

## RENÉ MAGRITTE : LES PROSES DE DISTANCES (1928)

**Clio Elizabeth de Carvalho Meurer**

*[...] je finis par trouver dans l'apparence du monde réel lui-même la même abstraction que dans mes tableaux ; car, malgré les combinaisons de détails et de nuances d'un paysage réel, je pouvais le voir comme s'il n'était qu'un rideau placé devant mes yeux. Je devins peu certain de la profondeur des campagnes, très peu persuadé de l'éloignement du bleu léger de l'horizon, l'expérience immédiate le situant simplement à la hauteur de mes yeux. J'étais dans le même état d'innocence que l'enfant qui croit pouvoir saisir de son berceau l'oiseau qui vole dans le ciel. Paul Valéry a ressenti ce même état devant la mer qui, dit-il, « se dresse devant les yeux du spectateur » [...]*

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

*Je songeai alors que les objets eux-mêmes devaient révéler éloquemment leur existence et je recherchai comment je pourrais rendre manifeste la réalité. (René Magritte, 1938)<sup>1</sup>*

En 1928, les surréalistes belges font paraître *Distances*, leur première revue littéraire officielle. René Magritte, qui vit l'un des moments les plus fertiles de sa carrière, y contribue activement. À la revue au concept novateur, il fait parvenir non seulement des illustrations, mais aussi des proses, lesquelles s'intègrent au flux d'écriture imaginé par Paul Nougé et Camille Goemans.

Ces textes, écrits à un moment où il cherche à appliquer un ordre et un sens à sa peinture, ne sont pas ses premières incursions dans le registre littéraire. Dans ses années de formation à l'Académie Royale de Bruxelles, Magritte, qui commençait déjà une habitude de se lier d'amitié avec des poètes et écrivains, avait collaboré au comité de rédaction de la revue *Au Volant* des frères Bourgeois (1919). Il avait aussi été l'élève, puis le disciple, du romancier naturaliste Georges Eekhoud. En 1924, venait

---

<sup>1</sup> Extrait de *La Ligne de vie*, conférence de Magritte prononcée en 1938. (René Magritte, « La Ligne de vie », in *René Magritte 1898-1967 : Catalogue du Centenaire* / sous la dir. de Gisèle Ollinger-Zinque et Frederick Leen, Gand, Ludion/Flammarion, 1998, p. 45.)

la première publication: une suite d'aphorismes dans le dernier numéro de 391. Cette participation à l'emblématique revue de Picabia, il la devait à son amitié avec E. L. T. Mesens, à côté duquel il allait participer à la création d'un périodique dadaïste, *Oesophage* (1925). Les aphorismes publiés dans ces deux revues (ainsi que dans *Marie*, projet plus ouvert de Mesens qui substitua *Oesophage* en 1926) ne sont pas remarquables en fonction de leur qualité expressive : leur importance advient d'abord du fait de témoigner d'une rupture. Dès la découverte du *Chant d'amour* de Chirico en 1923, Magritte traversait une crise d'expression, n'étant parvenu à peindre que cinq toiles en 1924 et trois dans la première moitié de 1925. Cette découverte avait eu un effet déroutant dans sa démarche artistique, jusqu'alors influencée notamment par le futurisme et le cubisme. Confronté à cette « poésie triomphante », cette « nouvelle vision où le spectateur retrouve son isolement et entend le silence du monde », qui signifiait une « rupture complète avec les habitudes mentales propres aux artistes prisonniers du talent, de la virtuosité et de toutes les petites spécialités esthétiques »<sup>2</sup>, Magritte s'était vu obligé d'orienter ses recherches dans une direction toute nouvelle. Dans ce sens, l'expérience qu'il fait avec l'écriture aphoristique à ce moment de perte de conviction était aussi significative. Cette forme était appelée, par son principe même de fonctionnement, à jouer un rôle déterminant dans son développement futur – que l'on songe au texte « Les mots et les images », paru en 1929 dans le dernier numéro de *La Révolution Surréaliste*, et à la concision et l'indétermination sémantique des peintures issues de la méthode de travail créée à partir des *Affinités électives* (1933).

Si les premiers écrits publiés de Magritte – les aphorismes et poèmes d'orientation dadaïste de 1924-1925 – sont le produit d'une crise expressive, les proses de *Distances* intègrent au contraire l'immense bond de créativité qui se suit au tournant dans son oeuvre en 1925-1926. Ce tournant correspond au moment où Magritte découvre que « la question n'était pas de chercher une nouvelle manière de peindre, mais de savoir ce qu'on doit montrer »<sup>3</sup>, et décide, après avoir trouvé « dans l'apparence du monde réel lui-même la même abstraction que dans mes tableaux », de « ne plus peindre les objets qu'avec leurs détails apparents » (45). Ces deux découvertes, qui constitueront le noyau central d'une conception de peinture qu'il ne cessera de perfectionner sa vie durant, l'amèneront à s'engager en 1925-1926 dans un long parcours d'expérimentation qui devait culminer, à la fin des années vingt, par l'affirmation et la consolidation d'un style personnel. Ce parcours fertile, il le fera en tant que surréaliste, aux côtés notamment de E.L.T. Mesens, Camille Goemans, Marcel Lecomte,

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> Entretien pour la revue *Life*, in René Magritte, *Écrits complets* / édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, 2001, p. 610-611.

Paul Nougé et, plus tard, Louis Scutenaire. C'est cette étape du cheminement de Magritte que nous accompagnerons dans les pages suivantes, dans notre analyse des textes publiés en 1928 dans la revue *Distances*.

### Une période fertile : 1926-1929

La participation de Magritte à *Distances* s'insère dans une période marquée par une activité effervescente. Début 1926, l'artiste décroche son premier contrat, lequel garantit l'achat de toute sa production. Il sera sous contrat durant toute la période allant de 1926 à 1930, d'abord avec Van Hecke, qui le représentera à la Galerie Le Centaure et pendant un certain temps à sa propre galerie, L'Époque, dirigée par Mesens, puis Magritte aura comme marchand son ami Camille Goemans. Grâce à cette situation favorable, il peut se consacrer entièrement à la peinture, n'acceptant que les travaux publicitaires qui l'intéressent. Sa production augmente considérablement et Magritte peint 280 huiles au cours de cette période, ce qui constitue presque un quart de l'ensemble de sa production dans ce médium<sup>4</sup>. Les mois d'octobre et novembre 1926 voient la formation officielle du mouvement surréaliste en Belgique, qui regroupe, sous la direction de Nougé, Magritte, Mesens, Goemans et le musicien André Souris. Le groupe, après avoir annoncé sa formation par la parution de trois tracts, publiée en 1927 *Adieu à Marie* (le dernier numéro de la revue de Mesens, *Marie*), et se prépare à lancer sa propre revue, la future *Distances*. Au cours de cette même année 1927, Goemans, puis les Magritte, s'installent à Paris, cherchant le contact avec les surréalistes parisiens. Tandis que René et Georgette s'installent à Perreux-sur-Marne, dans la banlieue parisienne, Goemans habite Montmartre, rue Tourlaque, dans le même bâtiment où vivent alors Max Ernst, Joan Miró et Max Morise. Les nouvelles rencontres et le rythme très intense de production n'empêchent pas Magritte de continuer à s'aventurer dans le domaine de l'écriture et de l'édition : dans *Adieu à Marie*, Magritte publie un texte sur la peinture, « Vous », rédigé à la manière des *Pensées* de Pascal ; dans *Distances*, ce seront des proses poétiques ; avec Goemans, il fait paraître la série de tracts *Le Sens propre* (reproductions de peintures de Magritte et textes de Goemans), série qui met en jeu les relations entre le texte et l'image, et prépare une nouvelle, *Les Couleurs de la nuit*, qui ne verra jamais le jour (1928-1929) ; il participe par quelques illustrations au texte de Nougé *Clarisse Juranville : quelques écrits et quelques dessins* (1927), publication du groupe qui était le pastiche d'un manuel populaire de conjugaison. Magritte continue aussi à réaliser des travaux publicitaires, mais a la chance de pouvoir se livrer à des projets plus expérimentaux, tels les deux catalogues pour la firme bruxelloise des fourreurs S. Samuel & Cie, pour lesquels il réalise

---

<sup>4</sup> Nous empruntons ces données à David Sylvester (éd.), *René Magritte : Catalogue raisonné / Vol. I : Oil Paintings 1916-1930* / texte par David Sylvester et Sarah Whitfield, Anvers, Menil Foundation – Fonds Mercator, p. 56.

les illustrations et le projet graphique (le premier, en 1926, contenait des textes de Goemans, et le deuxième, en 1927, contenait des poèmes de Nougé). C'est aussi en 1927 que Magritte commence la série des peintures à mots, ainsi que le texte « Les mots et les images », publié en 1929 dans la dernière livraison de *La Révolution surréaliste*. Cette période s'achève en 1933 par un autre tournant, une nouvelle méthode de travail que Magritte découvre lorsqu'il peint *Les Affinités électives*.

***Distances* (1928) : « Nous cherchons des complices »**

La collaboration de Magritte à *Distances* s'insère donc dans le cadre de l'une des périodes les plus fertiles de sa carrière. Comprendre la nature de sa participation – des illustrations et des textes qu'il y publie – implique obligatoirement comprendre le projet conceptuel qui soutenait *Distances*<sup>5</sup>. Prenons donc le temps d'écrire quelques lignes à propos de celle qui a été la première revue officielle lancée par le groupe surréaliste belge après sa formation en 1926. Commençons par le titre, lequel a une signification précise, comme l'explique Marcel Lecomte :

*Distances*, c'était toujours l'idée de distances à l'égard de problèmes qui pour les littérateurs étaient importants... étaient *trop* importants. La littérature pouvait être trop importante pour certains littérateurs, alors que notre terme de « distances » signifiait que nous nous écartions des démarches habituelles, de conceptions trop directes de la littérature. Il s'agissait d'une sorte de démarche conjuratoire<sup>6</sup>.

Les préparatifs d'une nouvelle revue capable de publier les oeuvres des surréalistes belges remontent au moins au printemps 1927. Nougé et Goemans, les concepteurs de *Distances*, souhaitaient que la publication se présente comme une manifestation collective. Ainsi n'y aura-t-il pas de place pour un comité de rédaction ou un directeur de la publication. Le nom de Goemans figure cependant dans le premier numéro comme « Gérant », ceci peut-être parce que le siège choisi pour la revue était l'appartement où il vivait alors, au 22 rue Tourlaque, choix dû à la fois à la commodité mais aussi au fait qu'il fallait au groupe une adresse parisienne. Nougé avait aussi refusé d'être crédité pour les fonctions qu'il cumulait : outre celle de directeur de la rédaction, il était aussi correcteur, préparait la mise en

---

<sup>5</sup> Les trois numéros de la revue *Distances*, parus de février à avril 1928, sont reproduits dans Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979, p. 160-174. Les éditions Didier Devillez ont fait paraître en 1994, dans la collection fac similé, l'intégrale de *Distances*, avec un avant-propos de Tom Gutt.

<sup>6</sup> Propos tenus par Marcel Lecomte dans une interview enregistrée en 1967 et publiée dans *Le Fait accompli*, Bruxelles, n° 19-20, avril 1969. Marcel Lecomte répondait à la question de Bussy : « Distances vis-à-vis de quoi ? » (In *Catalogue raisonné, Vol. I., op. cit.*, p. 86).

page et gérait les questions relatives à l'impression. *Distances* avait une présentation sobre et élégante, reflet des aptitudes de Nougé dans le domaine graphique. Son influence se remarquait aussi dans le choix des participants, limité au groupe belge. Outre Camille Goemans et lui-même, ont collaboré à la publication Marcel Lecomte, René Magritte, E.-L.-T Mesens, André Souris, et les nouveaux venus Marc Eemans, Louis Scutenaire et Gaston Dehoy — un groupe trop grand aux yeux de ses concepteurs pour qu'il soit possible de garder un esprit d'unité. « Il n'est pas simple de maintenir l'équilibre dans un groupe où l'on est aussi nombreux », avertissait Goemans dès le début de l'entreprise<sup>7</sup>.

Ce désir de caractériser la revue comme une entreprise collective se prolongeait tant dans la présentation graphique de *Distances*, qui conférait une unité visuelle au projet, que dans sa structure interne. La toute petite revue (« le tout pèse 48 grammes », écrit Tom Gutt) avait la conformation « d'un périodique, voire d'un périodique d'actualité », où « les textes de Goemans sont un récit de voyage et qui affecte la forme d'un feuilleton, ceux de Nougé des faits divers, ceux de Lecomte un peu bien assourdis des échos de quartier » (Gutt 17). Nous n'avons pas d'informations à propos de sa distribution, outre le fait qu'elle était probablement très limitée et que cela faisait partie du plan. Ils ne cherchaient pas de lecteurs : comme Nougé l'indique lui-même dans le supplément au numéro un de *Distances* : « Nous cherchons des complices ».

La marque de *Distances* était effectivement l'unité d'esprit du groupe — unité que ses concepteurs avaient maintenue à grand peine, et qui ne dura pas longtemps. Prévue pour être une revue mensuelle, *Distances* n'eût que trois numéros, parus en janvier, mars et avril 1928. La courte vie de la publication est largement due à une mésentente entre deux des principaux membres du groupe, Mesens et Goemans. Les frais d'édition étaient à la charge des collaborateurs, ce qui ne facilitait pas non plus son essor. Magritte, qui a collaboré aux trois numéros, par des proses et des illustrations, démontrait un vif enthousiasme pour le projet, comme l'attestent ces lignes envoyées à Paul Nougé : « L'intérêt de *Distances* va grandissant me semble-t-il et je ne doute pas qu'il en sera toujours de même, ne pensez vous mon cher ami<sup>8</sup> ? ». Quand la revue cessa de paraître, Magritte voulut de proposer d'autres solutions pour que l'entreprise puisse continuer, par exemple un nouveau projet graphique moins coûteux fondé en partie sur celui de *Correspondance*.

### Une lettre à Paul Nougé

Mettre l'accent sur *Distances* comme une entreprise collective est essentiel pour comprendre non seulement la nature de la production textuelle de Magritte à cette époque, mais aussi son

---

<sup>7</sup> Lettre de Camille Goemans à Paul Nougé, le 2 janvier 1928, in *ibid.*, p. 86.

<sup>8</sup> Lettre de René Magritte à Paul Nougé, 1928, dans *op. cit.*, p. 87-88.

développement en tant que peintre. Ses proses font partie d'un travail d'ensemble et c'est à l'intérieur des pages de la revue qu'elles prennent tout leur sens. Ces textes de l'artiste s'insèrent également dans le cadre d'un mouvement plus large de collaboration et d'échange d'idées entre les membres du groupe surréaliste belge, une interaction à laquelle participent les écrits des uns et les tableaux de l'autre. Pour composer ses proses, Magritte va, en outre, chercher de la matière dans sa propre peinture, en lui incorporant ses trouvailles picturales les plus récentes.

Dans ce cadre de collaboration, les échanges qui s'établissent en 1927 entre René Magritte et Paul Nougé méritent une attention particulière. Pour commencer, c'est dans leur correspondance, gardienne d'un dialogue qui finira par enrichir l'oeuvre de l'un et de l'autre, que nous trouvons les premiers indices de l'expression en prose que Magritte adoptera en *Distances*. Il s'agit, comme nous le verrons bientôt, de descriptions qu'il fait à Nougé de deux tableaux auxquels il travaillait lors de son arrivée au Perreux-sur-Marne. Ces « descriptions peu objectives », sous forme de prose, se trouvent au milieu d'une lettre écrite à poète en septembre 1927 – c'est-à-dire, peu après son installation dans la banlieue parisienne. Nougé, resté à Bruxelles, devient dès ce moment un important interlocuteur, et le restera durant tout son séjour en France. À cette période où leur amitié commençait à se solidifier, Magritte se tournait souvent vers Nougé pour discuter de ses nouvelles recherches en peinture. Nougé lui donnait de précieux conseils, tandis que les idées et tableaux de Magritte fournissaient matière à réflexion au poète. Dans ce sens, la forme que Magritte choisit pour présenter les deux premiers tableaux réalisés en France n'est pas un hasard : ses « descriptions » semblent s'inspirer de la prose poétique dans laquelle Nougé excelle dès 1924. Voici l'extrait de la lettre en question :

J'ai fait deux toiles jusqu'à présent, en voici les titres et ce que j'en puis dire : (c'est une description peu objective, mais qui est je crois une sorte d'équivalent )

Les jambes du ciel. — Le plancher éclairé par la lune, que l'on sait être derrière soi, n'est pas entouré de murs ; il cache, avec des arbres éloignés, un morceau du ciel. Mais un morceau de plancher est caché lui-même par les jambes du ciel, qui s'y posent, et qui ne peuvent être l'occasion de pensées inutiles.

Une promenade dans le fleuve. — Quelques compagnons avaient trop parlé près de l'eau violette. La troupe, prise de panique, s'enfuit et je me suis trouvé incapable de la suivre. J'entraî dans l'eau, qui devint lumineuse au fond ; des fougères éloignées se distinguaient suffisamment. D'autres plantes obscures, leurs reflets les retenaient de monter à la surface. Des fils rouges prenaient toutes les formes au gré des courants invisibles, et sans doute violents.

Une femme en plâtre en s'avancant me fit faire un mouvement qui devait me mener loin<sup>9</sup>.

Aucun tableau connu ne correspond à la description d'*Une promenade dans le fleuve*, soit que la narration du contenu de l'image ait rendu impossible son identification, soit que le tableau en question ait été perdu ou détruit, ou encore qu'il ne fût en réalité jamais peint. *Les Jambes du ciel* est le titre provisoire de la toile qui s'appellera finalement *Les Muscles célestes*, titre qui peut avoir été inspiré intentionnellement de ces lignes issues de la préface au numéro inaugural de *La Révolution surréaliste* : « Qu'est-ce que le papier et la plume, qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce la poésie devant ce géant qui tient les muscles des nuages dans ses muscles<sup>10</sup> ? » L'intérêt de ces deux commentaires réside tout d'abord dans la manière de les présenter à Nougé : comme « une sorte d'équivalent » des images. Ils ne sont donc pas un « simple » cas d'*ekphrasis*, mais fonctionnent comme un contrepoint aux images elles-mêmes.

En décrivant ces tableaux à Nougé, Magritte n'a pas voulu employer un langage objectif. Il ne s'agissait pas d'aider l'ami à visualiser parfaitement ses nouvelles réalisations (en plus d'une occasion, Nougé exprimera sa préférence pour l'envoi de dessins joints aux lettres), mais de fournir des éléments permettant de mieux comprendre sa démarche. Il était peut-être question aussi de montrer que son travail visuel se fondait sur une recherche qui avait des affinités avec la réflexion de Nougé. On notera par exemple le fait que ces commentaires sont rédigés d'une manière poétique, brève, où il est possible de déceler l'influence des poèmes en prose que Nougé avait réalisés entre 1924 et 1926<sup>11</sup>.

Mais Magritte peut aussi avoir écrit ces deux proses comme un exercice de réflexion sur sa propre démarche. Ces lignes révèlent (ou attribuent) une dimension poétique aux images, une dimension que Magritte jugeait devoir mettre en évidence. Dans le cas des *Jambes du ciel*, il était

<sup>9</sup> Extrait reconstitué selon les versions de David Sylvester (*Catalogue raisonné, Vol. I, op. cit.*, p. 235), et André Blavier (René Magritte, *Écrits complets, op. cit.*, p. 39).

<sup>10</sup> J.-A. Boiffard, P. Éluard, R. Vitrac, « Préface », *La Révolution surréaliste*, n° 1, Paris, 1<sup>er</sup> décembre 1924, p. 1, consulté dans la réédition des Éditions Jean-Michel Place, 1975. Cette hypothèse a été soulevée par David Sylvester (*Catalogue raisonné, vol. I, op. cit.*, p. 235).

<sup>11</sup> Comparer, par exemple, avec ces poèmes en prose de Nougé, écrits en 1924 : « Il respire l'épaisse sonorité de la chambre. Mais les objets curieux semblent se dissoudre à la mesure de l'approche de ses regards. Les doigts ne rencontrent pas la muraille où le sang et la lumière se figent avec lenteur. La fenêtre s'ouvre alors sur un jardin de lune, un peu avant l'aube » (« L'Écriture simplifiée », p. 25-135 dans Paul Nougé, *L'Expérience continue*, Lausanne, CISTRE-Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Lettres Différentes », 1981, p. 39) et « C'est une lueur tournante qui s'engage dans les ruelles au crépuscule. On ne pourrait dire si un visage habite cette clarté étrange, ou bien des mains monstrueusement pâles qui frappent aux vitres obscures, qui regardent. / Au fond des chambres sans lumière, les visages se cachent au fond des mains. / Puis un vent bleu de nuit possède la rue déserte » (*ibid.*, p. 40).

question de poétiser l'espace et la représentation, les principaux problèmes soulevés par le tableau, que la description des *Muscles célestes* faite par David Sylvester rend évidents :

Nous voyons une vaste estrade, dont les lattes de parquet sont représentées en perspective, et des grandes ombres. Par-delà l'estrade se dresse une sorte d'écran noir dont la silhouette irrégulière est celle de formes animales et biomorphes. Derrière l'écran, il y a un ciel d'orage. Mais ce ciel se prolonge par deux excroissances, semblables aux découpages biomorphes à motif de ciel rencontrés ailleurs, qui traversaient l'écran noir pour s'étirer sur les lattes de parquet. Du coup, le ciel occupe à la fois l'arrière-plan et le premier plan<sup>12</sup>.

Ainsi, dans sa lettre à Nougé, Magritte tente d'appliquer une dimension poétique à l'expérimentation avec l'espace – une question qui pour lui était essentielle et qu'il associait à Chirico, comme il l'expliquera vingt ans plus tard dans une lettre à Andrieu :

Mais l'essentiel est l'espace (je crois que toute image remet en question avec plus ou moins de force l'idée d'espace: Chirico n'a rien fait d'autre, il a fait "vivre" l'espace en le peuplant d'objets extraordinaires qui donnaient à la perspective un nouveau visage) la manière de rendre l'espace intéressant est elle-même plus importante pour nous que l'espace lui-même. (1947)

Finalement – et nous arrivons au point qui nous permettra de mieux comprendre l'entreprise de *Distances* – ces deux commentaires à Nougé peuvent également exprimer une volonté de Magritte de s'aventurer dans le registre écrit. Dans ce cas, on pourrait dire que c'est sa peinture qui l'inspire pour ses premières proses.

### **Les proses de *Distances***

Entre 1927 et 1928, Magritte a écrit environ une dizaine de petits textes en prose, dans un style d'écriture qui se rapproche à celui adopté dans sa lettre à Paul Nougé quand il « décrit » *Les Jambes du ciel* et *Une promenade dans le fleuve*. Mais ce sont les textes effectivement publiés dans *Distances* qui constituent les exemples les plus intéressants de l'expression littéraire de Magritte. Le peintre a pu faire accepter cinq de ses textes par l'exigeant Nougé (nous savons, par exemple, qu'il lui est arrivé de refuser gentiment un poème que Magritte avait composé en pensant à la revue) : « L'Homme au visage sans chemin », « Théâtre en plein cœur de la vie » (*Distances* n° 1, février 1928 ; les deux textes de Magritte se trouvent sur une même page),) ; « Notes sur Fantômas » et « Un coup de théâtre » (*Distances* n° 2, mars 1928), et un texte sans titre auquel nous nous référerons

---

<sup>12</sup> David Sylvester, *Magritte, op. cit.*, p. 152.



désormais, en suivant André Blavier, par « J'ai son cœur... » (*Distances* n° 3, avril 1928). Nougé aurait certainement corrigé les éventuelles fautes de ces textes, et veillé à leur pertinence par rapport à l'entreprise collective qu'était *Distances*. Magritte a en outre donné deux illustrations à la revue : *Le Repos de l'Acrobate*, dans le deuxième numéro (en rapport au tableau de même titre peint vers cette même période, et que selon David Sylvester aurait précédé le dessin publié dans *Distances*<sup>13</sup>), et, dans le troisième numéro, *L'Aube désarmée*, dessin qui correspond aux deux toiles *Les Jours Gigantesques* (1928). Les contributions de Magritte occupent les pages d'ouverture de toutes les livraisons de la revue, exception faite à « J'ai son cœur... », séparée de *L'Aube désarmée* par un texte de Paul Nougé.

Notre analyse des textes publiés dans *Distances* se déroulera en deux temps. Nous commencerons par « L'homme au visage sans chemin », paru dans le premier numéro de *Distances*, suivi par la chronique « Notes sur Fantômas » et « Un coup de théâtre », de la deuxième livraison de la revue. Dans ces textes, Magritte inaugure dans le domaine écrit une réflexion fondée sur la thématique des romans policiers, tout comme elle faisait irruption dans sa peinture à cette période et dont l'exemple le plus célèbre est *L'Assassin menacé* (1927). Ensuite, avec « Théâtre en plein cœur de la vie » (*Distances* n° 1), et « J'ai son cœur... » (*Distances* n° 3), ce sera l'occasion d'explorer l'expression poétique du peintre et la manière dont elle intègre ses réflexions sur l'espace et la représentation. Commençons donc par les trois textes de la première thématique :

#### *L'Homme au visage sans chemin*

Tout le monde lui ressemble, mais ses yeux sont attentifs à la ville comme à la campagne. Il est le maître des souvenirs, il précise les apparences. Son rêve est infaillible.

#### *Notes sur Fantômas*

Il n'est plus le prétexte d'une histoire ; l'histoire lui rend service. Les œuvres de Fantômas ne peuvent être détruites ni subir de modifications.

Son état-major est composé de jeunes tziganes. Ils obéissent à un système, malgré la soudaineté un peu brutale qu'ils mettent à jaillir dans l'histoire du crime.

Fantômas exige des autres plus que de lui-même.

Il n'est jamais invisible entièrement. On peut voir son portrait à travers son visage.

---

<sup>13</sup> Cf. Sylvester page 263.

Quand des souvenirs le poursuivent, il suit son bras qui l'entraîne. Ses mouvements sont ceux d'un automate, il déplace les meubles ou les murs qui se trouvent dans son chemin.

Sa fille parle depuis longtemps. Elle n'est pas curieuse de son corps. Elle admire la vie.

La science de Fantômas est plus précieuse que la parole. On ne la devine pas — et l'on ne peut douter de sa puissance.

*Un coup de théâtre.*

Juve a suivi la trace de Fantômas depuis longtemps. Il rampe sur les dalles brisées d'un couloir mystérieux. Ses doigts touchent les murs pour le guider. Tout à coup, une bouffée d'air chaud le frappe au visage. Il approche... Ses yeux s'habituent à l'obscurité. Juve distingue une porte aux planches disjointes, à quelques mètres devant lui. Il détache son manteau pour l'enrouler autour de son bras gauche et il apprête son revolver. Aussitôt qu'il a écarté la porte, Juve se rend compte de l'inutilité des précautions qu'il a prises : Fantômas est près de lui, endormi profondément. Juve a vite fait de ligoter solidement le dormeur. Fantômas continue de rêver, de ses déguisements peut-être, comme il en a l'habitude. Juve, au comble de la joie, prononce des paroles regrettables. Elles ont fait sursauter le prisonnier. Il se réveille et, en s'éveillant, Fantômas n'est plus le prisonnier de Juve.

Cette fois, Juve a échoué encore. Mais pour atteindre son but, il reste un moyen : Juve devra s'introduire dans un rêve de Fantômas — il tentera d'en être l'un des personnages.

La matrice de ces textes semble être le manuscrit inachevé de « Nick Carter »<sup>14</sup>, cité chez André Blavier. Magritte a remanié certains de ses passages dans ces trois textes publiés dans *Distances*, et dans l'inédit « Il était parti seul... », également reproduit dans le volume de Blavier. D'un autre point de vue, nous pourrions aussi dire que c'est « L'homme au visage sans chemin » qui condense, dans ses trois phrases, les quatre autres textes similaires de cette même époque. Dans ce cas, il nous faut comprendre quelle est l'identité de cet homme au visage sans chemin.

---

<sup>14</sup> Voici le texte de « Nick Carter » : « Le monde ressemble à Nick Carter, le détective arrivé récemment d'Amérique. Mais ses yeux sont attentifs à la ville comme à la campagne. Les objets qui l'entourent ne semblent pas réclamer de son regard ces mouvements auxquels il est accoutumé. Ses mouvements sont ceux d'un automate, il suit une ligne droite et déplace les meubles ou les murs qui viendraient à se trouver sur son chemin. Les lézards noirs qui lui couvrent le visage deviennent transparentes à la lumière électrique. Sa chambre est obscure, et lorsqu'il fait de la lumière pour examiner un document, ou pour vérifier ses armes, on peut voir les tentures de son cabinet de travail à travers son visage. / Une femme prenait l'ascenseur. Le portier lui a fait au même moment un geste obscène, dit-elle à Nick Carter. / Lorsque Nick Carter rêve à ses déguisements, leur ingéniosité » (Blavier 41)

Le titre « L'homme au visage sans chemin » évoque nombre de figures humaines sans visage dans les tableaux de 1926 et 1927, dont *L'Homme du large* (1927) est un exemple. Quant à la première piste sur l'identité du personnage, « Tout le monde lui ressemble », elle évoque à son tour beaucoup d'images d'hommes au visage indifférencié, sombres et mystérieux, souvent au chapeau melon, vus de dos, qui peuplent l'œuvre de Magritte depuis *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1926). Mais cet homme au visage sans chemin a aussi une identité : il est à la fois Nick Carter et Fantômas, le détective et le maître du crime confondus dans un même personnage. Le texte de « L'homme au visage sans chemin » est par exemple entièrement adapté des lignes initiales de « Nick Carter ». On note aussi que le Fantômas et le Nick Carter de Magritte rêvent de déguisements, se meuvent comme des automates et déplacent meubles et murs sur leur chemin. Tandis qu'on voit le portrait de Fantômas à travers son visage, celui de Nick Carter est couvert de lézardes noires qui deviennent transparentes à la lumière électrique, ce qui permet de voir les tentures de son cabinet de travail. Cette fusion entre la figure du maître du crime et la figure générique du détective est évidente dans un tableau de 1927 intitulé *Le Barbare*, lequel, peint comme un portrait du *Fantômas* de Souvestre et Allain (sa source iconographique est la couverture du numéro 1 de *Fantômas*), a été exposé en Russie comme *Le Détective*<sup>15</sup>. Comme nous le voyons, dans ses proses, Magritte exploite les figures de Nick Carter et de Fantômas très librement, de façon à ce qu'ils relèvent plus d'un modèle interne que de personnages originaux. Leurs prouesses rappellent beaucoup plus l'imaginaire magrittien que celui des feuilletons policiers — on pense ici surtout aux procédés de métamorphose et de transmutation que le peintre explorait alors dans ses tableaux. Ils deviennent ainsi emblématiques de deux caractères : le détective, qui œuvre à enlever le voile du mystère, et le grand criminel — dont l'identité est elle-même le mystère — qui travaille à saboter l'ordre établi. Cet homme au visage sans chemin, Nick Carter mais aussi Fantômas, serait-il le peintre lui-même ?

Le fait est que les feuilletons et films policiers ont constitué une importante source d'inspiration pour les premiers tableaux surréalistes de Magritte. Parmi ces influences, *Fantômas*

---

<sup>15</sup> Dans une lettre à Nougé de 1928, Magritte précise qu'il s'agit de Fantômas ; le tableau comporte un sous-titre entre parenthèses : *Le Barbare (Fantômas)*. Le tableau en question fut détruit dans un bombardement lors de la Deuxième Guerre. Seule subsiste une photo publicitaire prise lors de la première exposition de Magritte à Londres, en 1938, au dos de laquelle Mesens écrivit ce qui suit : « René Magritte faisant acte de présence à sa première exposition individuelle à Londres. Titre du tableau : "Le Barbare" (1928). L'œuvre avait figuré dans des expositions à Moscou et Leningrad, grâce aux soins de M. Louis Piérard. L'étiquette apposée par les Russes porte le nom de l'artiste et le titre "Détective". Ce tableau fut détruit dans le premier bombardement de Londres avec 150 autres tableaux dont une quinzaine de Magritte » (cité dans *René Magritte. Catalogue raisonné, vol. I, op. cit.*, p. 249).

constituait un cas particulier, car le personnage de Souvestre et Allain présentait nombre de points communs avec le *Maldoror* de Lautréamont, œuvre fondamentale dans le développement de l'esthétique surréaliste. *Fantômas*, maître à sa façon de la métamorphose (il pouvait par exemple prendre n'importe quel visage), personnifiait lui aussi le mal. Cette obsession de la violence, que ce soit en réalité ou en fiction, était en effet une partie intégrante du lot surréaliste, tant du côté belge que parisien. Les tableaux que Magritte réalise lors de son adhésion au mouvement représentent souvent des personnages et objets étranges, baignés dans une atmosphère sombre, menaçante et mystérieuse, parfois bizarre et macabre — que l'on songe par exemple à *L'Escrimeuse* (1926-1927), *Les Cicatrices de la mémoire* (1926-1927), *Le Supplice de la vestale* (1927), *Jeune Fille mangeant un oiseau* (1927), *Le Ciel meurtrier* (1927). Dans d'autres tableaux, c'est plutôt la figure du détective à la recherche de preuves mystérieuses qui l'emporte : c'est le cas de *L'Apparition* (1928), où un homme en pardessus et chapeau melon (dont la source iconographique était une photographie de Magritte lui-même), se dirigeant vers l'horizon informe du tableau, est entouré de silhouettes imprécises contenant les mots « fusil », « nuage », « horizon », « cheval » et « fauteuil » ; c'est aussi le cas du *Noctambule* (1928), où un personnage très similaire dans son apparence se dirige vers un réverbère placé au plein milieu d'une chambre à la fois meublée et vide. David Sylvester rapporte que sa manière d'utiliser des thématiques des feuilletons populaires dans son œuvre picturale, notamment *Fantômas*, doit beaucoup à leur transposition à l'écran par Feuillade<sup>16</sup>.

Les deux autres textes que Magritte publie dans *Distances* développent la thématique du merveilleux, merveilleux toujours teinté de mystère. Parlons donc de « Théâtre en plein cœur de la vie », publié dans le numéro inaugural de *Distances*, lequel il nous permettra d'établir le plus grand nombre de parallèles avec l'œuvre picturale :

#### *Théâtre en plein cœur de la vie*

Une princesse sans doute sortait du mur en souriant dans la maison entourée d'un ciel magnifique. Les fruits choisis se trouvaient sur une table, pour représenter des oiseaux. L'éclairage était compréhensible malgré quelques ombres sans cause et l'absence de profondeur au-delà des portes ouvertes. L'ensemble pouvait se mouvoir grâce à ses proportions.

Maintenant la princesse court, amazone sans vertige, sur des champs sans limite à la recherche des preuves mystérieuses. Elle use les pensées et les actes d'une foule infinie de

---

<sup>16</sup> David Sylvester, *Magritte, op. cit.*, p. 134.

personnages. Elle franchit de poétiques obstacles : la valise, le ciel ; le canif ; la feuille ; l'éponge, l'éponge<sup>17</sup>.

« Théâtre » est rédigé dans un style très proche de celui employé par Magritte dans les descriptions « peu objectives » des tableaux alors intitulés *Les Jambes du ciel* et *Une promenade dans le fleuve*. Magritte adopte dans « Théâtre » un langage très imagé, mais non du point de vue de l'utilisation des figures : les mots, employés dans leur sens littéral, donnent parfois l'impression de n'avoir pour fonction que de se représenter eux-mêmes. Ceci peut être la manière trouvée par Magritte d'adapter à son expression le langage poétique de Nougé, plus particulièrement de trois questions réclamées par le poète : la proposition de l'existence de mots comme objets, la conception de métaphore « pure » (selon laquelle la figure trouve sa force quand elle est prise au pied de la lettre) et l'importance du merveilleux. Magritte, même sans réussir à donner corps aux mots comme le faisait Nougé, parvient au merveilleux par une combinaison inusitée de mots hauts en image, employés dans leur sens propre. Les substantifs concrets sont prédominants, à un point où même les mots « pensées » et « actes » semblent gagner une présence matérielle parmi les autres objets et personnages. Le narrateur se pose comme témoin d'un événement merveilleux, et ne semble pas être très sûr de ce qu'il voit ou *visualise* — l'adverbe modalisateur « sans doute » de la phrase d'ouverture est placé de manière à introduire une interrogation sur l'exactitude des faits rapportés. La princesse interagit avec la scène incongrue dont elle semble faire aussi partie. En effet, les éléments du décor, ainsi que le décor lui-même (« l'ensemble pouvait se mouvoir grâce à ses proportions ») sont décrits avec plus de précision que la princesse-même, introduite dans le premier paragraphe par un article défini. Il n'est pas possible de savoir si c'est elle qui, en sortant du mur, anime ce monde merveilleux, ou si c'est le regard du narrateur qui initie ce processus. L'emploi de l'imparfait et du présent aoristique accentue ce cadre d'indétermination : les actions du personnage ne s'inscrivent pas dans une durée précise, mais se situent en dehors du temps. Les repères spatiaux l'empotent sur les repères temporels. L'espace est l'événement.

L'imaginaire merveilleux de « Théâtre » est relié à celui des toiles peintes à cette époque. La première prouesse de l'héroïne — sortir du mur — renvoie à un procédé que Magritte venait alors de découvrir et que, faute d'un terme plus adéquat, nous appellerons ici métamorphose. Ce procédé se fondait sur la possibilité qu'ont les choses de « devenir *graduellement* autre chose<sup>18</sup> », d'un objet

---

<sup>17</sup> René Magritte, *Écrits complets*, op. cit., p. 45.

<sup>18</sup> Lettre de Magritte à Paul Nougé, novembre 1927, citée dans *Catalogue raisonné*, Vol. I, p. 245.

de se *fondre* « dans un objet autre que lui-même<sup>19</sup> », de manière à ce qu'il n'y ait pas « rupture entre les deux matières, ni de limite<sup>20</sup> ». Le plus souvent, Magritte fait un paysage, une figure humaine, le vide d'un espace ouvert (le ciel par exemple), se muer dans un objet indiquant une surface matérielle, tel un mur de brique ou un plancher. Ainsi, le regard est forcé de *penser* autrement ; « les choses sont tangibles et pourtant quelques planches de bon bois deviennent insensiblement transparentes à certains endroits<sup>21</sup> » (Lettre à Paul Nougé, Sylvester 245)<sup>22</sup>. On rencontre ce procédé dans des tableaux comme *La Passion des lumières* (1927), où le ciel se transforme en bois (ou vice-versa) ; *Le Barbare* (1927), où le visage du personnage se forme, se fond, ou se dégage d'un mur de brique ; *Découverte* (1927), où le corps de la femme est en partie fait de bois. Vue sous cet angle, l'action initiale de la princesse de « Théâtre » est en réalité un événement spatial. En sortant du mur pour animer ce monde imaginaire, où il y a « absence de profondeur au-delà des portes ouvertes », elle fait état de son appartenance à l'espace. Ainsi, dès l'ouverture de « Théâtre », le lecteur est invité à penser le texte et la représentation autrement.

« Théâtre en plein cœur de la vie » concentre beaucoup d'éléments en lien avec les premières peintures à mots, réalisées à partir d'octobre 1927. Dans ces peintures, « Magritte démontre que le contenu de l'œuvre d'art ne peut pas être déterminé par les limitations effectives de l'image et du

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> « Je crois avoir fait une découverte, dans la peinture, tout à fait saisissante : J'ai employé jusqu'à présent des objets composés, ou bien la situation d'un objet suffisait parfois à le rendre mystérieux. Mais à la suite des recherches que j'ai faites ici, j'ai trouvé une possibilité qu'avaient les choses : c'est de devenir *graduellement* autre chose, un objet *se fond* dans un autre objet que lui-même. Par exemple le ciel à certains endroits laisse apparaître du bois. C'est même me semble-t-il bien autre chose qu'un objet composé, puisqu'il n'y a pas de rupture entre les deux matières, ni de limite. J'obtiens par ce moyen des tableaux où le regard 'doit penser' d'une autre façon que d'habitude, les choses sont tangibles et pourtant quelques planches de bon bois deviennent insensiblement transparentes à certains endroits ; ou bien une femme nue a des parties qui deviennent aussi d'une matière différente. J'ai trouvé cela à la suite d'un tableau comme ceci [dessin de la *Saison des voyages*, 1927]. Il suffisait comme vous voyez de supprimer la forme qui sépare les planches du ciel [dessin du *Prince des objets*, 1927] et de fondre l'une dans l'autre les choses qui se trouvaient séparées plus haut. J'appelle ces dernières choses : L'illusion modèle, Le centre de la nature, La base du silence, L'expérience du miracle, L'avenir des voix, La fin du temps, La récolte des nuages, La maladie des planchers, Les embarras de la peinture, etc... »

mot en tant que systèmes de signes conventionnels, ni par leur dépendance à l'égard d'un objet<sup>23</sup> ». La deuxième phrase de « Théâtre », « Les fruits choisis se trouvaient sur une table, pour représenter des oiseaux », renvoie par exemple au problème mis en évidence dans *La Table, l'océan et le fruit* (1927), où les légendes et illustrations ne vont pas de concert. Les preuves mystérieuses que l'héroïne recherche peuvent être une référence à une autre peinture à mots intitulée *La Preuve mystérieuse* (1927). Dans ce tableau, les mots « homme à demi tournée à droite » « vase de cristal » et « montagne » sont inscrits dans des formes indéterminées prises dans un espace tout aussi indéterminé. Ce tableau appartient au second type de la classification fonctionnelle des peintures à mots proposée par Frederik Leen ; ainsi, dans le processus de formation du sens, il « met simultanément en œuvre, dans un même plan — le plan pictural —, des systèmes linguistiques aussi divergents que l'emploi algébrique de la forme plastique (forme indéfinie), l'emploi autonome d'un schéma de composition (paysage) et le nom écrit d'un objet<sup>24</sup> ». Finalement, les « poétiques obstacles » (l'ordre de ces deux termes ne peut pas être changé sans qu'il y ait altération du sens) que l'héroïne rencontre sont presque les mêmes objets et les mêmes mots que ceux de la première *Clef des songes*, la toute première peinture à mots, réalisée en novembre 1927. Ils apparaissent à la fin du texte dans le même ordre que dans le tableau « la valise, le ciel ; le canif ; la feuille ; l'éponge, l'éponge » ; deux éléments du tableau manquent au texte — les inscriptions « l'oiseau » et « la table », qui figurent sous les images, respectivement, du canif et de la feuille. Les « poétiques obstacles » que l'héroïne franchit sont les objets banals qu'à partir de 1933 Magritte choisit comme sujet de recherche, et en même temps toute la démarche des peintures à mots. Soit en passant, c'est la première fois que Magritte mentionne la poésie dans un de ses écrits.

Le dernier texte de Magritte publié dans *Distances* développe aussi la thématique du merveilleux. Il relève cependant d'un esprit très différent de celui des autres textes :

J'ai son cœur. Elle lève les yeux, ils changent de couleur. Elle me conduit, je respire un parfum brûlant. Elle ne ressent aucune gêne. Au contraire, ses mouvements sont des miracles.

Le geste pour la conquérir, je croyais qu'il me perdrait peut-être et qu'il n'était pas possible qu'après de nombreuses tentatives. C'est sans hésitation que je l'ai choisie. Elle vivait dans mon entourage, je ne l'avais jamais remarquée. Sa présence était un défi que brusquement j'ai découvert. Aucun signe sur elle ne laissait deviner la violence de ses passions.

---

<sup>23</sup> Frederik Leen, « Un rasoir est un rasoir. Le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte », art. cité, p. 25.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 27.

Nous allons au fond des campagnes ; elles se chargent de bijoux à notre approche. Je ne rencontre pas d'obstacles : rien ne résiste à ce pouvoir qu'elle m'a fait connaître, il comble tous les désirs, même celui que nous avons aussitôt d'une aventure surprenante<sup>25</sup>.

L'apparent lyrisme de « J'ai son coeur... » sert de déguisement aux intentions violentes qui ont commandé son écriture. Ce texte fut conçu pour accompagner *L'Aube désarmée* - l'illustration qu'il publie dans ce même numéro de *Distances* et qui représente rien moins qu'un viol. En soumettant le dessin et la prose à Nougé, Magritte raconte que : tant l'un que l'autre lui semblent « une tentative plus brutale qu'auparavant », et que « la brutalité n'est pas ici extérieure seulement » (lettre de Magritte Nougé, citée par Sylvester 1992, 90). Cette donnée est importante : *L'Aube désarmée* (titre donné au dessin par Nougé à la demande de Magritte) est basé sur la toile qui s'appellera finalement *Les Jours gigantesques* (titre définitif qui lui aurait été donné par Scutenaire), et qui gagnera un deuxième développement quelques mois plus tard. Les mécanismes qui lui confèrent cette brutalité résident dans un « détournement des lois de l'espace », comme il le raconte dans une lettre à Marcel Lecomte :

J'ai envoyé récemment à Nougé une prose et un dessin pour le troisième numéro de *Distances*. Le dessin, comme tu le verras, représente une tentative de viol, la femme visiblement est dans l'effroi. Ce sujet, cet effroi qui possède la femme, je l'ai traité avec un subterfuge, un retournement des lois de l'espace, ce qui le fait servir à un effet tout autre que ce sujet donne d'habitude.

Voici à peu près : l'homme saisit la femme, il est au premier plan. Nécessairement l'homme cache donc une partie de la femme, celle où il est devant elle, entre elle et nos regards. Mais la trouvaille consiste à ce que l'homme ne dépasse pas les contours de la femme. (Magritte 52-53)

Voici pour l'essentiel des textes que Magritte écrit entre 1927 et 1928, et qui accompagnent son engagement dans la revue *Distances*. L'édition des *Écrits complets* de René Magritte établie par André Blavier réunit d'autres textes similaires de cette époque — en général des projets d'écriture avortés —, mis au jour par Marcel Mariën après la disparition du peintre. La fin de *Distances* n'a en effet pas mis fin à son intérêt pour l'expression littéraire. En 1928, il se lance dans un projet plus ambitieux, l'écriture d'une longue nouvelle, *Les Couleurs de la nuit*, qu'il entreprend avec Camille Goemans. Pendant environ neuf mois, ils collaborent par intermittence à son écriture, et la proposeront en 1929 à l'édition spéciale de *Variétés* sur le surréalisme, dont l'un des rédacteurs était André Breton.

---

<sup>25</sup> Cité ici d'après *Écrits complets*, op. cit., p. 52.



La nouvelle de Goemans et Magritte comportait plus de sept mille mots, ce qui a rendu impossible sa publication dans la revue. L'édition des *Écrits complets* présente une version préliminaire de ce texte, établie à partir d'un manuscrit couvert d'annotations qui se trouvait dans les papiers de Nougé. En 1933, Magritte écrit un petit texte en vue d'un projet collectif qu'il entreprend avec Lecomte et Colinet la rédaction d'un roman policier illustré, *La Vitrine du posticheur*, qui ne sera jamais réalisé. Toujours est-il que Magritte ne parviendra plus à retrouver le niveau de lyrisme des textes de *Distances*, qui constituent selon nous le meilleur de sa production dans ce registre.

## RÉFÉRENCES

- GUTT, Tom. « Titre comme un titre ». 1994. *Distances*. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 1994.
- LEEN, Frederik. « Un rasoir est un rasoir : le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte ». *René Magritte 1898-1967 : Catalogue du Centenaire*. 1998. Éd. Gisèle Ollinger-Zinque et Frederick Leen. Gand : Ludion/Flammarion, 1998, p. 23-34.
- MAGRITTE, René. *Écrits Complets*. Éd. André Blavier. Paris : Flammarion, 2001.
- Distances*. Fac-similé de l'édition de 1928. Avant-propos de Tom Gutt. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 1994.
- Lettre de Magritte à Andrieu. 1947. Manuscrit autographe consulté dans l'exposition *Magritte tout en papier*. Paris : Musée Maillol, 2006.
- MAGRITTE, René, « La Ligne de vie ». 1938. *René Magritte 1898-1967 : Catalogue du Centenaire*. Éd. Gisèle Ollinger-Zinque et Frederick Leen. Gand : Ludion/Flammarion, 1998, p. 44-46.
- Marie. *Journal bimensuel pour la belle jeunesse*. Fac-similé de l'édition de 1926-1927. Avant-propos de Pierre-Yves Soucy. Bruxelles : Didier Devillez :1993.
- MARIËN, Marcel. *L'Activité surréaliste en Belgique*. Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1979.
- NOUGÉ, Paul. *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'âge d'Homme, coll. « Lettres Différentes », 1980.
- NOUGÉ, Paul. *L'Expérience continue*. Lausanne : CISTRE-Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Lettres Différentes », 1981.
- PICABIA, Francis, éd. 391 : *Revue publiée de 1917 à 1924*. Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet. Terrain Vague – Losfeld/Pierre Belfond, 1976.
- SYLVESTER, David. *Magritte*. Paris : Flammarion, 1992.
- SYLVESTER, David, Éd. *René Magritte. Catalogue Raisonné. Vol. I : Oil Paintings 1916-1930*. Texte par David Sylvester et Sarah Whitfield. Anvers : Menil Foundation – Fonds Mercator, 1992.
- \_\_\_\_\_. *René Magritte. Catalogue Raisonné. Vol. V : Supplement ; Exhibition Lists ; Bibliography ; Cumulative Index*. Texte par David Sylvester, Sarah Whitfield et Michael Raeburn. Anvers : Menil Foundation – Fonds Mercator, 1995.