

Les Jours gigantesques (1928) de René Magritte. Reprises, reproductions et autopromotion à la fin des années 1920

Astrid Köhler

«Depuis ma première exposition, en 1926, [...] j'ai peint un millier de tableaux, mais je n'ai conçu qu'une centaine de ces images dont nous parlons. Ce milliers de tableau [*sic*] vient seulement de ce que j'ai peint souvent des variantes de mes images : c'est ma façon de mieux cerner le mystère, de mieux le posséder¹.»

Peintre prolifique, le Belge René Magritte (1898–1967) ne cherchait pas à créer des œuvres uniques, déclinant ses tableaux en des variantes successives : on compte aujourd'hui plus de mille cent tableaux, dont au moins cent soixante-dix furent achevés entre septembre 1927 et juillet 1930, lorsqu'il résidait à proximité de Paris, au Perreux-sur-Marne². Son œuvre de jeunesse reste néanmoins relativement méconnue ou même dédaignée³. Cela pourrait relever de plusieurs raisons. Premièrement, l'artiste n'exposait, avant 1935, qu'à de rares occasions hors de Belgique et ses futurs grands collectionneurs internationaux, tels Edward James, Alexander Iolas ou Harry Torczyner, ne jouaient pas encore de rôle déterminant dans sa vie. De plus, les premières

1 Magritte dans une interview avec Pierre Descargues, 1961, dans René Magritte, *Écrits complets*, éd. par André Blavier, Paris 2009, p. 544–545, texte 162, ici p. 545.

2 David Sylvester et Sarah Whitfield (éd.), *Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 1 : Oil Paintings 1916–1930, Londres 1992, p. 57. Les éditeurs indiquent trente-cinq tableaux de septembre 1927 à décembre, plus de cent peintures en 1928, et une quarantaine entre 1929 et début 1930.

3 Selon les prix récemment atteints aux enchères, la période aujourd'hui la mieux cotée correspond aux années 1950 et 1960 : *L'Empire des lumières* de 1952 atteignait 11,5 millions de dollars en 2002 chez Christie's New York, *Le Prêtre marié* de 1961 fut vendu pour 9,23 millions de dollars en 2007. La valeur et l'intérêt prêtés à Magritte dans le monde entier augmentent visiblement lorsqu'il s'agit d'œuvres qui sont déjà passées par le marché d'art américain, produites à partir de 1935, quand Magritte avait ses premières grandes expositions à l'étranger. Pourtant, Magritte était loin d'être un inconnu dans les années 1920 : il exposait déjà dans des galeries bruxelloises telles le Cabinet Maldoror (dirigé par Geert Van Bruaene), Le Centaure (dirigé par Walter Schwarzenberg, Jean Milo et Blanche Charlet) ou L'Époque (dirigée par Paul-Gustave Van Hecke), mais il avait aussi quelques expositions à Paris, notamment à la galerie Van Leer (dirigée par le Néerlandais Léonard Emmanuel Van Leer), voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 92. Parmi les études consacrées à ce temps, voir : Anne Umland, Stephanie D'Alessandro et Josef Helfenstein, «Magritte et le surréalisme. Les années fondatrices, 1926–1938», dans *Magritte. Mystère du quotidien, 1926–1938*, éd. par Anne Umland, cat. exp. New York/Houston/Chicago, The Museum of Modern Art/Menil Collection/Art Institute, Paris 2013, p. 16–25 ; Josef Helfenstein, avec Clare Elliott, «“Un éclair est couvé sous les chapeaux melons”, Paris, 1927–1930», *ibid.*, p. 70–87.

documentations de ses tableaux, établies par l'artiste lui-même, furent souvent vagues ou erronées, ce qui rend leur évaluation délicate : une grande partie des tableaux des années 1920 n'étaient ni datés ni répertoriés⁴, de sorte que seules les lettres ou photographies échangées entre Magritte et ses amis peuvent en donner un témoignage plus concret. Enfin, mis à part ces difficultés documentaires, la réception esthétique des œuvres de cette période reste controversée. E.L.T. Mesens, ami et collectionneur important de Magritte, sinon de la première heure, du moins de la deuxième, à partir de 1929⁵, était convaincu que le peintre avait trop produit dans les années 1920 et cela non seulement par rapport au nombre de ses toiles, mais aussi en ce qui concerne leur taille : Magritte aurait visiblement été payé au mètre carré⁶. Cet avis fut partagé par Blanche Charlet, copropriétaire avec Walter Schwarzenberg de la galerie Le Centaure, qui constatait également que les tableaux de cet artiste ne sont devenus plus originaux qu'après 1932⁷.

Cette critique d'une production en apparence inflationniste est le point de départ de la présente étude, qui visera à une réévaluation de la démarche artistique de Magritte dans les années 1920 : sa grande productivité ne relèverait-elle pas plus d'une stratégie d'autopromotion que de motifs uniquement économiques ? Pour se renouveler, Magritte n'avait-il pas toujours tendance à puiser dans ses propres idées picturales précédentes, développées ailleurs, lorsqu'il officiait comme graphiste et artiste ? Ses recherches volontairement itératives allaient l'amener à

4 Comme le font remarquer David Sylvester et Sarah Whitfield, avant les publications de Louis Scutenaire (*René Magritte*, Bruxelles 1947) et de Patrick Waldberg (*René Magritte*, Bruxelles 1965), Magritte n'avait pas fourni d'inventaires fiables et même les listes d'œuvres qu'il avait préparées pour ces ouvrages contiennent quelques fautes (Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. xvi–xvii). Tandis que le premier inventaire de 1926 à 1942 publié par Scutenaire comprenait plusieurs lacunes et fausses datations, la deuxième liste établie pour Waldberg indiquait avec plus de précision les titres, dimensions, techniques et propriétaires des tableaux achevés entre 1942 et 1954.

5 An Paenhuyzen, « Surrealism in the Provinces. Flemish and Walloon Identity in the Interwar Period », dans *Image [&] Narrative* 13, 2005, URL : www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/paenhuyzen.htm [dernier accès : 04.11.2020]. Même si Mesens était souvent l'homme de main du galeriste Paul-Gustave Van Hecke (il fut directeur adjoint de la galerie L'Époque en 1927), ce n'est qu'avec la crise économique qu'il acquiert, à bas prix, sa propre grande collection, dont un nombre important de tableaux de Magritte. Voir aussi An Paenhuyzen, « De avant-gardist als entrepreneur. Roem, geschiedenis en fictie van de Belgische avant-garde », dans *Revue belge de philologie et d'histoire* 83/4, 2005, p. 1301–1317, ici p. 1315, URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rbph_0035-0818_2005_num_83_4_4975.pdf [dernier accès : 29.06.2019] et id., « Strategies of Fame. The anonymous career of a Belgian surrealist », dans *Image [&] Narrative* 12, 2005, URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/paenhuyzen.htm> [dernier accès : 04.11.2020].

6 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 58.

7 « In my humble opinion, after the closing down of the Gallery and the loss of the contract, his work became much more interesting. The struggle for surviving made him stronger. The contract [...] was not a good agreement. He received a monthly sum for which he had to give a certain number of canvases. [...] [I]t certainly affected his production; he was not very good during that period. » (Blanche Charlet, lettre du 6 mai 1978, traduite dans Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. 58).

moduler, mais surtout à affirmer et consolider son propre vocabulaire iconographique, qu'il essaimait dans divers magazines et revues, pour se faire connaître à plus grande échelle (et afin de s'inscrire efficacement dans les circuits du marché de l'art).

Cet article est structuré en cinq sections : il commence par aborder le contexte de vente et d'exposition à Bruxelles et à Paris, puis il revient sur la circulation d'une œuvre concrète, *Les Jours gigantesques* (version 1 : 1928, huile sur toile, 72,4 × 54 cm, coll. part.), à travers ses variations et reproductions. La présentation se poursuit alors avec l'étude de l'usage de la photographie dans le processus de la création chez Magritte, avant d'analyser le développement du réseau de Magritte à la fin des années 1920 et, enfin, sa tendance autocitationnelle en général : comment la diffusion de ses œuvres via différents médias ainsi que ses relations avec des marchands, éditeurs et galeristes ont-elles pu contribuer à la reconnaissance internationale de Magritte ?

Réseaux de vente. Les principaux contacts de Magritte dans les années 1925–1930

Si André Breton écrivit en 1961 sur Magritte que le surréalisme lui devait « une de ses premières – et dernières – dimensions », nous ne devrions pourtant pas oublier que ce peintre ne jouit que très tardivement d'une telle reconnaissance⁸. Depuis 1925, voulant à la fois conquérir le marché d'art international et tisser des liens avec les surréalistes à Paris, et malgré de nombreuses visites en France, Magritte restait néanmoins en marge du groupe de Breton. Lorsqu'il s'installa en 1927 au Perreux-sur-Marne, sa création était conditionnée par trois facteurs cruciaux. Il profitait déjà de deux contrats impliquant des bénéficiaires financiers et des restrictions de vente. D'une part il confiait depuis janvier 1926 ses tableaux au Bruxellois Paul-Gustave Van Hecke, galeriste, éditeur, homme d'affaires et mari de la créatrice de couture, Honorine Deschryver⁹. D'autre part, du fait d'un accord interne entre

8 André Breton, *Hommage*, 5 septembre 1961, Saint-Cirq-Lapopie, dans *Manuscrits d'André Breton 1958-1966*, référence : 649000, site de l'association Atelier André Breton, URL : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100062700> [dernier accès : 04.11.2020].

9 Van Hecke gérait non seulement une maison d'édition et la revue *Sélection*, mais aussi de 1920 à l'automne 1922 une galerie du même nom, sise au 62, rue des Colonies à Bruxelles, et ensuite une société de marchands d'art, P.G. Van Hecke & Cie. En 1927, Van Hecke ouvrit une deuxième galerie, L'Époque, et il fonda l'année suivante la revue *Variétés*, consacrée notamment au cinéma, à la danse, à la musique et à la mode, qui publia aussi, en juin 1929, un numéro spécial sur le « surréalisme en 1929 ». Albert Valentin, qui était proche des surréalistes parisiens, Denis Marion et E.L.T. Mesens furent les éditeurs en chef de *Variétés*. Voir Virginie Devillez, « Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la seconde guerre mondiale », dans *Cahiers d'histoire du temps présent* 2, 1997, p. 35–66, ici p. 36.



23 Anonyme (René Magritte?), Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris, 1928, Paris, MNAM – Centre Georges Pompidou

Van Hecke et Walter Schwarzenberg, il était depuis l'automne 1926 sous contrat avec la galerie Le Centaure à Bruxelles, qui venait de fusionner avec la galerie Charlet¹⁰. Parallèlement à son engagement avec ces deux galeries et de manière clandestine, Magritte vendait une partie de sa production grâce au marchand et écrivain belge Camille Goemans, avec qui il était ami depuis décembre 1923¹¹. Ce dernier fut un intermédiaire important entre les deux scènes d'art parisienne et bruxelloise. Vivant déjà en France avant que Magritte ne s'y installe¹², Goemans fréquentait souvent les surréalistes autour de Breton, même si ses relations avec eux

10 La galerie Le Centaure fut à l'époque sous-dirigée par Jean Milo, qui soulignait que Van Hecke, ami et conseiller de Schwarzenberg, ne faisait partie ni de la direction, ni de la gestion du Centaure : « [J]e sais aussi qu'il apporta parfois son concours à l'action artistique du Centaure, mais la galerie était la création de Schwarzenberg [...] ». (Jean Milo, *Vie et survie du Centaure*, Bruxelles 1980, p. 185). Voir aussi Devillez, 1997 (note 9), p. 37.

11 Dans une lettre du 22 janvier 1928 à Pierre Janlet, Goemans écrit : « À propos de Magritte, et sous le sceau du secret, j'ai trois énormes tableaux en vue. Je les avais choisis moi-même, dans le temps, et Van Hecke ne les connaît pas! » Voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 71. Janlet avait acquis *La Clef des songes* par l'intermédiaire de Goemans. Un autre client important de Goemans fut l'amateur de Magritte René Gaffé, qui lui acheta plusieurs tableaux en 1926.

12 Voir les dossiers René Magritte du fonds Marcel Mariën (Archives et Musée de la littérature, Bruxelles), lettre 0046 de Magritte à Paul Nougé datant de septembre 1927, où le premier confirme qu'il venait de s'installer en Île-de-France et que Goemans cherchait alors un nouveau studio puisque Max Ernst – qui lui avait sous-loué le sien – reviendrait. Magritte essayait depuis 1923/1924 de s'installer à Paris où il cherchait du travail, ce dont témoigne plusieurs

ne furent pas toujours bonnes¹³, et il s'engageait au sein de plusieurs galeries et projets d'édition dans les deux pays¹⁴.

Goemans est représenté sur une photographie de 1928 (fig. 23) probablement prise par René Magritte lui-même. L'écrivain y pose en costume et cravate, buste de profil, le visage dans un rayon de lumière provenant d'une fenêtre hors cadre. Il est assis à une table où sont posés un encrier et une lettre, et au-dessus de laquelle pend un escarpin de femme.

Cette mise en scène symbolique pourrait faire allusion aux longs échanges épistolaires avec Magritte et/ou aux activités de Goemans en tant qu'homme de lettres. Le fait que ce dernier ne regarde pas le papier, mais fixe des yeux l'escarpin devant lui, est révélateur de sa proximité avec la pensée des surréalistes qui fétichisaient – souvent dans une tradition freudienne – des objets à connotation féminine¹⁵. Alors que la partie droite de l'image reste obscure et focalisée sur la chaussure suspendue, on peut discerner à gauche, sur un mur foncé, l'angle d'un tableau. Cette toile est visiblement signée « Magritte » dans le coin inférieur droit. L'emplacement de la signature ainsi que les figures représentées – une femme nue et un homme la saisissant – permettent une identification de

lettres envoyées à sa femme, datant de février 1924. Il restait souvent au 15, rue Plisson chez Camille et Germaine Fumière, des membres de la famille de son épouse; voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 44.

- 13 Plusieurs anecdotes témoignent de ces relations inconstantes. Le 10 septembre 1926, Goemans fut chargé par son compatriote André De Ridder d'écrire un article pour une édition thématique sur le surréalisme. De Ridder voulait qu'il fasse « l'étude d'ensemble sur les peintres surréalistes » internationaux, tels Max Ernst, Joan Miró et René Magritte (lettre de André De Ridder à Camille Goemans, 10 septembre 1926, publiée dans Marcel Mariën [éd.], *Lettres surréalistes, 1924–1940*, Bruxelles 1973, document n° 38). Mais Goemans déclina cette offre, précisant que « [...] le SURREALISME n'est pas une école, c'est jusqu'à ici, un groupe absolument fermé, où personne n'est admis sans l'assentiment des surréalistes eux-mêmes [...] ». Ce serait d'ailleurs pour le grand malheur de ces peintres que nous leur imposerions : c'est eux qui porteraient tout le poids de la colère de ces messieurs » (lettre citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. 65). En 1927, Goemans fut attaqué par Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret et Pierre Unik qui lui reprochaient de ne pas avoir adhéré au Parti communiste, même s'il avait signé en août 1925 le manifeste *La Révolution d'abord et toujours !* Voir la lettre de Breton et al. à Goemans et Nougé, publiée dans le tract « Au grand Jour », n° 1, printemps 1927, fonds bibliothèque Kandinsky L 324, URL : http://www.melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm [dernier accès : 04.11.2020].
- 14 Goemans dirigea d'avril 1926 à 1927 la galerie bruxelloise La Vierge poupine (avec Geert Van Bruaene), remplaçant Paul Van Ostaijen, voir le contrat signé le 1^{er} avril 1926, conservé aux Archives de l'art contemporain/Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles et cité dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 42. Il travailla à partir de 1927 en tant que marchand libre à Paris, entre autres pour la Galerie surréaliste rue Jacques-Callot. En septembre 1929, il ouvrit rue de Seine sa propre galerie parisienne.
- 15 Remarquons d'ailleurs que Paul Nougé avait réalisé en 1928 un film en collaboration avec Magritte, intitulé *L'Espace d'une pensée*, dans lequel figurent également des chaussures flottant dans le vide. Voir la scène de *L'Espace d'une pensée* décrite par André Blavier dans Magritte, 2009 (note 1), p. 66 : « 5. Tourbillonnent lentement un chapeau de femme, une chemise, des bas, des chaussures ». Le film ayant été détruit, nous ne pouvons nous appuyer ici que sur des témoignages écrits.

l'œuvre : il s'agit des *Jours gigantesques*, dont la première version fut peinte vers mars 1928. La présence de ce tableau suscite plusieurs questions : où et dans quel but le portrait photographique de Goemans fut-il pris ? Nous trouverions-nous dans l'appartement de Magritte à proximité de Paris, comme l'indique la légende de l'image donnée par les auteurs de son catalogue raisonné, David Sylvester et Sarah Whitfield¹⁶, ou ne serions-nous pas plutôt dans l'atelier de Goemans, comme l'évoque le titre de la photographie sur le site internet du Centre Pompidou, qui en possède un tirage¹⁷ ? Pourquoi la toile *Les Jours gigantesques* figure-t-elle sur le mur, dans un portrait du marchand belge, et quel rôle a-t-elle joué dans le contexte des efforts continus de Magritte pour s'établir sur les marchés de l'art parisien et bruxellois ?

Les Jours gigantesques et ses variations

L'œuvre *Les Jours gigantesques* existe en plusieurs versions et fournit un exemple parfait de la manière dont Magritte s'est répété durant sa carrière artistique, en reprenant des motifs qu'il avait déjà peints ou dessinés.

Une première toile, peinte au printemps 1928, fut vendue en 2012 par Christie's à Londres pour une somme relativement élevée, compte tenu des lacunes dans son histoire de provenance¹⁸. Une deuxième version, datant de l'été 1928, se trouve depuis 1995 à Düsseldorf dans la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen¹⁹.

Pour mieux pouvoir différencier les deux variations, le tableau vendu chez Christie's sera abrégé «JG I» (fig. 24), tandis que le sigle «JG II» sera réservé à la seconde version (fig. 25). Même si les toiles se distinguent par leurs dimensions (JG I mesure 72,4 × 54 cm, alors que JG II fait 116 × 81 cm), les personnages y sont représentés à la même taille, ce qui permettait à Magritte d'élargir le découpé d'image et d'intégrer, dans JG II, une sorte de cube scénographique, représenté

16 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), fig. 94 : «Camille Goemans in the Magrittes' apartment, 1928».

17 «Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris», Musée national d'art moderne (MNAM), numéro d'inventaire AM 2009-289, référence de l'image 4No9174, URL : <https://www.centre-pompidou.fr/cpv/ressource/cLj79E/r8x7pe> [dernier accès : 04.11.2020]. Voir aussi : *Le spectre du surréalisme. Survivance du surréalisme dans la photographie contemporaine*, éd. par Damarice Amaf et Karolina Ziebinska-Lewandowska, cat. exp. Arles, Rencontres de la photographie, Paris 2017, p. 29, 79.

18 La somme exacte reçue fut de 7 209 250 livres, alors que l'estimation avant la vente n'annonçait qu'un prix de 800 000 à 1 500 000 livres. La peinture se trouve désormais dans la collection de Wilbur Ross à New York.

19 Pia Müller-Tamm, *René Magritte. Les Jours gigantesques*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Berlin 1996.



24 René Magritte, *Les jours gigantesques*, version 1, 1928, huile sur toile, 72,4 × 54 cm, collection privée



25 René Magritte, *Les jours gigantesques*, version 2, 1928, huile sur toile, 116 × 81 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

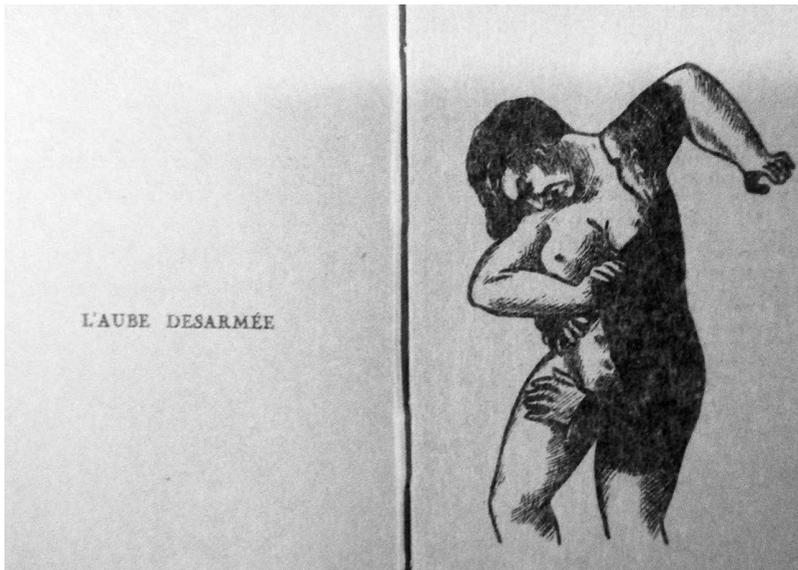
par un mur à gauche et un sol duquel la femme semble s'élever malgré son poids. Une autre différence importante est l'emplacement de la signature : JG I fut signé « Magritte » en lettres blanches sur le recto. Sur JG II en revanche, le nom de l'artiste se trouve dans le coin supérieur droit. Les versos des deux toiles affichent le titre *Les Jours gigantesques*, mais cette information fut ajoutée après-coup, ce dont témoignent des traces, sur le verso du premier tableau, des mots « L'aube désarmée ». Mais cela ne fut pas non plus le titre original qui était, selon des lettres écrites par Magritte en avril 1928, *La Peur de l'amour*²⁰. Alors que le premier remplacement du titre est dû à une suggestion de l'écrivain Paul Nougé, le deuxième vient de l'ami de Magritte Louis Scutenaire, qui proposa d'appeler la toile « Les jours gigantesques », à l'été 1928²¹. Par

20 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 276, lettre de Magritte à Paul Nougé, 3 avril 1928 ; lettre de Magritte à Paul Nougé, sans date [avril 1928], publiée dans Mariën, 1973 (note 13), document n° 137.

21 Ibid., note de Marcel Mariën.



26 René Magritte,
L'Aube désarmée, mars 1928,
encre de Chine, 12,6 × 10,4 cm,
Bruxelles, Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique



27 René Magritte, *L'Aube désarmée*, in : *Distances*, n°3, avril 1928, n.p.

ailleurs, David Sylvester et Sarah Whitfield remarquent que Magritte avait ajouté une numérotation sur les versos des deux toiles, ce qui fut un procédé unique pour lui²². L'artiste signalait par cette démarche qu'il avait conçu ces tableaux comme des variations dans un ordre précis.

²² Pour ses autres variations, Magritte ne numérotait les tableaux qu'à partir du chiffre deux, voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 277. Voir aussi Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 40, note

L'évolution des titres ainsi que les correspondances entre Magritte et ses amis sont des indicateurs significatifs permettant de dater les tableaux : tandis que selon David Sylvester et Sarah Whitfield, JG I fut sans doute achevé vers mars 1928, JG II fut probablement réalisé en juillet 1928²³. Outre ces deux toiles, Magritte traça en avril 1928 un dessin à l'encre conservé aujourd'hui à Bruxelles (fig. 26) et appelé également *L'Aube désarmée*. Une variation de ce dessin, rajoutant aux contours des remplissages et hachures, figure dans le troisième numéro de la revue *Distances*, dont le gérant était justement Goemans (avril 1928, fig. 27)²⁴.

Dans une lettre à Marcel Lecomte, Magritte commente cette publication :

« 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 femme²⁵. »

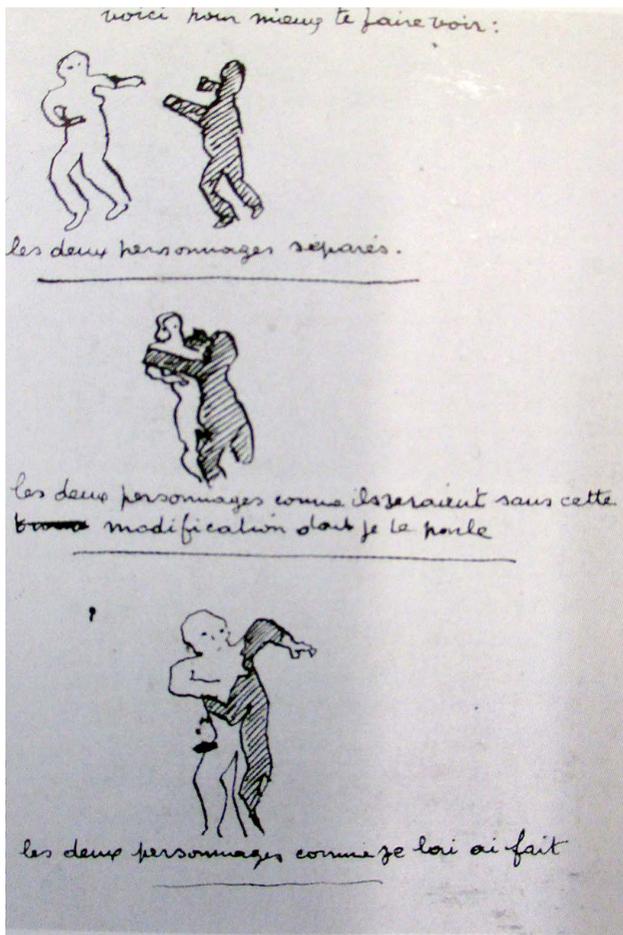
En fait, le dessin et les deux peintures montrent une scène de violence. La particularité de la composition réside, comme l'écrit Magritte lui-même, dans la représentation des deux figures : l'homme ne se manifeste que sur le corps de sa victime, comme une ombre nécessite une surface pour s'y projeter. Magritte utilise une technique de découpage connue par ses collages ou « papiers découpés » qu'il transfère dans les médias du dessin et de la peinture. Ainsi, les formes des deux figures se délimitent mutuellement, de sorte que la première semble collée sur la deuxième alors que la silhouette de la femme coupe les parties droites et inférieures du corps de l'homme. Par ailleurs, l'artiste intégra à la même période, dans une lettre à Marcel Lecomte, trois dessins pour expliquer comment il avait composé l'amalgame d'homme/femme dans *L'Aube désarmée*

6. Müller-Tamm indique par ailleurs que le chiffre deux ne figure plus sur la version de Düsseldorf, car pour des raisons de restauration, le tableau aurait subi un doublage et fut collé sur une deuxième toile.

23 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 294.

24 Cette revue était un projet de courte durée initié par Paul Nougé, E.L.T. Mesens et Camille Goemans ; voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 86–90.

25 Lettre non datée, citée dans Magritte, 2009 (note 1), p. 52–55 (texte 17, annotations).



28 Lettre de René Magritte à Marcel Lecomte, non datée/avril 1928, collection Jean Dyréau

(fig. 28) – et plus tard dans *Les Jours gigantesques* : le premier dessin montre « les deux personnages séparés », le deuxième les représente « comme ils seraient sans cette modification dont je te parle », et la dernière image correspond à comment « je les ai fait [*sic*] »²⁶.

On voit toujours le même couple, dessiné sous forme d'esquisse, l'homme en noir, modelé par des hachures, et la femme, couleur du papier, simplement délimitée par ses contours²⁷. D'une image à l'autre, ces figures se rapprochent puis se superposent, comme dans une pièce de théâtre d'ombres.

26 Lettre non datée de Magritte à Marcel Lecomte, citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 277.

27 L'historien d'art Josef Helfenstein constate que cette composition témoigne de la « fascination permanente du peintre pour la négation [...] des conventions qui régissent l'espace pictural, et de son exploration incessante de l'invisible et du caché » (Helfenstein/Elliott, dans cat. exp. New York/Houston/Chicago, 2013 [note 3], p. 76).

Mais revenons aux deux peintures *Les Jours gigantesques*, appliquant cet effet du caché-découpé, connu des collages, et reprenant directement la composition de ces dessins. La plasticité des figures y est d'une part augmentée par une lumière rasante dramatique, d'autre part réduite par la superposition des deux figures apparemment coupées. Tout illusionnisme est réfuté par la manière grossière dont le couple est représenté, qui rappelle la période néoclassique de Picasso²⁸. Vu l'expressivité aiguë dans *Les Jours gigantesques*, Magritte constate que la brutalité de la scène ne serait «ici qu'extérieur[e] seulement²⁹». Visiblement, elle se manifeste surtout au cœur de l'image même, dans l'entrelacement des figures qui se repoussent et s'attirent, se coupent et se produisent dans les confins du corps de l'autre. Par ailleurs, quelques semaines avant que Magritte n'ait achevé cette toile, Breton avait lancé dans *La Révolution surréaliste* une enquête intitulée «Recherches sur la sexualité». Magritte avait pris note de cette action à laquelle participaient nombre de surréalistes, mais il considéra leurs conclusions comme des platitudes, «violentes sans doute mais bien déterminées et connues³⁰». Cette remarque et les réflexions techniques de Magritte dans sa lettre à Lecomte pourraient indiquer que le peintre cherchait une iconographie dépassant la représentation classique de la sexualité et/ou du viol. Il travaillait certainement sur des variations de ce motif afin de s'approcher de ce qu'il recherchait.

Magritte pourrait-il donc tout simplement avoir été mécontent de son premier tableau des *Jours gigantesques*, puisqu'il en proposa, après la première version de mars, une seconde? Pia Müller-Tamm rappelle que plusieurs peintures de cet artiste existent en différentes variantes et que son œuvre est traversée par des «Leitmotive³¹». Le fait que Magritte soit revenu sur ce sujet n'exprime pas forcément une insatisfaction, mais pourrait être le résultat d'une quête sur les moyens picturaux pour représenter un tel sujet. Il est également plausible que les deux versions des *Jours gigantesques* aient été destinées à une vente et une distribution séparées. Ou qu'elles aient été réalisées pour honorer les deux contrats qui engageaient Magritte à cette époque; selon David Sylvester et Sarah Whitfield, JG I se trouvait jusqu'en février 1929 dans la collection de la galerie L'Époque, avant que le fonds ne soit liquidé à la suite de la crise financière mondiale. Il fut alors acquis le 22 février 1929 par E.L.T. Mesens pour le prix dérisoire de 385 francs belges, les

28 Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 7.

29 Lettre de René Magritte à Paul Nougé, 2 avril 1928, citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 90.

30 Lettre de René Magritte à Paul Nougé, non datée (avril 1928), citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 90. Cela n'empêcha pas Magritte de participer à une autre enquête de Breton en 1929 : «Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour?», publiée dans *La Révolution surréaliste* 5/12, 15 décembre 1929.

31 Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 5.

dimensions indiquées lors de la vente confirmant qu'il s'agissait bel et bien de cette version du tableau³². Mesens revendit la toile en 1931 à un collectionneur dont nous ne connaissons que les initiales, « W. A.³³ », mais contrairement à d'autres tableaux de l'époque, tels *Les Chasseurs au bord de la nuit* (1928), elle ne fut pas définitivement vendue aux États-Unis dans les années de l'après-guerre. Jusqu'en 1962, JG I se trouvait dans la collection de Gustave Van Geluwe à Bruxelles et le tableau fut ensuite légué à la famille de ce dernier³⁴.

Cette succession de propriétaires et l'étude chronologique des expositions conduisent Michel Draguet à remarquer que ce n'est qu'avec la crise économique et la faillite des galeries en 1929–1932 que nombre de tableaux de Magritte devinrent accessibles au public³⁵ : la plupart des œuvres datant de la période du Perreux-sur-Marne (été 1927–été 1930) et appartenant à Van Hecke n'avaient pas trouvé d'acheteur et ne furent pas non plus exposées avant 1929. Sur les deux cent vingt-quatre toiles livrées au Centaure ou à L'Époque depuis le début de 1926, plus de deux cents ne furent pas vendues jusqu'à la liquidation des fonds à la veille de la fermeture de ces galeries³⁶.

En revanche, une fois sorti de la galerie de Van Hecke en faillite, JG I fut présenté à la Salle Giso de Bruxelles à partir du 9 février 1931 (durée de l'exposition inconnue), puis au Palais des beaux-arts de Bruxelles (27 mai–7 juin 1933) et ensuite à Anvers (6–29 juillet 1935, Feestzaal d'Anvers³⁷), avant de disparaître durant vingt ans de la scène de l'art. Ce n'est qu'en 1959 que le tableau quitta de nouveau l'espace des collections privées pour être exposé, cette fois-ci à Paris à la galerie Daniel Cordier, dans le cadre de l'« Exposition internationale du Surréalisme », de décembre 1959 à février 1960³⁸. Il ne commença à intégrer régulièrement les expositions de Magritte qu'à partir des années 1990.

32 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 302, cat. 225.

33 Les initiales pourraient se référer à Walter Arensberg, mais comme Sylvester et Whitfield l'indiquent : « we are unable to identify those initials but do know that the painting was later in the collection of Gustave van Geluwe [...] » (Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. 277).

34 Ibid., p. 276–277.

35 Michel Draguet, *Magritte*, Paris 2003, p. 141. Voir aussi Sarah Whitfield, « Chronologie », dans *Magritte*, éd. par Daniel Abadie et Françoise Bonnefoy, cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Gand 2003, p. 282.

36 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 103.

37 Toutes ces expositions sont listées dans David Sylvester, Sarah Whitfield, Michael Raeburn et Lynette Cawthra (éd.), *Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 5 : Supplement, Exhibitions Lists, Bibliography, Londres 1997, p. 103–105.

38 Information communiquée par Christie's Londres pour la vente de JG I en 2012. Néanmoins, les documents de la galerie Daniel Cordier (liste de prêteurs et de tableaux, etc.) ne mentionnent pas ce tableau, voir le fonds André Breton, 10 593, boîte de la vente « Exposition 1959 » à la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris et le site de l'association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebreton.fr/work/56600100782890> [dernier accès : 04.11.2020].

La chronologie des ventes de l'autre version du tableau, JG II, peut se lire comme une variante de celle de JG I, même si l'histoire de ses expositions est plus remarquable. JG II fut d'abord une pièce de la collection du Centaure jusqu'à la liquidation de la galerie en 1932³⁹. Il appartient ensuite à Claude Spaak, qui écrivit à l'occasion de la vacation du fonds du Centaure :

« Y figuraient soixante-dix tableaux [...] de notre ami [René Magritte] [...]. Le liquidateur me proposa l'ensemble. [...] J'appelai Edouard Mesens. Nous tînmes conseil. Vides hélas, nos poches baillaient d'impuissance. Mais nous avions père et mère généreux, même s'ils nous jugeaient fous⁴⁰. »

Mais Spaak avait également une maîtresse généreuse, Ruth Meredith Peters, qui lui acheta JG II peu après la cession du Centaure, lorsque le commissaire de vente, Jean Milo proposa les lots de Magritte qu'il avait dissociés des « braderies »⁴¹. Le couple Spaak/Peters ne garda JG II que peu de temps en raison de la seconde guerre mondiale qui les força à quitter la Belgique suite à leur engagement dans la Résistance. La propriétaire suivante connue du tableau, Suzanne Purnal, le posséda jusqu'en 1987.

JG II fut exposé pour la première fois à Bruxelles au Palais des beaux-arts en 1933, mais ne fut plus mentionné jusqu'au décès de l'artiste en 1967 : il faisait alors partie d'une exposition à Rotterdam (4 août–24 septembre 1967, Museum Boijmans Van Beuningen), à Stockholm (7 octobre–12 novembre 1967, Moderna Museet), et de l'exposition « Six peintres surréalistes : Dalí, Delvaux, Ernst, Magritte, Miró, Tanguy » (9 mai–18 juin 1967, Palais des beaux-arts, Bruxelles et Louisiana Museum for moderne Kunst, Humlebæk). Il fut aussi montré à Londres dans l'exposition personnelle de Magritte à la Tate Gallery (14 février–2 avril 1969) ainsi qu'à Tokyo et Kyoto en 1971.

Si la chronologie des expositions présentant JG I ou JG II se laisse relativement bien reconstruire, l'historique de leurs propriétaires révèle

39 La vacation du Centaure eut lieu les 17, 19, 24 et 25 octobre 1932. Voir [anonyme], « Résultats des ventes. Collection galerie Le Centaure », dans *Les Beaux-Arts*, 21 octobre 1932, n. p.

40 Claude Spaak, « Introduction », dans *Magritte, Delvaux, Gnoli : le choix d'un amateur*, éd. par Jean Goldman, cat. exp. Bourges, Maison de la culture, Bourges 1972, p. 2.

41 Milo, 1980 (note 10), p. 67, 91. Si l'on en croit son témoignage, Milo, en tant qu'expert, aurait obtenu « du curateur et du président du Tribunal de Commerce de pouvoir dissocier les œuvres de Mambour et Magritte de l'ensemble de la vente pour ne pas faire de cette liquidation une catastrophe. Dans le climat de 1932, les tableaux de Magritte auraient fait quelques francs pièce et sans doute n'auraient même pas provoqué une seule enchère [...] » (ibid., p. 66). Milo aurait veillé à vendre tout le lot ensemble et, selon lui, ce fut Mesens qui acheta les tableaux pour 5 000 francs belges (ibid., p. 67). La manière dont Peters a pu acheter JG II sans l'intermédiaire de Mesens n'est donc pas claire, s'il y avait cette contrainte de la part de Milo.

quelques lacunes. Néanmoins, selon tous les indices, aucune des deux toiles n'a appartenu à Camille Goemans, ni en 1928 lorsque son portrait photographique fut pris devant ce tableau, ni plus tard. Sachant que le contrat de Magritte avec Le Centaure avait pris fin en juillet 1929, nous pouvons affirmer que JG II fut envoyé bien avant cette date à cette galerie, peut-être même parallèlement à la livraison de JG I à Van Hecke et à sa galerie L'Époque. Mais alors, pourquoi Magritte avait-il peint deux versions si semblables et confié l'une d'elles à Van Hecke et l'autre à Schwarzenberg et Charlet (Le Centaure), sachant que ces deux galeries avaient toujours été proches et partageaient une partie de leur clientèle⁴²? Partant d'un autre exemple de «doublons» magrittiens – *Traumdeutung* –, An Paenhuisen donne des arguments pragmatiques, suggérant que Magritte avait essayé de vendre le deuxième exemplaire à un autre collectionneur, puisqu'il n'était pas toujours honnête avec ses marchands d'art : elle évoque les deux contrats avec Van Hecke et la galerie Le Centaure pour souligner que Magritte savait «contourner ces restrictions sévères en vendant secrètement des tableaux⁴³». L'existence des doublons de *Traumdeutung* ne fut décelée qu'en 1954, dans le cadre d'une exposition à New York, lorsque les deux versions, «achevées à la fin des années 1920, furent découvertes : l'une a été vendue à Van Hecke [...], l'autre fut acquise par un marchand d'art parisien».

Toutefois, cette explication ne semble pas convenir pour JG I et JG II, puisque Magritte ne dissimulait pas la coexistence des deux *Jours gigantesques* : nous avons déjà constaté que les versos affichaient une numération. De plus, même dans les reproductions photographiques, les différences entre JG I et JG II restaient bien visibles, puisque Magritte avait varié la composition. Ainsi, il semble peu probable qu'il ait achevé les toiles dans l'intention de tromper un futur acheteur.

Usage de la photographie dans l'œuvre de Magritte

Étant donné les différences bien visibles entre les deux versions des *Jours gigantesques*, il est également évident que la photographie de Goemans dont il a été question plus haut intègre JG I et non JG II. Goemans n'ayant selon toute vraisemblance jamais possédé ce tableau, sa photographie devant JG I doit avoir été réalisée dans l'appartement de Magritte et non dans celui du marchand d'art. Si cette toile figure

42 À l'exception d'un court et «léger refroidissement» entre les amis Schwarzenberg et Van Hecke en 1928 évoqué par Milo, 1980 (note 10), p. 26.

43 Paenhuisen, 2005c (note 5), n. p., ma traduction pour cette citation et la suivante.

dans le portrait photographique, sa présence doit donc s'expliquer par d'autres raisons que celle d'en indiquer le propriétaire.

Nous ne pouvons pas conclure avec certitude de tout ce qui précède que la photographie fut prise par Magritte, même si cette hypothèse reste très probable. D'une part, la parenté de la mise en scène avec le vocabulaire pictural de l'artiste est remarquable : la composition intègre des effets de dépaysement⁴⁴, obtenus par le surgissement d'un objet quotidien dans un contexte inhabituel, mais elle s'appuie aussi sur un jeu entre le visible et le non-visible. D'autre part, le médium de la photographie a tendance à rendre anonyme ses auteurs et occulter les collaborations devant et derrière l'appareil. Ainsi, l'historien de la photographie Ian Walker écrit qu'il avait rendu visite à Georgette Magritte qui lui avait montré la collection de photographies de son mari, qui venaient d'être publiées⁴⁵. Le lendemain, il se rendait chez les anciens amis de Magritte, Louis Scutenaire et Irène Hamoir :

« Ils m'ont montré leurs propres photographies, classées soigneusement dans des albums annuels [...]. Mais plusieurs images furent les mêmes que celles que j'avais vues dans les cartons de Magritte. Scutenaire et Hamoir m'ont expliqué que seules quelques-unes des photos aujourd'hui attribuées à Magritte furent vraiment prises par lui. Beaucoup d'autres ont été faites collectivement et elles ont circulé entre amis⁴⁶. »

Ce problème d'authentification est souvent laissé en marge par la recherche consacrée à Magritte. Ainsi, Patrick Roegiers affirme que le portrait de Goemans fut bel et bien pris par le peintre⁴⁷, sans pourtant en apporter les preuves, mais en remarquant ultérieurement que pour lui, il n'était pas crucial de savoir qui avait manipulé l'appareil : l'auteur d'une photo serait celui qui compose la mise en scène devant l'objectif⁴⁸. Dans le cas du portrait de Goemans, il est pourtant important de savoir

44 Paul Nougé, proche de Magritte et des surréalistes, décrit une telle démarche poétique qui transforme l'objet quotidien en un objet bouleversant : il remarque que l'objet « doit son existence à l'acte de notre esprit qui l'invente [...]. La réalité d'un objet dépendra étroitement des attributs dont notre imagination l'aura doué, du nombre, de la complexité de ces attributs et de la manière dont le complexe inventé s'insère dans l'ensemble préexistant en nous [...] » (Paul Nougé, « La lumière, l'ombre et la proie » [1930], dans id., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne 1980, p. 85–88, ici p. 87).

45 Il se réfère probablement à la publication de Louis Scutenaire. Patrick Roegiers a organisé une grande exposition du travail photographique de Magritte, présentée à Bruxelles au Palais des beaux-arts en 2005 et à Paris à la Maison européenne de la photographie en 2006.

46 Ian Walker, *City Gorged with Dreams. Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester/New York 2002, p. 4, ma traduction.

47 *Magritte et la photographie*, éd. par Patrick Roegiers, cat. exp. Bruxelles, Palais des beaux-arts, Gand 2005, p. 36.

48 Cat. exp. Bruxelles, 2005 (note 47), p. 71–72.

comment cette prise de vue s'est déroulée afin de comprendre pourquoi JG I y apparaît.

Magritte et Goemans furent certainement complices lors de la composition de la photographie, mais rien n'indique si ce dernier décida seul de s'installer en dessous du tableau des *Jours gigantesques* ou si Magritte, voire une troisième personne, lui confièrent cette place. Quoi qu'il en fût, la photographie correspond visuellement à d'autres tirages de l'album de Magritte : un grand nombre de ces clichés révèlent une mise en scène ludique, combinant des portraits avec un ensemble de toiles récemment achevées, étalées ou accrochées dans l'atelier. La fonction de ces *images peintes* intégrées dans des vues photographiques est pourtant moins évidente que celle de simples documentations ou reproductions d'une œuvre : lorsque Magritte envoyait des reproductions de ses toiles à des collectionneurs, éditeurs ou connaissances – dont Breton –, c'était pour leur présenter ses nouvelles créations et pour faire connaître ses œuvres ; il choisissait un cadrage coïncidant avec le cadre de ces tableaux et un éclairage neutre⁴⁹.

Or, l'intégration fragmentaire de JG I semble assez subtile et ne peut donc pas être expliquée entièrement par une stratégie visant à augmenter la notoriété des *Jours gigantesques*. Certes, le tableau y est reconnaissable lorsqu'on l'a déjà vu, mais en 1928, très peu de personnes avaient accès à l'appartement des Magritte où la toile était d'abord accrochée. Si l'inclusion de la partie inférieure de JG I a néanmoins pu déclencher un effet de déjà vu, c'était surtout par l'intermédiaire du dessin *L'Aube désarmée*, publié dans la revue *Distances* en 1928. La migration du motif à travers de différentes techniques – reproductibles ou non – a donc contribué à sa reconnaissance.

Goemans, Magritte et les surréalistes à Paris : ralliements et prises de distances

Une autre hypothèse est que l'intégration de JG I joue avec la tradition picturale de la représentation en hommage, comme le célèbre portrait d'Émile Zola par Édouard Manet, intégrant une petite reproduction de l'*Olympia* et un tract écrit par Zola en défense de ce nu. Magritte et Goemans furent assez proches à partir de 1924 – tant sur le plan

49 Dans une lettre de mai ou juin 1936 à Breton, Magritte exprime son impatience de lui envoyer « les quelques photos que vous me demandez » et affirme qu'il souhaite que ce soit Man Ray qui prenne une autre photo de son œuvre *Ceci est un morceau de fromage*, « qui remplacerait celle que vous avez déjà, ce serait infiniment mieux » (site de l'association Atelier André Breton, URL : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100996570>, [dernier accès : 04.11.2020]).

professionnel que par des liens d'amitié⁵⁰. Ce dernier fut également le gérant de la revue *Distances*, qui publia, dans son troisième numéro, le dessin *L'Aube désarmée* – après qu'un autre dessin et des textes de Magritte avaient déjà été reproduits dans les numéros précédents. C'est aussi Goemans qui essaya de convaincre Marcel Noll et Breton d'organiser une exposition sur Magritte à la Galerie surréaliste – mais sans succès. Or, Goemans ouvrit en octobre 1929 sa propre galerie à Paris, où il comptait réaliser une exposition individuelle sur Magritte. Le projet ne se concrétisera pas, car l'espace dut fermer quelques mois après l'ouverture. Malgré le caractère éphémère de sa galerie, il faut rappeler que, lorsque l'engagement de Magritte avec *Le Centaure* se termina en juillet 1929, ce fut essentiellement Goemans qui chercha à élargir sa collection personnelle en achetant des œuvres du peintre⁵¹. Par ailleurs, la galerie Goemans, qui s'était spécialisée dans les peintres surréalistes, plaça notamment Salvador Dalí et Magritte sous contrat⁵².

Et c'est surtout à travers les peintres exposés ici – Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy et Hans Arp – que Goemans prit de l'importance sur la scène parisienne, en présentant ces artistes dans sa galerie et en les mettant en contact avec des collègues belges. Bien que la carrière de Goemans en tant que galeriste parisien se soit achevée brusquement avant qu'il n'ait pu réaliser l'exposition personnelle promise à Magritte, sa contribution à la réussite internationale de ce dernier reste déterminante. Ainsi, leur temps partagé en Île-de-France porta tardivement ses fruits : Magritte participa en décembre 1929 avec *Les Mots et les Images* et *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, au dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, et il figura, avec Nougé et Goemans, dans le célèbre montage combinant *La Femme cachée...* avec les portraits en photomaton des surréalistes (1929)⁵³.

Malgré ces premiers signes de reconnaissance de la part du groupe surréaliste à Paris, à partir de 1930, la situation parisienne n'était plus supportable ni pour Magritte, ni pour Goemans. Aux difficultés financières s'ajoutèrent des problèmes personnels : Goemans perdit sa conjointe Yvonne Bernard, qui le quitta pour l'associé de sa galerie. Magritte, quant à lui, rompit tout contact avec Breton jusqu'en 1933 à

50 De nombreuses collaborations témoignent de leur relation assez proche, comme la nouvelle intitulée *Les Couleurs de la nuit* ou encore la série de tracts *Le Sens propre* (1929), combinant des poèmes de Goemans avec des reproductions de Magritte, dont *Le Paysage isolé*, *Jeune fille mangeant un oiseau*, *Le Genre nocturne*, *À travers le jour*, et *L'Automate*. Voir aussi Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), chronologie 29.4.1., p. 98–99.

51 Whitfield, 2003 (note 35), p. 285.

52 Voir une annonce de cette galerie, reproduite dans *La Révolution surréaliste* 5/12, 15 décembre 1929.

53 De plus, Magritte reproduisit son dessin *Le Viol* sur la couverture de *Qu'est-ce que c'est, le surréalisme?* (1934), et vendit plusieurs tableaux à André Breton.

suite d'une altercation en janvier 1930⁵⁴. Il quitta le Perreux-sur-Marne en juillet 1930, et expliqua plus tard : «[...] trouvant Paris fatigant “de près”, ma femme et moi avons préféré le voir “de loin” [...]. Mes rapports avec les surréalistes n'ont pas été affectés par notre retour en Belgique, que ce soit en bien ou en mal⁵⁵».

Autoreprise

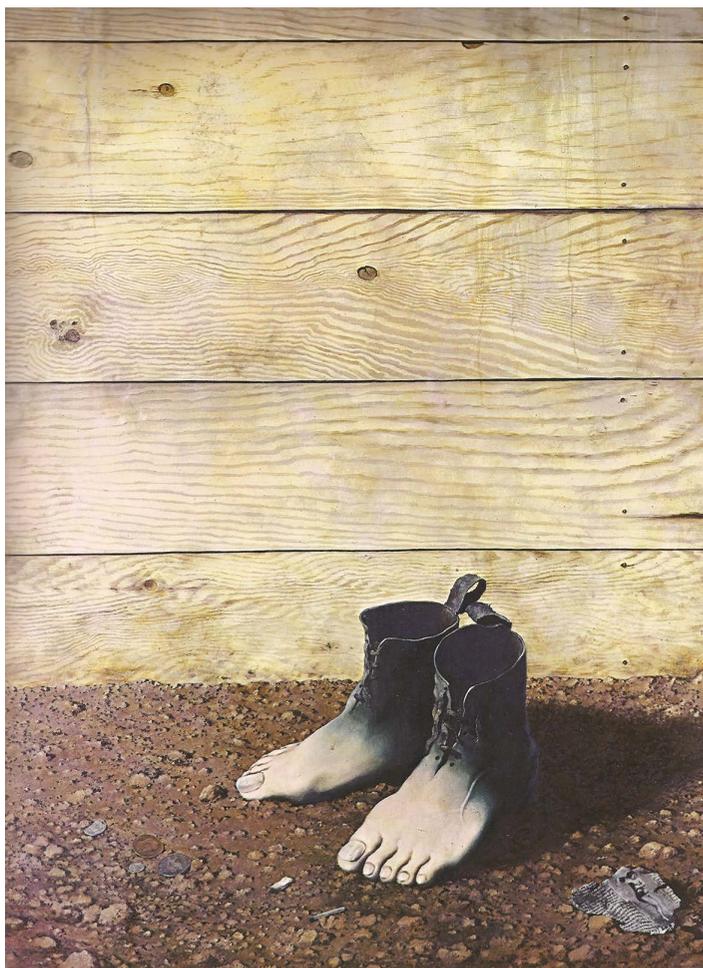
Vu la situation décrite dans ce qui précède, il est fort possible que l'intégration de JG I dans la photographie de Goemans fasse allusion au rôle de ce dernier en tant que mécène d'art. Peut-être aussi Magritte prévoyait-il d'exposer une version des *Jours gigantesques* dans la galerie que Goemans allait ouvrir en 1929, mais nous ne trouvons aucun document soutenant cette hypothèse. Outre cette fonction potentielle, l'intégration fragmentaire de JG I relève d'une approche d'autocitation que Magritte pratiquait souvent durant ces années afin de se faire connaître et pour développer une sorte de «marque» reconnaissable au travers de différentes techniques : lorsqu'il revenait à des motifs de ses tableaux antérieurs – comme dans les quatre variations des *Amants* (toutes peintes en 1928 et ayant les mêmes dimensions, 54 × 73 cm⁵⁶) –, mais aussi quand il reproduisait ses œuvres dans des revues, il voulait assurer leur circulation sur une échelle plus large. Cette stratégie d'autoreprise restera importante durant toute sa vie artistique. Ainsi, les deux personnages des *Jours gigantesques* se trouveront neuf ans plus tard dans une image dans l'image, figurant sur une version du tableau *Le Modèle rouge* de 1937.

À côté de deux pieds nus se métamorphosant en bottines (ou alors : des bottines se transformant en pieds), on voit « quelques pièces de monnaie anglaises, une allumette, un mégot et une page déchirée d'un journal intégrant, en noir et blanc et inversée, une reproduction de cette célèbre tentative de viol. Outre quelques fragments du titre (“LES...GI...”), on peut discerner dans cet article des mots comme “inutiles”, “fumées”,

54 Jean-Michel Goutier rappelle que, contrairement à la légende voulant que cette dispute ait déclenché le retour des Magritte, le déménagement du peintre à Bruxelles était « en réalité, beaucoup plus motivé par la crise économique de 1929, l'annulation du contrat qui liait le peintre à la Galerie Le Centaure de Bruxelles et à la fermeture de la Galerie Goemans à Paris qu'aux éclats de voix de Breton » (Jean-Michel Goutier, «Le grand pont sémantique», dans cat. exp. Paris, 2003 [note 35], p. 233–234).

55 Magritte cité dans Nathalia Brodskaja, *Le surréalisme. Genèse d'une révolution*, New York 2015, p. 180, note 177.

56 La première toile est conservée au MOMA de New York (numéro d'inventaire 530.1998), la deuxième à la National Gallery of Australia de Canberra (numéro d'inventaire 1990.1583), tandis que les deux autres variations se trouvent dans des collections privées.



29 René Magritte, *Le modèle rouge, version III*, huile sur toile, 136 cm × 183 cm, Rotterdam, Museum Boijmans-van-Beuningen

“solitaire” et “malgré”⁵⁷» (fig. 29). Comme Pia Müller-Tamm le souligne, l’insertion de cette image a tendance à la vider de sa référence : la reprise des *Jours gigantesques* en guise d’illustration de journal réduit ce tableau à un simple maillon dans une chaîne significative, sans origine ni fin. Les jeux itératifs de Magritte exploitent de tels glissements de sens, provoqués par la recontextualisation des éléments picturaux et textuels.

Or, si E.L.T. Mesens accusait Magritte de peindre de manière inflationniste et de manquer d’originalité, il faut souligner qu’un tel reproche reste ancré dans une argumentation moderniste. À l’époque d’une reproductibilité technique et ubiquitaire de l’œuvre de l’art, la valeur

57 Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 38, ma traduction.

d'une création dépend moins de son originalité ou de son exclusivité, que de sa circulation et de sa notoriété. Ce dont les autocitations de Magritte témoignent enfin, c'est qu'il avait bien compris ce principe, au point qu'il déclarait plus tard dans une interview avec Jan Walravens : «Ma conception de l'art de peindre ne consiste pas pour moi à traiter un sujet d'une manière qui serait originale ou fantaisiste. Il s'agit de découvrir quelque chose que l'on puisse décrire avec le plus de précision possible⁵⁸.»

58 Magritte, 2009 (note 1), p. 537.