



JEUNE FILLE MANGEANT UN OISEAU

LA STATUE ERRANTE. D'un long regard aveugle elle heurte l'espace, et, seule de la terre, elle tend son miroir...

Voit-elle à ses yeux morts, usés à ne rien voir, battre et se fendre la blancheur où elle passe, et glissant à ses pieds, cette ombre qui se meut parmi ses mouvements, comme une aile de feu ; voit-elle le regard qui se mêle avec elle et la suit, inquiet, et jaloux de savoir cette apparence sourde au monde se mouvoir, déprise, indifférente à sa grâce mortelle ?

On la voit, cependant, de tout son corps peser dans l'entaille profonde où sa prouesse lente recouvre, à chaque pas, la trace d'un baiser ; vivant de se sentir, à tout moment, vivante...

CAMILLE GOEMANS et RENÉ MAGRITTE
Paris, le 16 Février 1929.

« *Le Sens Propre* »

L'EFFICACITÉ DES IMAGES

En toute rigueur — et c'est leur rigueur même, — les cinq tracts lancés par Camille Goemans et René Magritte sous le signe du « *Sens Propre* » se passent de commentaire. L'entreprise, « par elle-même, s'explique », écrivait Goemans en adressant à Joë Bousquet, le 12 mars 1929, les premiers « feuillets » parus¹. Que dire de ceux-ci, d'ailleurs, qu'ils n'affichent déjà ? Dûment signés, portant lieu et dates d'émission, reliés dans leur succession par un dispositif identique — un poème accompagnant la reproduction d'un tableau — et, dans leur coin inférieur droit, par la même mention faisant office d'intitulé et de marque de fabrique, ils sont à prendre au pied de la lettre et de l'image. *Au sens propre*. Pour ce qu'ils sont. Pour ce qu'ils font. Mais aussi pour ce qu'ils manifestent, compte tenu de leur contexte de production et de diffusion.

Publiés à Paris, du 16 février au 16 mars 1929, — au rythme d'un par semaine, chaque samedi, — les cinq tracts dont se compose la série du « *Sens Propre* » traduisent d'abord, jusque dans la forme coordonnée de leur double signature, la communauté d'esprit, sinon d'intérêt, liant à l'intérieur du cercle des surréalistes français le poète et le peintre, le galeriste et l'artiste. Depuis 1927, date de l'ouverture, rue de Seine, de la galerie d'art à son nom — date également de l'installation du peintre à Perreux-sur-Marne, dans la proche banlieue parisienne, — Goemans s'attachait à faire admettre officiellement Magritte au sein du groupe parisien et en particulier dans le haut lieu stratégique de la Galerie surréaliste, rue Jacques Callot : « Mon seul désir, écrivait-il à Nougé en janvier 1928, serait qu'ils exposent Magritte. Mais de quoi peut-on répondre avec eux ? Ils changent d'avis tous les jours. »² Il n'est pas indifférent de constater, dans cette perspective, que l'époque de parution des tracts coïncide exactement avec les premiers signes attestant la réussite de l'opération de cooptation du peintre par le poète et de mise en circulation de la valeur Magritte par le galeriste. Prime occurrence de son nom sur un document collectif du surréalisme français, Magritte figure ainsi, le 12 février, parmi les destinataires du fameux questionnaire d'André Breton sommant les adeptes du mouvement de se prononcer quant à l'utilité d'une activité de groupe politiquement déterminée. Et, le 11 mars, dans la foulée, il prend part, avec Goemans et Mesens, à la houleuse réunion du bar de la rue du Château qui devait, sous prétexte d'examiner collectivement « le sort fait à Léon Trotsky », instruire le procès

des membres du *Grand Jeu* — suspects de dérive mystique, — et engager l'épuration du mouvement. Premiers signes officiels d'appartenance et de reconnaissance que confirmeront en décembre les trois contributions du peintre au douzième et dernier numéro de *La Révolution surréaliste* — son texte « Les mots et les images », sa réponse à l'Enquête sur l'amour et surtout, comme en contrepoint visuel au *Second Manifeste du surréalisme*, le fameux photo-montage distribuant les membres du groupe — dont lui-même et Camille Goemans — autour de son tableau « Je ne vois pas [la femme] cachée dans la forêt ».

Il faut se garder, bien entendu, de trop solliciter un tel fait de coïncidence, même s'il a toute l'apparence d'une sorte de hasard objectif. Que les « feuilles volantes » du « *Sens Propre* » aient été diffusées dans un contexte de crise doctrinale et de grandes manœuvres annonçant une profonde recomposition du groupe ne paraît guère significatif, sinon peut-être de la détermination animant Magritte et Goemans d'affermir leur position au sein d'un mouvement soumis à turbulences et de faire valoir leur adhésion à une logique et à une identité groupales — ne serait-ce qu'à travers l'effet-de-réseau attaché à la stratégie éditoriale du tract à périodicité fixe, déjà mobilisée dans le même sens, quatre ans plus tôt à Bruxelles, par la revue *Correspondance*. Sans doute faut-il aussi attribuer à quelque rencontre fortuite entre une déclaration de principe et un dispositif formel le fait que les cosignataires de tracts articulant expression picturale et expression verbale, comme deux actions à part entière l'une à l'autre, se prononcent ensemble lors de la réunion de la rue du Château, au moment même où ces tracts sont en circulation, en faveur de « l'action commune » — « moyen matériel d'une efficacité extrême » pour Goemans et d'« un prestige redoutable »³ pour Magritte.

Il n'empêche : s'il y a, dans les feuillets du « *Sens Propre* » — non exprimé comme tel mais chaque fois mis en œuvre — un message à portée proclamatoire et auquel la forme même du tract communique sa force, c'est bien, au plus évident, que l'activité poétique est indivisible, quels que soient les moyens d'intervention qu'elle emprunte. Que les productions de l'imaginaire répondant à l'exigence surréaliste ne se laissent pas répartir dans les compartiments esthétiques et techniques de la culture dominante — ceux qui par exemple séparent « les mots et les images » ou ne les associent que dans un rapport d'illustration ou d'explication réciproques. Et que la main qui peint comme celle qui écrit accomplissent rigoureusement, au regard du « sens » et de son impact sur le monde, le même geste essentiel.

C'est sous cet aspect, pour une part, que l'entreprise, comme le notait Goemans, s'autoexplique. Le dispositif reproduit en chaque feuillet parle, en effet, de lui-même. Pas de place ici, en rupture radicale avec la distribution ordinaire des fonctions entre le texte et son illustration ou entre l'image et sa légende, pour quelque relation de secondarité, de copie ou de réplique. Simple mise en présence dans le même espace d'un tableau et d'un poème — lestés de titres distincts (à la seule exception du dernier tract) et sans contenu thématique commun, hormis quelques échos d'ordre rhétorique (ainsi, dans le premier tract, « aile de feu » répondant à l'oiseau dévoré ou « baiser » à l'acte de dévoration), — chaque feuillet du « *Sens Propre* » sanctionne paradoxalement, non la différence irréductible des deux formes de représentation qu'il coordonne, mais au contraire l'absolue correspondance de deux activités aux prises avec la même expérience et la même exigence. Expérience de l'imaginaire

comme production d'objets verbaux ou picturaux « bouleversants ». Exigence du « sens propre » comme condition nécessaire à leur efficacité.

Telle est pour une autre part, la plus essentielle, cette « démonstration d'un ordre plus général » dont dépendait selon Goemans « l'intérêt » porté par lui à son entreprise commune avec Magritte⁴. Non seulement celle d'une proximité de langage et d'esprit : utiliser la régularité comme facteur d'irrégularité, en empruntant par exemple, pour les détourner et en faire des « moyens d'exploration »⁵, d'un côté une technique académique et de l'autre des formes fixes dissimulées sous la prose (ainsi, par excellence, dans « La statue errante » adoptant à l'envers, tercets avant quatrains, la forme du sonnet). Mais démonstration, surtout, d'une communauté d'enjeu, touchant moins au *sens* des objets produits qu'à leurs effets, c'est-à-dire à leurs *propriétés* d'auto-instaurations et de transformations des « habitudes mentales ».

Magritte n'a pas cessé d'y insister — et l'intitulé du « *Sens Propre* » le répète à sa façon au bas de chaque tract en l'étendant *de facto* au domaine des images verbales : « Les effets d'une image ne sauraient être réduits à un sens quelconque, même poétique. Ils n'ont aucun sens, ils *sont* le sens. »⁶ Visuelle ou verbale, l'image, autrement dit, ne représente pas, ne renvoie ni à quelque arrière-sens, auquel une clé pourrait tranquillement donner accès, ni à ce degré zéro sur quoi la rhétorique la rabat afin d'en mesurer l'écart. Étant ce qu'elle montre, montrant ce qu'elle fait, l'image est présence, événement à même la toile ou le papier et, par voie immédiate de conséquence, à même la conscience de celui qui la perçoit, auquel il revient non pas d'en expliquer le sens, en termes de signification allégorique, mais de *comprendre* — c'est-à-dire, le mot l'indique selon Magritte, de « prendre en soi » — ce qui, par elle, lui arrive. Sous cet égard, le « sens propre », dont se réclament Magritte et Goemans et dont leurs tracts de 1929 constituent le manifeste auto-réalisé, est l'expression d'une rigueur absolue. Parti-pris en faveur d'une métaphore littérale, dé-figurée, véritablement vive, à comprendre « littéralement et dans tous les sens ». Irréductible à toute rhétorique, détachée de toute fonction décorative ou évocative, arrachant « la pensée [...] à ses mécaniques habituelles »⁷, soumise en somme à un puissant principe d'efficacité. Celui-là même que Goemans voyait à l'œuvre dans les toiles de Magritte et auquel ses poèmes du « *Sens Propre* » entendaient, à leur façon, répondre.⁸

Évitons de verser trop vite une telle représentation des pouvoirs du langage au compte d'un credo idéaliste, voulant que toute pensée rendue visible ou lisible soit susceptible, en s'ajoutant au monde, d'agir sur lui. Commune à l'ensemble des surréalistes bruxellois — Nougé en tête, — la conviction qui anime Magritte et Goemans et dont leurs tracts portent la marque, condensée dans l'anti-figure du « sens propre », se traduira, moins de trois ans plus tard, dans une prise de position collective qui en dégagera nettement la portée concrète et la valeur, en effet, de « démonstration plus générale ».

L'histoire est connue. En janvier 1932, les surréalistes volent au secours d'Aragon, menacé d'emprisonnement pour appel à l'assassinat dans son poème « Front rouge ». Breton et les siens font aussitôt circuler une pétition proclamant qu'il n'y a pas lieu « d'incriminer judiciairement » ni de juger dans son « contenu immédiat » une forme d'expression « obéissant [...] par définition aux lois d'un langage exalté [et] courant ses risques propres dans le domaine de l'interprétation où ne parvient aucunement à l'épuiser la

considération de son sens littéral »⁹. Rappel donc, lourdement souligné, du caractère essentiellement figural du langage poétique et, du fait même, consentement pour le moins curieux, venant de ceux qui s'y livrent, à la solution de continuité que les structures sociales dominantes imposent de la sphère culturelle à la réalité pratique. Du côté du groupe bruxellois, on se gardera bien d'emboîter un tel pas : ne conduit-il pas à abdiquer le pouvoir même de subversion que le surréalisme entend exercer et à entériner l'idée trop volontiers reçue d'une activité poétique réduite à un inutile jeu verbal, luxueusement inoffensif ? Co-signé le 30 janvier par Magritte, Mesens, Nougé, et Souris, le tract *la Poésie transfigurée* réaffirmera à l'inverse les pouvoirs du « sens littéral ». Incriminé dans sa lettre et pour sa lettre, « le poème, écrivent-ils, commence de jouer dans son sens plein », puisqu'il contraint « la bourgeoisie » à démasquer « la gratuité de l'idéologie de liberté qu'elle avait jusqu'ici soigneusement entretenue » : « Mot pour mot, il n'y a plus de mot qui tienne, le poème prend corps dans la vie sociale. »¹⁰ Plus explicitement et en réponse directe aux arguments avancés à Paris, Nougé justifiait ainsi, dans une lettre à Breton restée à l'état d'ébauche, son refus de contresigner la pétition française : « l'on ne peut que se réjouir, il me semble, de voir les textes poétiques que nous tenons pour valables jugés *avant tout* sur leur contenu immédiat, au *pied de la lettre*. À l'heure qu'il est, voilà je pense la plus forte garantie de leur efficacité. »¹¹

Dans leur calme réitération, les feuillets du « *Sens Propre* » ne disaient pas autre chose : la dé-figuration des images, en les rendant irréductibles « à un jeu sans conséquence »¹², leur donne quelque chance de transfigurer le monde.

Pascal Durand
(novembre 1995)

POST SCRIPTUM

Retour à l'identique de la même forme et de la même stratégie, la logique du « *Sens Propre* » impliquait un principe de répétition. Envoyant à Roger Allard, le 20 avril 1929, un jeu des trois premières feuilles publiées — un mois donc après la parution, en date du 16 mars, de ce qui n'est pas encore à ses yeux la dernière, — Camille Goemans lui confiait : « il en sortira encore un certain nombre d'autres de la manière que nous avons adoptée ».¹³

C'est aujourd'hui chose faite.

Le lecteur trouvera en effet, à la suite des cinq feuillets dûment publiés par Camille Goemans et René Magritte, deux feuillets supplémentaires, présentant la même configuration et datés respectivement du 10 et du 13 mars 1929, soit entre la quatrième et la cinquième échéance de la série. Il s'agit, bien entendu, de faux — ou, plus exactement, de parodies marquées comme telles, à l'intérieur d'une structure globalement respectée, par des décalages altérant très ouvertement l'image et de manière plus subtile le texte (dont la tonalité est déplacée et la rigueur métrique, toujours scrupuleuse chez Goemans, dérégulée). Retrouvés en l'état de manuscrit dans les papiers de Louis Scutenaire, ces tracts ont ensuite été mis en forme typographique et diffusés à titre anonyme.

Dans un « Avant-propos » inachevé à ses *Poèmes* — dont ceux du « *Sens Propre* » — Goemans notait que ceux-ci avaient été « publiés sur des feuilles volantes rappelant celles qui jalonnaient [l'aventure de *Correspondance*]. »¹⁴ Ce n'est pas sans jubilation, imagine-t-on, que Scutenaire entrevit au moins la possibilité, en confectionnant ses faux, de faire à Magritte et Goemans le coup fait par celui-ci à André Gide dans le vingt-deuxième tract de *Correspondance* : prendre de vitesse et décaler une écriture en cours.

- ¹ Goemans, *Œuvres*, Bruxelles, De Rache, 1970, p. 247.
- ² Cité par David Sylvester, "La grande icône surréaliste", Catalogue de l'exposition *André Breton. La beauté convulsive*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p. 193.
- ³ Propos recueillis dans le compte rendu publié par André Breton et Louis Aragon dans le numéro spécial de la revue belge *Variétés* consacré, en juin, à la « Situation du surréalisme en 1929 », Bruxelles, Didier Devillez éditeur, coll. « Fac-Similé », 1994, p. XII.
- ⁴ Goemans, Lettre à Paul Éluard, 16 mars 1929, recueillie dans ses *Œuvres*, éd. citée, p. 248.
- ⁵ Goemans, *Écrits*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1992, p. 61.
- ⁶ René Magritte, « La mort de Mallarmé... », recueilli par André Blavier dans ses *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 352.
- ⁷ Goemans, Conférence sur René Magritte, Charleroi, 1956; dans *Écrits*, éd. citée, p. 205.
- ⁸ Les feuillets du « *Sens Propre* », déclarait-il dans sa conférence de Charleroi, « auraient pu tout aussi bien s'appeler : *Réponse* », ajoutant que cette « réponse » entendait s'adresser « moins au tableau lui-même, qu'à ce qui nous vaut son existence et qui commande son efficacité. » (*Écrits*, éd. citée, p. 211).
- ⁹ Tract reproduit par Marcel Mariën, dans *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1970, p. 210.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 215.
- ¹¹ *Ibid.*, pp. 213-214.
- ¹² Magritte, *La Ligne de Vie I*, dans *Écrits complets*, éd. citée, p. 110.
- ¹³ *Œuvres*, éd. citée, p. 248.
- ¹⁴ *Écrits*, éd. citée, pp. 61.