

Les Antⁱ_émiroirs de René Magritte

« Les miroirs sont des portes par lesquelles la mort va et vient. »

Jean COCTEAU, *Orphée*.

René Magritte vouait une sorte de culte à Edgar Allan Poe. On raconte que, lors du voyage aux États-Unis qu'il effectua peu avant de mourir, la visite d'une des demeures de l'écrivain américain l'émut jusqu'aux larmes. Plusieurs tableaux portent la trace plus ou moins explicite de cette profonde *sympathie*. Le plus frappant est sans doute *Le Domaine d'Arnheim* dont on connaît au moins cinq versions, échelonnées de 1938 à 1962¹. On pourrait évoquer également *Les Eaux profondes*, toile de 1941 qui reprend divers éléments du poème *The Raven* et associe notamment un buste de Pallas à un lugubre et improbable oiseau noir². Mais il faudrait mentionner encore *l'Empire des lumières*³ dont il existe, là aussi, plusieurs versions réalisées de 1950 à 1962, et qui, toutes, s'inspirent d'une composition de William Degouve de Nuncques souvent désignée sous le titre de *La Maison Usher*⁴. C'est dire si la prégnance des images poésques s'affirme chez l'artiste belge à l'approche de la maturité d'une façon qui mérite d'autant plus d'être examinée ici que tout commence avec un miroir. Dans *La Reproduction interdite*⁵, un jeune homme de dos se reflète dans une glace qui renvoie son image vue non pas de face mais une fois encore de dos. Contredisant ce jeu singulier, un livre, posé sur la cheminée, obéit lui aux lois ordinaires de l'optique. Or ce volume n'est autre que la traduction française des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans lesquelles les miroirs, précisément, jouent un rôle particulier. On s'en souvient, le roman de Poe confronte en effet de façon pour le moins théâtrale Too-wit, le prince de Tsalal, à son image telle que la reflète un dispositif optique bien particulier :

Il y avait dans la cabine deux grandes glaces, et ce fut là l'apogée de leur émerveillement. Too-wit fut le premier qui s'en approcha, et il était déjà parvenu au milieu de la chambre, faisant ainsi face à l'une des

1. Entre la version de 1938 (huile sur toile, 73 x 100 cm, collection Diane SA) et celle de 1962 (huile sur toile, 146 x 114 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), on peut dénombrer au moins trois autres versions : gouache de 1944 (33 x 46 cm, collection privée), une toile de 1949 (dimensions inconnues, collection privée) et une gouache de 1950.

2. *Les Eaux profondes*, 1941, huile sur toile, 65 x 50 cm, collection Shirley C. Wozencraft. Le titre du tableau est d'ailleurs emprunté au deuxième chapitre de *L'Eau et les rêves*, dans lequel Bachelard s'intéresse à l'« eau lourde » chez Edgar Allan Poe.

3. *L'Empire des lumières*, 1954, huile sur toile, 146 x 114 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.

4. William Degouve de Nuncques, *La Maison Usher*, 1892, huile sur toile, 63 x 43cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Muller.

5. *La Reproduction interdite*, 1937, huile sur toile, 81 x 65 cm, Londres, E. James Foundation.

glaces et tournant le dos à l'autre, avant de les avoir positivement aperçues. Quand le sauvage leva les yeux et qu'il se vit réfléchi dans le miroir, je crus qu'il allait devenir fou ; mais comme il se tournait brusquement pour battre en retraite, il se revit encore faisant face à lui-même dans la direction opposée ; pour le coup je crus qu'il allait rendre l'âme⁶.

La peur du malheureux s'explique sans peine. Il vit sur une île dont les surfaces réfléchissantes semblent bannies, à commencer par les plus naturelles, celles des ruisseaux et des rivières. L'eau, en effet, n'y présente pas « l'apparence habituelle de la limpidité »⁷. Elle n'est pas non plus incolore, mais offre « à l'œil toutes les variétés possibles de la pourpre »⁸. Enfin et surtout, elle se compose de veines distinctes qui réagissent un peu comme les fibres du bois. Ce comportement de l'élément aquatique produit dans l'esprit des explorateurs américains « un étonnement aussi profond que les miroirs avaient fait sur l'esprit de Toowit »⁹. Comme l'a montré Jorge-Luis Borgès voici bien des années, les deux phénomènes sont d'ailleurs étroitement liés¹⁰. C'est bien parce que l'eau à laquelle il est habitué ne reflète rien, que son image dans la glace bouleverse à ce point le monarque de Tsalal. Et c'est peut-être pour une raison analogue, parce que se cache derrière lui une obscure histoire d'eau que le miroir de Magritte joue si mal son rôle. C'est en tout cas cette conjonction de la psyché magique et de l'élément liquide qu'on s'efforcera ici d'étudier dans l'œuvre du peintre belge, afin de voir comment, derrière un drame personnel qu'aujourd'hui chacun connaît, se dissimulent les contours d'un très ancien mythe : celui d'un pays merveilleux où les hommes et les choses seraient comme faits de verre. En prenant à rebours toute une tradition picturale, le miroir de Magritte ne fait pas qu'inverser les lois de la réflexion, il les associe au culte des morts. Anti-miroir, il devient lieu de mémoire, anté-miroir.

Anti-miroirs

La tradition picturale nous a habitués aux jeux les plus divers avec les reflets. Mais c'est dans presque tous les cas pour révéler dans un coup d'œil unique les deux faces d'une même réalité. Ainsi, dans la *Femme devant son miroir* de Frans van Mieris, le regard que renvoie la glace procure une impression bien différente de celle que donne la coquette qu'on voit de dos¹¹. Point d'aboutissement des lignes de fuite, il donne l'impression de dominer le

6. *Contes, essais, poèmes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 19, p. 313-314. On se contentera de citer ici la traduction de Baudelaire, puisque c'est par elle que Magritte eut accès à l'œuvre de Poe.

7. *Ibid.*, p. 315.

8. *Ibid.*, p. 316.

9. *Ibid.*

10. Voir Jorge-Luis Borgès, *Discusión*, in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1953-1960, tome VI.

11. Frans van Mieris le vieux, *Femme à son miroir*, vers 1670, huile sur bois, 42,9 x 31,6 cm, Munich, Alte Pinakothek.

spectateur, de le contempler droit dans les yeux avec une assurance presque virile. Bien sûr les peintres ont appris à jouer avec ce type de représentation. Dans *Les Ménines*¹², Velázquez reprend les mêmes artifices de présentation pour nous faire découvrir le sujet d'un tableau caché. De façon plus anecdotique mais non moins révélatrice, l'artiste espagnol se plaît également à jouer avec les reflets dans sa *Vénus au miroir*¹³. La glace qu'Éros présente à la déesse permet à celle-ci de braquer son regard sur le spectateur. Mais dans le même temps, elle offre à l'artiste de tricher avec la perspective pour ne pas montrer ce que le miroir devrait plus naturellement refléchir : l'ensemble du corps nu dont on n'aperçoit que le dos.

C'est ce principe de révélation/occultation que Magritte avait déjà utilisé dans ses *Liaisons dangereuses*¹⁴, un an avant *La Reproduction interdite*. Quoique reposant sur une trouvaille évidemment surréaliste dans laquelle un miroir impossible montre le dos tout en cachant le ventre et les seins, l'effet qu'il avait obtenu alors n'était pas très éloigné des jeux de déconstruction qu'on voit opérer dès la Renaissance¹⁵. Les yeux baissés de la jeune femme de Magritte renvoient cependant déjà à une tout autre forme de *décomposition*. Car ils suffisent à inscrire le tableau parmi ces Vanités dans lesquelles une femme, comme enfermée dans sa relation spéculaire, contemple rêveusement et presque indirectement sa propre image¹⁶. *La Reproduction interdite* possède cependant, de ce point de vue, un caractère plus explicite, en ce que la toile renvoie à un autre type de Vanités dans lequel le miroir n'est plus obliquement dirigé vers la femme et prolonge dès lors les effets de déconstruction précédemment évoqués. Avec son crâne sur les genoux, *La Sainte Madeleine en pénitence* de Georges de La Tour dit ainsi toute la vanité du miroir¹⁷. L'objet préfigure déjà ce que Mallarmé – cet autre descendant de Poe – décrira plus tard comme « l'oubli fermé par le cadre » dans cette étonnante Vanité fin de siècle qu'est le sonnet « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... » :

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor

12. Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, *Les Ménines*, vers 1656, huile sur toile, 310 x 276 cm, Madrid, Musée du Prado.

13. Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, *Vénus au miroir*, 1649-51, huile sur toile, 122,5 x 177 cm, Londres, National Gallery.

14. *Les Liaisons dangereuses*, 1936, huile sur toile, 72 x 64 cm, collection privée. Il existe une autre version de ce tableau, une gouache de 41,3 x 29 cm (collection privée).

15. Dans son *Nu au miroir* de 1515 (huile sur toile, 62 x 79 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum), Giovanni Bellini décompose selon une technique quasiment pré-cubiste le bras de son modèle.

16. Voir par exemple Hans Memling, *Vanité*, 1485, huile sur bois, 22 x 14 cm, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, ou pour une interprétation moderne, Frank Cadogan Cowper, *Vanity*, 1907, huile sur toile, 54 x 37 cm, London, Royal Academy of Arts.

17. Georges de La Tour, *Sainte Madeleine en pénitence*, 1638-43, huile sur toile, 133,4 x 102,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Des licornes ruant du feu contre une nixe,
Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor¹⁸.

Cette référence aux territoires du Trépas se retrouve d'ailleurs dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. L'équipée du héros qui s'achève dans les glaces du Pôle Sud, devant une mystérieuse silhouette géante vêtue d'un suaire, transpose clairement un très ancien mythe celte, celui du voyage maritime vers l'au-delà, le Tir Nan Og, ce lieu mythique fait de verre, de glace, mais également fait de couleur verte, tel un Éden toujours refleurissant. Intuitivement, Magritte reprend ici un motif que bien d'autres, d'André Gide¹⁹ à Franz Hellens²⁰, ont retrouvé grâce à Poe. Et c'est par ce biais que le miroir brusquement change de sens, qu'il cesse d'agir, de façon presque ludique, comme un anti-miroir. Il s'érige en miroir du souvenir et sert désormais à évoquer une ombre aimée errant dans le pays des morts.

Anté-miroirs

Saisir ce rapprochement conduit à observer le traitement que subit le motif dans un autre tableau de Magritte. *La Durée poignardée*²¹, que peint le Belge un an après *La Reproduction interdite*, reprend quasiment le même décor, et des tonalités bistres à peu près identiques. Le miroir est là, qui apparemment ne sert à rien d'autre que montrer le dos du temps, le passé, l'arrière de la pendule. En réalité, il est aussi l'indice qui relie cette toile à la précédente, qui manifeste la présence de *La Reproduction interdite* dans *La Durée poignardée*. Comprendre certains traits de la seconde permettra de faire retour sur la première.

La Durée poignardée fait manifestement référence à *La Conquête du philosophe* de Giorgio de Chirico²². Magritte associe en effet deux motifs essentiels : la pendule et le train. Mais il en inverse les caractéristiques essentielles. La pendule en premier lieu ne donne plus une heure vingt-huit minutes, mais une heure moins dix-huit minutes. Elle résout à sa manière – une manière évidemment surréaliste – la contradiction que présente à l'origine la toile du

18. Stéphane Mallarmé, « *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...* » (1887), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 69.

19. Voir ma communication au colloque *André Gide et la tentation de la modernité*, Centre de Recherche sur l'Europe littéraire, Université de Haute-Alsace, octobre 2001 : « *Le Voyage d'Urien* ou la tentation de la magie », à paraître.

20. Voir ma communication au colloque *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, Centre de Recherche sur les Littératures modernes et contemporaines, Université Clermont II, avril 2002 : « Un prototype du Réalisme magique ? *En Ville morte*, premier roman de Franz Hellens ».

21. *La Durée poignardée*, 1938, huile sur toile, 147 x 99 cm, Chicago, The Art Institute, collection Joseph Winterbotham.

peintre italien entre les ombres vespérales et l'indication fournie par les horloges. Comment imaginer qu'en cette ville si manifestement méditerranéenne, les ombres, au beau milieu du jour, soient à ce point allongées ? Magritte ne se contente pas cependant de renvoyer au néant cette interrogation sur une improbable temporalité. Il inverse l'ensemble des lignes imaginées par Giorgio de Chirico, comme s'il saisissait la composition dans un miroir²³. Le spectateur passe ainsi manifestement d'une scène à son contraire et, parallèlement, d'une dimension collective à un drame intimiste. Plusieurs éléments du tableau de Chirico se trouvent dès lors subsumés sous une seule figure : l'ombre menaçante, les artichauts du premier plan et surtout les cheminées d'usines que le peintre métaphysique rapproche manifestement de celle du train. Magritte souligne en effet clairement la relation entre ces différents motifs. Il construit toute la composition à partir d'une double interprétation de la cheminée, de sorte que, comme dans un conte fantastique, un motif unique rassemble deux isotopies : une cheminée d'intérieur ; une cheminée de locomotive. Si la haute glace de la cheminée ne reflète ici que le dos du temps c'est que l'essentiel de ce qui resterait à montrer s'est réfugié dans la cheminée : non seulement ce fantôme lointain qui apparaissait sous la forme d'une ombre menaçante, mais encore cette curieuse fleur verte qu'est l'artichaut, symbole d'une féminité impossible. Nul ne saurait rien de cette disparition néanmoins si Poe n'était là pour nous mettre sur la voie. Car à quoi servent les cheminées chez le conteur américain ? À y cacher le corps de femmes assassinées. Une fois qu'il a tué son épouse, c'est dans une « cheminée [...] comblée et maçonnée »²⁴ que le narrateur du « Chat noir » choisit de dissimuler la dépouille de la malheureuse. Et de manière identique, c'est dans une cheminée que l'orang-outang du « Double Assassinat dans la rue Morgue » enfonce le cadavre de la plus jeune de ses victimes. Il n'est pas jusqu'à « La Lettre volée », signe du féminin par excellence à en croire Lacan, qui ne soit placée dans un porte-carte pendant au beau milieu de la cheminée. On comprend que le titre du tableau de Magritte, *La Durée poignardée*, évoque lui aussi un crime. Avec cette cheminée fantastique, nous voilà définitivement au cœur d'un drame policier ou, ce qui est presque la même chose, au cœur d'un drame œdipien.

Le rapprochement d'un tel tableau avec *La Reproduction interdite* devient dès lors particulièrement éclairant. Si, dans cette dernière toile, la glace de la cheminée ne reflète pas les contours du visage, c'est bien parce que, si l'on en croit là encore Lacan, il manque un

22. Giorgio de Chirico, *La Conquête du philosophe*, 1914, huile sur toile, 125,1 x 99,1 cm, Chicago, The Art Institute.

23. Le canon de Chirico pointe dans une direction exactement symétrique de celle que décrit la locomotive de Magritte, le portique à droite préfigure la cheminée à gauche, etc.

24. Edgar A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, p. 699.

troisième terme pour que la relation entre l'individu et le moi spéculaire puisse se structurer conformément au stade du miroir. L'Autre est absent, l'altérité est impensable et le miroir ne renvoie que l'image du même. La seule solution qui s'offre alors au personnage est de suivre le chemin de l'Orphée de Cocteau, passer de l'autre côté du miroir pour rejoindre son Eurydice, pour retrouver la mère perdue. Magritte, on le sait, n'avait que treize ans lorsque sa mère, Régina, se jeta dans la Sambre, dans la nuit du 24 février 1912. On ne retrouva son corps que près de trois semaines plus tard, le 12 mars, la chemise de nuit rabattue sur la tête. Même s'il a pu paraître ne pas réellement ébranler le futur peintre, ce drame se retrouve dans bon nombre de toiles, et notamment dans celles qui marquent vers 1926 la naissance de la manière Magritte. Or les deux tableaux qui reprennent le plus explicitement ce matériau autobiographique préfigurent les (faux) jeux de miroir de *La Reproduction interdite*. En 1927, *Le Sens de la nuit* montre un de ces petits bourgeois chers au peintre, tournant le dos à sa propre image, comme dans un miroir inversé²⁵. Pas de glace sur une cheminée, mais selon un glissement auquel *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* nous ont habitués, une étendue d'eau. Et, comme bizarrement plaqués entre les deux protagonistes, quelques éléments féminins, des jambes haut dénudées et bordées de dentelle, un gant qui semble soulever une jupe faite de toison animale. Un an plus tôt, *Les Rêveries du promeneur solitaire* ne sont pas moins significatives de cette relation entre une organisation spéculaire et le drame de l'adolescence²⁶. Le même petit homme anonyme avance dans un paysage qui rappelle celui du suicide maternel, sans voir ce noyé qui flotte dans son dos et dont la présence, à la place d'un corps féminin, dit déjà la difficulté à concevoir l'autre. Quelques années plus tard, la *reproduction* se trouvera *interdite*, impossible à réaliser par l'acte de chair, puisque l'Autre absolu a fait ainsi et pour toujours défaut. C'est bien ce que dit le jeune homme qui, lui aussi, nous tourne le dos dans *La Reproduction interdite*. Il a beau avoir quitté son chapeau melon, celui-ci a imprimé sa forme dans la coupe de ses cheveux. Et c'est sans doute parce que, comme Pym, il se prépare au voyage vers l'empire des morts qu'il se trouve déjà entouré d'une sorte de halo de lumière...

Souvenirs de la maison des morts

Le propos du présent article n'est pas toutefois de tenter une lecture psychanalytique de l'œuvre de Magritte. Il s'agit plus simplement de montrer comment l'articulation d'un drame

25. *Le Sens de la nuit*, 1927, huile sur toile, 139 x 105 cm, Houston, The Menil Collection.

26. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1926, huile sur toile, 139 x 105 cm, collection particulière.

personnel à un mythe collectif, celui de l'île ou de la montagne de verre, donne à l'ensemble de l'œuvre une étonnante cohérence en ce qu'elle permet d'associer, à travers une référence constante à Poe, divers traits caractéristiques de la grammaire magrittienne.

Commençons par un premier procédé : la pétrification. La formule se retrouve dans *Les Merveilles de la nature*²⁷ qui associent deux idées déjà utilisée par Magritte : le bateau d'eau qu'on pouvait découvrir trois ans plus tôt dans *Le Séducteur*²⁸ ; les sirènes inversées dont *L'Invention collective*²⁹ donnait dès 1935 un premier exemple. Si le Tir Nan Og des Celtes ou encore l'île d'Avalon est pour certains un monde de verre, c'est d'abord sans doute parce c'est un monde vert, où triomphe un éternel printemps, où la végétation est sans cesse florissante. Voilà pourquoi, comme le montre le *Bouquet tout fait* de 1957³⁰, la riante allégorie de Botticelli peut se substituer à l'image lugubre de la noyée.

Mais le Tir Nan Og est aussi un monde invisible, fait d'une pierre tout à la fois lumineuse et translucide, une pierre semblable à de l'eau. Un conte irlandais antérieur au début du XII^e siècle donne un bref aperçu de cette double nature de l'au-delà. Connla aux Cheveux Ardents s'éprend d'une inconnue qu'il est seul à entrevoir et qui l'engage à rejoindre les Plaines de la vie éternelle d'où elle prétend venir, royaume magique où n'existent ni la mort, ni le péché et dont les habitants ont creusé leur logis au sein de verdoyantes collines. Mais le père de Connla s'oppose à ce projet et chasse la belle de ses terres. Avant de disparaître toutefois, la jeune femme lance au jeune prince une pomme enchantée qui va le nourrir pendant tout un mois et entretenir en même temps son désir. Au terme du récit, Connla échappera à son père en sautant dans le *curragh* de sa bien aimée, frêle esquif décrit ici comme un étincelant canot de cristal, filant en direction du couchant³¹.

Le deux-mâts du *Séducteur*, si parfaitement confondu avec l'eau, est bien de la même espèce que le *curragh* de la belle. Et comme la femme-fée du conte, il séduit, c'est-à-dire, comme le veut l'étymologie latine, *seducere*, il entraîne à l'écart. Il conduit le spectateur dans un univers pareil à l'île d'Avalon, gouverné par les femmes-fées, Mélusine invisibles et lumineuses, mères Lucigne, déesses de la lumière. C'est ce grand voyage vers les feux du couchant qu'entreprend dans une barque magique le visiteur de Poe dans « Le Domaine

27. *Les Merveilles de la nature*, 1953, huile sur toile, 77,5 x 98,1 cm, Chicago, Museum of Contemporary Art.

28. *Le Séducteur*, 1950, huile sur toile, 48,2 x 58,4 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

29. *L'Invention collective*, 1935, huile sur toile, 73 x 116 cm, collection privée.

30. *Le Bouquet tout fait*, 1957, huile sur toile, 163 x 130 cm, Osaka, Musée d'Art moderne.

31. Voir Joseph Jacobs (éd.), *Celtic Fairy Tales* (1892), London, Senate, 1994 : « When the maiden ceased to speak, Connla of the Fiery Hair rushed away [...] and sprang into the curragh, the gleaming, straight-gliding crystal canoe. And then, they all, king and court, saw it glide away over the bright sea towards the setting sun », p. 4.

d'Arnheim ». Et c'est encore ce voyage qu'évoquent à travers la rêverie minérale les toiles de Magritte. Prenons *Le Domaine d'Arnheim* précisément. Comment comprendre ce titre qui semble n'offrir aucun point commun avec le conte de Poe ? Car chez le Belge, pas de rivière au chant mélodieux, pas de barque, pas de construction aérienne sculptée dans les nuages par les derniers rayons du soleil, mais une massive montagne en forme d'aigle. Le titre est pourtant là qui, de façon quasi obsessionnelle, fait explicitement référence au moins à cinq reprises au conte de Poe. Une toile de 1964, *Le soir qui tombe*, montre bien d'ailleurs que, poétiquement et picturalement parlant, l'image du couchant et celle de l'aigle pétrifié d'Arnheim sont à peu de choses près équivalentes³². Mais le mythe dont Poe s'inspire directement permet d'aller plus loin. La montagne ou l'île de verre ne sont pas seulement des mondes invisibles, ce sont aussi des lieux difficilement accessibles. Les rejoindre, lorsqu'on ne dispose pas des barques magiques des femmes-fées, suppose qu'on se sente pousser des ailes. C'est précisément ce qui arrive aux garçons du conte de Grimm, « Die sieben Raben ». Transformés en oiseaux, les garnements rejoignent le *Glasberg*. Et ce mont de verre s'apparente d'autant plus manifestement à l'empire des morts qu'il n'ouvre ses portes qu'à ceux qui se sont munis d'un osselet magique [*Beinchen*] en guise de clef.

Magritte prolonge cette rêverie. L'oiseau en vient même chez lui à se confondre avec la montagne. L'aigle s'affirme alors comme une représentation de la puissance maternelle, du pouvoir de ces femmes-fées qui règnent sur Avalon. C'est ce que démontre clairement *Le Domaine d'Arnheim* de 1962 : la lune fait de l'aigle une femelle emblématique montant la garde au-dessus de son nid. Parallèlement, deux éléments relient le tableau à *La Reproduction interdite*. Le rebord du balcon d'où l'on contemple la divine montagne reprend manifestement le manteau de la cheminée. Les œufs qui s'y trouvent posés rappellent quant à eux les effets d'imitation caractéristiques du miroir, reflétant invariablement des images toujours identiques. D'un autre point de vue, ils soulignent l'existence d'une relation mère ↔ enfant et placent directement l'idée de *reproduction* au cœur même de la toile. Entre morts et vivants, toute reproduction est évidemment interdite. Pour rejoindre la mère-aigle, la mère Lucigne, il faut pénétrer le monde du verre, quitte à en briser la glace. *Le Domaine d'Arnheim* de 1949 en témoigne : la vitre en éclats ouvre sur la montagne en forme d'aigle qui était déjà comme contenue dans la fenêtre.

32. Dans *Le soir qui tombe* (1964, huile sur toile, 162 x 130 cm) et *Le Domaine d'Arnheim* de 1949 (dimensions inconnues, collection privée) la même fenêtre, la même vitre brisée donnent indifféremment sur un soleil couchant ou une montagne en forme d'aigle.

Dépasser l'apparence de la mort : voilà ce qu'accomplissent encore nombre de tableaux qui prolongent la rêverie amorcée avec *La Reproduction interdite*. Le cadavre des *Rêveries du promeneur solitaire* s'est d'autant plus facilement changé en table de pierre, en manteau de cheminée que le dessin des côtes y annonçait déjà celui des murets des différents domaines d'Arnheim. Le corps maternel est devenu la nourriture *fondamentale* de l'artiste. Tout en transposant à un univers pétrifié le système de duplications qui caractérisait aussi bien *Les Rêveries du promeneur solitaire* que *La Reproduction interdite*, *Le Chant de la violette*³³ introduit de ce fait dans le vocabulaire magrittien un accessoire inattendu : le pain que l'homme porte sous le bras. Il suffit néanmoins d'observer un instant *L'Ami intime*³⁴ de 1958 pour comprendre : le pain et le verre qui flottent dans le dos du personnage, comme le faisait autrefois le noyé des *Rêveries*, sont évidemment les éléments d'une eucharistie dépourvue de caractère parodique. Par les entailles qu'y a dessinées le boulanger, la croûte du pain rappelle trop les côtes du cadavre de 1927³⁵ pour ne pas manifester clairement une forme de transsubstantiation. Le pain est la chair de la mère morte et le verre la matière de la montagne des Celtes. À eux deux ils indiquent le chemin de l'éternité.

Le spectateur se trouve bien confronté à une nouvelle eucharistie : la nourriture depuis l'origine agit sur les portes du royaume des morts. Il suffit à Perséphone d'absorber un seul grain de grenade pour appartenir aux Enfers. Magritte, qui développe ce thème dans une partie importante de son œuvre, l'inscrit directement dans le prolongement du mythe celtique. Avalon, cette île que d'aucuns nomment *Insula vitrea*, l'île de verre, s'appelle également *Insula pomifera*, l'île-verger. *Aval* est d'ailleurs l'ancien mot qui se trouve être à l'origine de *apple*. La pomme, et d'autant mieux qu'elle est verte, désigne par métonymie la montagne ou l'île de verre. Dans le conte irlandais de Connla, l'amour croît à mesure que le héros se nourrit de la pomme magique que lui a lancée la fée. De même, quoi que sur un mode négatif, la pomme empoisonnée entraîne Blanche-Neige dans l'empire des morts, peu après que la jeune princesse s'est exilée à proximité d'une montagne de verre particulière : la mine de diamants des nains. *La Carte postale* de Magritte³⁶ relève du même réseau imaginaire. On y retrouve le bourgeois anonyme cher au peintre, mais privé de son habituel couvre-chef et semblable en cela au jeune homme de *La Reproduction interdite*. Le personnage contemple une gigantesque pomme au lieu d'un soleil couchant. Tous les éléments du décor : le muret de pierre, l'arrière-

33. *Le Chant de la violette*, 1951, huile sur toile, 100 x 80 cm, Bruxelles, collection privée.

34. *L'Ami intime*, 1958, huile sur toile, 75 x 65 cm, New York, collection Kaplan.

35. Ce rapprochement a déjà été mis en évidence par les organisateurs de l'exposition *Magritte* à Bruxelles en 1998.

36. *La Carte postale*, 1960, huile sur toile, 70 x 50 cm, Londres, collection privée.

plan de montagne apparentent ce tableau à la série des *Domaines d'Arnheim*. L'allusion à Poe est toutefois plus directe encore. Car c'est bien un au-delà en forme de couchant que contemple le voyageur anonyme, à cette différence près que le soleil, matérialisation lumineuse de l'*Insula pomifera*, se réduit à une unique pomme. Rien d'étonnant dès lors si cette pomme verte se trouve dotée des mêmes pouvoirs que le miroir de *La Reproduction interdite*. Elle aussi empêche la révélation du visage, soit qu'elle le masque, comme dans *La Grande Guerre*³⁷, soit qu'elle s'y substitue comme dans *L'Idée*³⁸. *L'Art de vivre*³⁹ développe encore la formule et reprend, en les inversant comme dans un miroir, les données de la *Carte postale*. Le visage devient une pomme-soleil démesurée qui semble flotter dans le ciel, ce ciel sur lequel se découpait autrefois l'aigle du *Domaine d'Arnheim*. *L'Éclat du jour* reprend le même thème et associe cette fois la fente minérale du grelot-sexe au visage-pomme du héros définitivement aboli.

*
* * *

Poe apparaît donc comme une référence essentielle pour saisir l'étonnante cohérence que revêt l'œuvre de Magritte, notamment à l'époque de la maturité. Empruntés à l'imagerie surréaliste comme aux contes de notre enfance, les différents motifs proviennent évidemment de matériaux disparates. Mais la logique qui les sous-tend et leur donne leur unité est, elle, profondément poésque. Les miroirs des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* auront donc joué dans l'affaire un rôle de première importance, comme plus largement toute l'œuvre du conteur américain. Un simple coup d'œil au *Fils de l'homme*⁴⁰ permet de s'en convaincre. Le tableau semble n'être qu'une variation sur le thème de *La Grande Guerre*, peint la même année. Le titre donne cependant une dimension quasi divine au personnage, tandis que le muret de pierre semble l'installer une fois de plus devant le manteau d'une cheminée. Mais le plus étonnant est peut-être de voir à quel point un autre tableau, intitulé lui aussi *La Grande Guerre*⁴¹, établit une relation spéculaire avec ce *Fils de l'homme*. C'est une femme qui s'y trouve représentée, en vêtements du début du siècle. Elle n'est pas masquée par une pomme mais par un bouquet de violettes. Nous voilà donc à nouveau passés de l'autre côté des miroirs, dans le monde de verre où se meuvent éternellement nos chères disparues. Et, là encore, le voyage s'est fait par l'intermédiaire d'Edgar Poe. Ne serait-ce que par son arrière-

37. *La Grande Guerre*, 1964, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection privée.

38. *L'Idée*, 1966, huile sur toile, 41 x 33 cm, collection privée.

39. *L'Art de vivre*, 1967, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection privée.

40. *Le Fils de l'homme*, 1964, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection privée.

41. *La Grande Guerre*, 1964, huile sur toile, 81 x 61 cm, collection privée.

plan, cette *Grande Guerre*-là fait en effet *pendant* au *Fils de l'Homme*. Elle s'inscrit dans la continuité de l'œuvre de la même façon que « Le Cottage Landor », écrit « pour faire pendant au “Domaine d'Arnheim” ». Dans un conte comme dans l'autre, Poe réduit l'intrigue à une promenade dans un décor enchanteur. Mais ce qui attend l'hôte de Landor n'est pas le « paradis » d'Arnheim, vaste ensemble architectural découpé dans les nuages par les lueurs du couchant, mais une femme dont le narrateur prétend qu'elle incarne la « féminité »⁴² même. On pourra vérifier ailleurs à quel point ce personnage s'impose comme une figure maternelle, ne serait-ce qu'à travers le nom de Landor, anagramme d'Arnold, patronyme de la mère de Poe⁴³. Il suffira de s'attarder ici aux dernières images du conte :

Sur la table traînaient quelques livres ; un flacon de cristal, vaste et carré, contenant quelques parfums nouveaux [...]. Les fleurs, de couleurs magnifiques et d'un parfum délicat, formaient la seule vraie décoration de la chambre. Le foyer de la cheminée était presque entièrement rempli par un pot de brillants géraniums. [...] Un ou deux bouquets semblables ornaient le manteau de la cheminée, et des violettes récemment cueillies étaient groupées sur le rebord des fenêtres ouvertes.

Je m'arrête, ce travail n'ayant pas d'autre but que de donner une peinture détaillée de la résidence de M. Landor, telle que je l'ai trouvée⁴⁴.

C'est, dirait-on, l'au-delà de ces fenêtres, de ces livres, de ces flacons de cristal, l'au-delà de ce manteau de cheminée fleuri comme une tombe que Magritte s'est plu à explorer. Et ce faisant, il a peut-être même dépassé l'interprétation qu'en donnait Baudelaire dans sa traduction. Car dans le texte américain original, les violettes que le poète des *Fleurs du mal* décrit comme étant « récemment cueillies » sont en réalité des « late violets »⁴⁵, des violettes tardives. L'adjectif *late* prend aussi un second sens, que la violette souligne tant par sa couleur que par la fidélité éternelle qu'elle symbolise. Perséphone se fit enlever par Hadès à l'instant même où elle se penchait pour cueillir des violettes. C'est dire à quel point la fleur est liée au culte des morts. Chez Poe, l'expression « late violets » ne dit peut-être pas autre chose. « My late mother » se traduira par exemple par « feu ma mère », ou « ma défunte mère ». C'est donc bien ce deuil-là, tel que Poe l'a symbolisé dans la violette tardive, la fleur défunte du cottage Landor, que le Belge René Magritte, promeneur solitaire à l'impeccable chapeau melon, n'aura jamais cessé de porter.

Éric Lysøe

Centre de Recherche sur l'Europe littéraire

42. Edgar A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, p. 956.

43. Voir Éric Lysøe, « Poe en ses domaines : le jardin comme métaphore de l'œuvre », *Creliana* [Mulhouse], n°1, printemps 2001, p. 116-126.

44. Edgar A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, p. 957.

45. Edgar A. Poe, *Collected Works*, Thomas Ollive Mabbott éd., Cambridge (Ma), Harvard University Press, tome III, p. 1340.