

Universitatea din București
Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”
Domeniul: Filologie

Rezumat al tezei de doctorat cu titlul:

Paul Nougé- René Magritte : obiectul bulversant

Autor: POPA (BIANCHI) VALENTINA-ELENA

Conducător științific: prof. univ. dr. Alexandrescu Sorin

Lucrarea de față își propune să surprindă statutul obiectului numit « bulversant », așa cum apare el la doi dintre reprezentanții cei mai de seamă ai suprarealismului belgian (grupul de la Bruxelles) : Paul Nougé și René Magritte. O scurtă trecere în revistă a acestei mișcări și un scurt studiu comparatist sunt necesare, într-o primă etapă, în încercarea de a defini obiectul bulversant la artiștii sus-menționați ; apoi, urmărirea îndeaproape a corespondenței dintre cei doi, (corespondență care se întinde pe zeci de ani), cu precădere a scrisorilor cu valoare programatică dintre anii 1927 și 1929, - și în special cele ale lui Nougé -, în care cei doi vorbesc despre cercetările, în operele lor respective, ce se vor constitui în tot atâtea obiecte « bulversante » ; cercetarea de asemenea a altor texte teoretice importante, printre care « *La Ligne de vie I* », (conferința pronunțată de Magritte în 1938 la Muzeul de Arte Frumoase din Anvers, în care artistul se referă pe larg la creația sa în strânsă colaborare cu Nougé și vorbește despre numeroasele « probleme » care se află la originea tablourilor sale din perioada anilor ‘30 și de mai târziu), conferința pe care o va ține la rândul său Nougé – *La Conférence de Charleroi* (20 ianuarie 1929) -, unde acesta vorbește despre statutul artei în general, și îndeosebi despre triada « obiect bulversant », « act » și « spirit » (primul fiind de fapt manifestarea directă – act performativ – al celui de al treilea), și mai ales lucrarea lui Nougé intitulată *Les Images défendues* (sau *René Magritte ou les images défendues*), scrisă în 1933 dar publicată de către Marcel Marien zece ani mai târziu, și în care Nougé

realizează o analiză subtilă a pânzelor prietenului său, împreună cu o teorie a « viziunii » asemănătoare, prin decupajul ei, tehnicii fotografice : aceasta este lucrarea care vorbește pe larg, alături de textul lui Magritte sus-citat, despre virtuțile « izolării », ca procedeu fundamental în obținerea de obiecte « bulversante ». Izolare urmată implicit de « depeizare », adică de scoatere din context a obiectului în cauză, care intră astfel în alte relații cu obiectele din jurul său. Pentru ca tabloul rezultat să fie eficace – să devină astfel « bulversant », busculând habitudinile de gândire ale privitorului-, obiectul trebuie să fie cât mai familiar cu putință ; cu cât este mai familiar, cu atât, afirmă cei doi și în special Nougé, noile raporturi și noul obiect care rezultă astfel au mai multe șanse de a nu ne lăsa indiferenți și de a ne face să gândim altfel – poate așa cum sunt ele de fapt–, lucrurile și lumea care ne înconjoară. Lucrarea lui Paul Nougé intitulată *Subversion des images* (1929-1930), care conține nouăsprezece fotografii însoțite de explicațiile autorului și de o scurtă postfață semnată de Marcel Marien reprezintă de asemenea un document relevant asupra metodelor – inventariate riguros de către Nougé - de a obține un obiect « bulversant »; cele nouăsprezece fotografii realizate de el, în care apar adeseori, ca actori, el însuși, Magritte și alți apropiați, sunt tot atâtea exemplificări ale unei teorii care se va rafina mai târziu, odată cu scrierea *Les Images défendues*. Un parcurs biografic al celor doi artiști, dar și o plasare succintă a obiectului « bulversant » într-un context mai larg au fost de asemenea prezentate în capitolele introductive ale prezentei lucrări, înainte de a trece la studiul comparatist propriu-zis al obiectelor bulversante la cei doi artiști, nu fără a uita o interpretare personală a câtorva din tablourile reprezentative ale lui Magritte, ca și a mai multora dintre textele poetice cele mai importante ale lui Paul Nougé. Contextul politic și relațiile – uneori mai strânse, alteori mai tensionate – cu grupul de la Paris (există de altfel o foarte bogată corespondență care le atestă) au fost și ele de asemenea trecute în revistă.

Astfel, la sfârșitul anului 1924, aproape în același timp în care apare, la Paris, *Primul manifest al suprarealismului*, încep să circule, în Belgia, niște foi de hârtie colorată : sunt în număr de 22 (apărute între 22 noiembrie 1924 și 10 iunie 1925), la care se adaugă ulterior încă două, redactate în marea lor majoritate pe o singură pagină și semnate cel mai adesea în mod colectiv de către autori necunoscuți în momentul apariției acestor tracturi - Paul Nougé (teoreticianul grupului astfel constituit, grup care va

cunoaște ulterior renunțări la unii dintre membri săi inițiali și cooptarea altora, printre care și Magritte), Marcel Lecomte și Camille Goemans. Scrise într-un stil elegant, subtil și aproape de neînțeles pentru publicul larg, conținând numeroase aluzii literare, ele sunt destinate unor personalități precum Breton sau Paulhan, André Gide sau Roger-Martin du Gard ; este evident faptul că ele se constituie mai degrabă ca un dialog între inițiați decât ca un manifest destinat unui public pe care nu încearcă atât să-l seducă, cât să-l perturbe. Aceste tracturi apar de asemenea ca reacție împotriva ideilor de inspirație constructivistă ale hebdomadarului *7 Arts*, revista condusă de Pierre Louis-Flouquet împreună cu frații Pierre și Victor Bourgeois, a cărei activitate se va întinde pe o perioadă cuprinsă între anii 1922 și 1929. Împotriva acestei viziuni bazate pe încrederea exaltată în valorile tehnicii, de tip rațional, și însoțită de credința în valorile umanismului promovate de către *7 Arts* se vor ridica așadar tracturile *Correspondance* : primul dintre ele, *Bleu 1*, intitulat *Réponse à une enquête sur le modernisme* anunța deja câteva din « preceptele » noului grup astfel constituit :

« 4 Să privim oamenii jucând șah, bătând mingea, jucându-se de-a cele șapte arte ne amuză întrucâtva, dar instituirea unei noi arte de-abia dacă ne preocupă.

Arta este demobilizată, de altfel ; să trăiești, despre asta este vorba.

Mai degrabă viața, spune vocea din primul rând.

Ne continuăm plimbarea, eliberând din capcanele noastre câteva diferențe. »¹

Afirmând atât de net puținul interes pe care îl suscită în rândul membrilor aventurii pe care o constituie *Correspondance* instituirea unei noi arte, aceștia se aliniază, ca acord de principiu, la poziția adoptată de confrății lor suprarealiști de la Paris : nu mai e vorba de o artă nouă, ci dimpotrivă, de o ruptură față de aceasta, și mai mult, de o critică a ei, și aceasta în numele unei poziții centrale de tip « etic ». ² Dar dacă poziția centrală a grupului *Correspondance* este aceeași, ca atitudine, cu cea a suprarealiștilor francezi, nu e mai puțin adevărat că majoritatea dintre tracturi insistă, obstinant, asupra necesității de « a păstra distanțele », și asupra « diferențelor » care îi despart ³. Lucru care are de altfel legătură cu atitudinea de « neîncredere » (« défiance ») pe care autorii tracturilor, și în special Nougé, o manifestă față de actul scrierii și față de limbaj în

¹ *Correspondance*, Collection Fac-Similé, Didier Devillez Editeur, copyright 1993, nepaginat, trad.meă

² V. prefata lui Frans de Haes, in Paul Nougé, *Fragments*, Ed.Labor, Bruxelles, 1983, p.13

³ V. si tracturile *Orange 19, Rouge 16*, in *Correspondance*, op.cit.

general, neîncredere care duce însă, paradoxal, nu la o renunțare, ci dimpotrivă, la o examinare minuțioasă a ceea ce mai rămâne de studiat după ce această neîncredere a fost constatată, și anume chiar « trădările limbajului ». Rămâne deci de examinat, într-un mod cât se poate de conștient și riguros, după cum afirmă și o și dovedește Nougé, tocmai obiectul acestei trădări...⁴ Diferențele față de suprarealiștii francezi apar astfel deja evidente, anunțate încă din aceste tracturi, afirmate de asemenea în corespondența dintre cele două grupuri, ca de altfel și în alte texte teoretice ; grupul de la Bruxelles – îndeosebi Nougé și Magritte – nu va pierde aproape nici un prilej în a mărturisi neîncrederea în procedeele atât de dragi conștientului lor francezi : scriitura automată, recursul la vis, sondarea vertiginoasă a inconștientului. Tractul *Rouge 16* se referă de asemenea la acea « zonă fertilă în pericole reînnoite », singura în care artistul, așa cum îl înțelege Nougé, înțelege să trăiască ; și la acea « stare de război fără ieșire pe care trebuie să o întreținem în noi », ca sursă primară a creației artistului. Tractul datat 20 mai 1925, ca de altfel și *Orange 4* (redactat de asemenea de către Nougé și datat 20 dec.1924) va spune încă și mai explicit legătura pe care Nougé o va face întotdeauna între viață și acțiune (acționez, deci exist, după cum va afirma ulterior), anunțând astfel un proiect care va însoți întreaga viață artistică a teoreticianului acestui grup : « încercăm să inventăm asupra realului două sau trei idei eficace ». Cât despre eficacitate, alt precept nougean pe care artistul îl va urmări cu perseverență, ea nu va putea fi desprinsă de obiectul « bulversant » care urmează a fi creat, și cu atât mai puțin de o « etică » : obiectul va acționa asupra spectatorului, dar nu o va face într-un mod steril – simplu act estetic – ci, dimpotrivă, într-un mod integrat în universul din care face parte ; obiectul astfel creat se instituie astfel într-un instrument de cunoaștere, de revelare a lumii.

La puțin timp după încetarea aventurii *Correspondance*, în 1926 are loc o întâlnire decisivă : cea dintre Nougé și Goemans, pe de o parte (se renunțase pentru un timp la Lecomte, care va reveni ulterior în sânul grupului), și Magritte și ELT Mesens, pe de altă parte, marcând o perioadă de creație aproape neîntreruptă ce va dura aproape treizeci de ani (până în 1952). Magritte și Nougé se cunoșteau de altfel încă de la sfârșitul anului 1924, când participaseră împreună la o tentativă, eșuată, de publicare a unei reviste (*Période*). Anul 1927 este un an deosebit de important în viața celor doi și a grupului

⁴ Paul Nougé, *La Solution de continuité*, in *Fragments*, op.cit., p.35

astfel constituit, inaugurând o lungă serie de expoziții în care Magritte va participa cu tablouri iar Nougé va fi aproape exclusiv cel care va redacta cataloagele expozițiilor prietenului său, participând atât cu texte poetice (*Catalogul Samuel* (1927), care îmbină texte poetico-publicitare de Nougé și ilustrații de Magritte fiind un bun exemplu în acest sens), cât și cu texte teoretice, pe tema obiectelor expuse ale lui Magritte. În paralel cu demersul pictorului, Nougé își va realiza propriul demers artistic, cu o discreție aproape absolută, într-o operă care assemblează, pe de o parte, textele sale teoretice – *Histoire de ne pas rire*, și, pe de altă parte, textele poetice- *L'Expérience continue* (texte reunite și publicate ulterior de către Marcel Mariën.) Preocupat în mod constant atât de relația text- imagine, cât și de elaborarea unui demers care are în centru examinarea impasurilor limbajului, instigându-și și implicându-și adesea colegii în realizarea – subversivă– a unui demers care să facă să basculeze obișnuințele spectatorului, implicându-l astfel activ și pe acesta, Nougé nu putea să nu fie atras de către demersul lui René Magritte, care căuta la rândul său și care va realiza, cu mijloacele picturii, tot atâtea obiecte destinate să ajute, prin simpla lor contemplare de către privitor, la revelarea de adevăruri fundamentale despre om și lume.

Un mare număr de scrisori de la sfârșitul deceniului douăzeci semnate Nougé și Magritte vorbesc despre acest proiect care îi va preocupa în cea mai mare măsură pe cei doi artiști. Astfel, scrisoarea 55 datată 13 octombrie 1926 adresată de Nougé muzicianului André Souris anunța deja, dar fără a da detalii suplimentare, descoperirea unei întreprinderi « bulversante ». În special scrisoarea 114, destinată lui Magritte (datată ulterior de Mariën noiembrie 1927) vorbește pe larg despre un demers artistic care implică atât pe creatorul lui, cât și pe spectator : dacă artistul va folosi într-un mod convenabil, afirma aici Nougé, elementele vizibile cărora trebuie de asemenea să le creeze « invizibilul », și care îi vor da acestuia, într-o oarecare măsură, « tonul, vigoarea și măsura », poate că se va atinge astfel « problema esențială a picturii și a poeziei »...O întreprindere deliberată, conștientă, care constă în dărâmarea obstacolelor, pentru a întâlni, dincolo de zidul astfel dărâmat, alte obstacole necunoscute, și care așteaptă de la artist, pentru a putea fi abordate, crearea de instrumente noi; un întreg proces, deci, care îl antrenează pe artist și îl surprinde, pe el în primul rând ; dar, așa cum se anunța deja în *Correspondance*, această întreprindere nu trebuie transformată în ceva limitat, și care ar

presupune un sfârșit, dimpotrivă, forțarea acestor obstacole, mereu reînnoite, (care constau de fapt în automatismele noastre de gândire), se va realiza cu scopul de a împinge cât mai departe limitele posibilului...Artistul, așa cum îl înțelege Nougé, devine astfel creatorul conștient al unui univers pe care și-l imaginează existând în prealabil ; el se angajează să facă vizibil un număr cât mai mare de manifestări ale acestui univers. Este vorba deci de a crea un univers, și nu de a-l descrie, și aceasta « cu prudență și calcul »; obiectul inventat va dobândi astfel o mare putere asupra « universului tuturor obiceiurilor » de care trebuie să se rupă și pe care trebuie să-l înlocuiască.

Acest demers implică, în consecință, realul: universul de care vorbește Nougé va fi real în măsura în care el *va reuși*, în măsura în care el va fi eficace, acționând asupra privitorului : prin urmare, de ce să nu introducem în lume, printr-o manipulare prudentă—se întreabă același Nougé -, noi pasiuni, noi vicii, noi forme spirituale ? Vor trebui deci inventate, după cum o va afirma el în *La Conférence de Charleroi* (1929), sentimente fundamentale comparabile, ca forță, cu dragostea sau ura...

Pentru a avea maximum de eficacitate, nu trebuie însă ca obiectul să fie prea îndepărtat de realul din care face parte ; atât Nougé, cât și Magritte vor recunoaște că el va fi cu atât mai susceptibil de a ne surprinde cu cât ne va fi mai familiar ; artistul va alege, în consecință, obiecte dintre cele mai banale, asupra cărora va acționa deviindu-le funcționalitatea, având grijă să le încredințeze astfel unei destinații necunoscute. Pentru a realiza aceasta, artistul va recurge la un procedeu simplu : izolarea. Lucrarea *Les Images défendues*, care analizează unele dintre tablourile lui Magritte din anii '30, ca și textul lui Magritte *La Ligne de vie I* o afirmă de altfel explicit : obiectul se poate izola singur, prin capacitatea pe care o are de a ocupa, în anumite momente, de unul singur spiritul spectatorului ; dar se poate de asemenea izola cu ajutorul cadrului sau al cușitului, sau, mai ales, operând o modificare mai mult sau mai puțin importantă în substanța lui (o femeie fără cap, o mână de sticlă, de exemplu), schimbând proporțiile obiectului (un tub de ruj de mărimea unui copac), sau realizând o schimbare de decor (« depeizare »)- o masă Louis-Philippe pe o banchiză.⁵ La acestea Magritte va adăuga, ca procedeu de a

⁵ Paul Nougé, *Les Images défendues, Pour s'approcher de René Magritte*, in *Histoire de ne pas rire*, p.240 ; v. și René Magritte, *La Ligne de vie I*, in A. Blavier, *Ecrits complets*, Flammarion, Paris, 1979, p.110

face obiectul să devina « bulversant », și creerea de obiecte noi, realizarea unor viziuni apărute în starea de semi-trezie, asocierea cuvântului cu imaginea, falsa denumire a unei imagini.

Lucrarea de față analizează în continuare exemple de tablouri ale lui Magritte, - în special cele concepute la sfârșitul anilor '20 și cele realizate în decursul anilor '30, dar și exemple din opera sa de mai târziu, știut fiind că artistul va relua, pe tot parcursul vieții, câteva teme predilecte -, în care se realizează operațiunile expuse mai sus. Sfârșitul anilor '20 reprezintă de altfel o perioadă deosebit de importantă pentru pictor : în concordanța de fond, dar și cronologică, cu scrierile prietenului său Nougé (atât ale sale proprii cât și cele pe care începe să le elaboreze despre opera lui Magritte), Magritte începe să se desprindă de perioada de căutări care debutase încă din 1919 (când beneficiase deja de astfel de două expoziții, la Bruxelles, cu pânze aflate sub influența modernistă), marcată de asemenea de redactarea unui manuscris inedit, împreună cu pictorul Victor Servranckx, intitulat *L'Art pur ou la défense de l'esthétique*, și el influențat de o viziune modernistă, urmată de alte influențe, în special cubiste și futuriste. Către 1925, după cum o afirmă însuși Magritte în *La Ligne de vie I*, are loc o cotitură importantă în ceea ce privește creația sa viitoare : se hotărăște să nu mai picteze obiectele decât cu detaliile lor aparente. Direcție în care se orientează atunci când observă că, introducând în tablourile sale diverse elemente împreună cu toate detaliile pe care ele le arată în realitate, reprezentate în acest fel, aceste elemente interoghează în mod direct corespondențele lor în lumea reală. Tot atunci îi întâlnește pe Nougé, Mesens și Scutenaire. Printre cele aproximativ șaiszeci de tablouri expuse în 1927 în galeria *Le Centaure* din Bruxelles, și care reprezentau, după cum o afirmă pictorul în *La Ligne de vie I* tot atâtea mărturii ale eliberării pe care o impuneau, se numără unele dintre cele mai reprezentative și mai celebre tablouri ale sale : *Le Jockey perdu*, *Le Joueur secret*, *Les Grands voyages*, *L'Assassin menacé*, *Les Fleurs de l'abîme*. Anul 1925 este de asemenea important pentru pictor pentru faptul că atunci realizează tabloul *Le Jockey perdu*, conceput, conform spuselor sale, fără nici o preocupare estetică, cu singurul scop de a răspunde unui sentiment « misterios », unei neliniști « fără motiv », un fel de « chemare la ordine »⁶ care apare în anumite momente ale conștiinței sale, și care, încă de la nașterea

⁶ V. *La Ligne de vie I*, ca și textul autobiografic *Esquisse autobiographique*, în *Ecrits complets*, op.cit.

sa, « îi orientează viața ». Este primul tablou pe care îl consideră « suprealist » (și care cunoaște mai multe variante datând din aceeași perioadă de început, dar și altele, realizate de către pictor în anii '40) și la care se va referi în multe din interviurile pe care le va acorda în anii '60. În unele dintre aceste interviuri Magritte recunoaște de altfel că până în 1925 a avut o perioadă de căutări, dar că în acel an ar fi găsit, în sfârșit, ceea ce estima că « trebuie pictat. » : este ceea ce va picta în continuare, până la moartea sa. Cât despre perioada care urmează, referință cea mai completă se găsește tot în *La Ligne de vie I* :

« Tablourile pictate în anii care au urmat, din 1925 până în 1936, au fost de asemenea rezultatul căutării sistematice a unui efect poetic bulversant, care, obținut prin punerea în scenă de obiecte împrumutate din realitate, dădeau lumii reale din care erau împrumutate un sens poetic bulversant, printr-un schimb cât se poate de natural.

Mijloacele folosite au fost analizate într-o lucrare a lui Paul Nougé intitulată *Les Images défendues.*»⁷

Revenind la procedeul de izolare a obiectului, expus de Nougé în *Les Images défendues*, câteva exemple de tablouri în care Magritte operează schimbarea de decor sunt *La Fatigue de vivre* (1927) (o masă pe o banchiză, și o siluetă umană planând deasupra ei), sau *La Durée poignardée* (1938), tablou celebru care înfățișează o locomotivă ieșind dintr-un banal șemineu încastrat într-un zid, și care amintește de altfel de una dintre fotografiile lui Nougé care figurează în *Subversion des images (Femme étendue sur une cheminée)*: culorile sunt sumbre, obiectele par a se afla acolo dintotdeauna...o neliniște nedefinită se degajă, și o impresie de lucru încrămenit, din aceste noi raporturi care se țin între obiectul scos din contextul lui obișnuit și cele care aparțin noului cadru – familiar și el – din care e silit să facă parte. Un alt exemplu interesant de scoatere din decor al unui obiect cât se poate de obișnuit este tabloul din 1928 intitulat chiar *Les Objets familiers* : el prezintă cinci bărbați văzuți din față sau din profil, cu privirea pierdută în depărtări, în fața ochilor fiecăruia dintre ei aflându-se câte un obiect : un burete, o carafă, o lămâie, o scoică, o mică panglică ; aceste obiecte nu par să le atragă însă deloc atenția, efectul de straniețe pe care-l produce tabloul provenind din expresia aproape nulă a privirii lor...Obiectul este într-atât de familiar încât a devenit invizibil ochilor noștri ?

⁷ R. Magritte, *La Ligne de vie I*, in *Ecrits complets*, p.110

Depeizarea unui obiect familiar este un procedeu care va apărea pe tot parcursul demersului artistic al pictorului - pentru a nu menționa aici decât celebrul tablou *Golconde*, datând din 1950, în care nenumărate personaje masculine populează dintr-o dată cerul. Pictorul va insista de altfel în repetate rânduri asupra faptului că nu există simbolism în opera sa; dacă, de exemplu, a așezat omul în cer, ca în acest tablou, a făcut-o pentru a arăta obiectul acolo unde nu ne așteptam neapărat să-l vedem.⁸ De asemenea nu uită să-și manifeste preferința pentru obiectele obișnuite, care, afirmă el, îl fascinează (o ușă este, de exemplu, un obiect cât se poate de familiar, dar în același timp un obiect bizar, « plin de mister »).⁹

Câteva din tablourile unde apare procedeul de schimbare de decor sunt *L'Abandon* (1929), unde imense picături de apă stau suspendate pe un fond de perete de lemn, sau gigantul *Saucisse casquée* (1929), un cârnat imens, prevăzut cu o « cască » de fier, atârnat de un zid vopsit violent în roșu. Din aceeași categorie, imensul ou în cușcă din *Les Affinités électives* (1933), sau enormii copaci-frunze, de fapt o singură frunză care ocupă singură, de cele mai multe ori, prim-planul panzei, simplificând ideea de arbore (*La Plaine de l'air* (1940), *La Recherche de l'absolu* (1940), *L'Art de la conversation* (1962), *Les Princes de l'automne* (1963)).

Cât despre crearea de obiecte noi, alt procedeu folosit de pictor în scopul de a realiza un obiect (tabloul) « bulversant », este suficient să amintim forma neagră neliniștitoare din *Le Joueur secret* (1927), ciudata « piatră », neagră și ea, care figurează într-unul din sertarele « muzeului de o noapte » (*Le Musée d'une nuit* (1927)), formele deopotrivă umane și inumane, fluide părți ale corpului omenesc din *Entracte* (1927-1928), sau însuși bărbatul pictat de asemenea în negru al cărui cap a fost înlocuit cu o planșă de lemn pe care sunt desenate arabescuri obscure din nu mai puțin faimosul *L'Homme du large* (1927).

Schimbarea materiei din care este făcut obiectul este o altă problemă care preocupă spiritul pictorului: Magritte însuși, într-o scrisoare adresată lui Nougé (scrisoarea 112, nov. 1927)¹⁰, se va referi la aceasta ca la o « descoperire » de mare

⁸ *Interview pour Life*, Museum of Modern Art de New York, dec. 1965 ; in *Ecrits complets*, p.611

⁹ *Ibidem*, p.610

¹⁰ V. M. Marien, *Lettres surréalistes (1924-1940)*, in no.81-95 ale revistei *Le Fait accompli*, mai-august 1973, Ed. Les Lèvres nues

importanță : într-adevăr, *Découverte* (1927), împreună cu o serie întreagă de tablouri datând din aceeași perioadă ilustrează această « nouă posibilitate pe care o au lucrurile » : aceea de a deveni în mod gradat « altceva », un obiect « topindu-se » în altul (de exemplu un cer care din loc în loc lasă să apară o structură de lemn). *Découverte* prezintă un nud de femeie, pe pielea ei apărând pete întregi de lemn ; se obțin astfel tablouri care obligă (cel puțin în intenție) spectatorul să gândească altfel, scuturându-l din obișnuințele sale de gândire. Alt exemplu de schimbare de materie, seria de tablouri în care apare, ca un leit-motiv, un bust de femeie de consistența unei sculpturi, fără cap, care este plasat de către pictor în cadre neașteptate, cu același scop de a chestiona realul, și de a ne face să reflectăm asupra a ce reprezintă, de fapt, acesta. În același sens, seria de tablouri *La Magie noire* (1933-1934, cu variante datând din 1942 și din 1945), unde un corp nud de femeie împrumută din culorile cerului sau ale peisajului din care face parte. Sau obiectele (banale) care compun tablourile *Souvenirs de voyage*, făcute în întregime din piatră, păsările-frunze din *Les Compagnons de la peur* (1942) și din *La Saveur des larmes* (1948), sau, din nou, formele fluide din *Entracte* (1927).

Folosirea de cuvinte asociate unei imagini și falsa numire a unei imagini este evidentă în tablouri precum *La Clef des songes* (1927, 1930, 1932), unde fiecare obiect prezentat este denumit cu un alt cuvânt – făcând parte și el din vocabularul obișnuit - decât cel pe care îl reprezintă (pălăria este « zăpadă », oul este « salcâm », pantoful « luna », șamd). Într-o serie de alte tablouri din perioada 1927-1928 apar simple forme în care sunt înscrise pur și simplu cuvintele care se presupune că le desemnează : astfel, *L'Apparition*, unde vedem silueta unui bărbat înconjurat de asemenea forme care se numesc, « nor », « cal », « orizont », « fotoliu », etc. Privitorul este astfel din nou implicat, i se cere să suplinească absența formelor plastice din cadrul tabloului prin propriul efort de imaginație.

Reprezentarea anumitor viziuni avute în starea de semi-conștiență este de asemenea ilustrată de pictor prin câteva tablouri din care amintim deja sus-menționatul *Les Affinités électives*, apărut, după spusele pictorului, dintr-o « magnifică eroare » care îl face să vadă, în locul păsării în cușcă, un ou...Magritte va insista însă în numeroase rânduri asupra faptului că pictura sa nu este deloc onirică ; ea nu va face altceva decât să

reunească, va spune el vorbind despre tabloul de mai sus, cu ajutorul inspirației, obiecte diferite împrumutate din real.

Dacă până acum simplul procedeu al depeizării obiectului era suficient, începând cu anii treizeci Magritte, după cum va afirma de altfel și Nougé, începe să interogheze obiectul cât mai aplicat cu putință : spiritului său i se înfațișează tot atâtea probleme de rezolvat, la care se va referi pe larg în *La Ligne de vie I* și care vor fi tratate de asemenea de prezenta lucrare : problema ușii (ilustrată, de exemplu, de *La Réponse imprévue* (1933) – o ușă care dă spre profunzimea unei nopți adânci), problema focului (*L'Echelle de feu* (1934), unde iau foc, în ordine, o bucată de hârtie, un scaun și o...tubă), problema ferestrei – care aduce cu sine o alta, cea a reprezentării – ce vedem, și ce reprezentăm, de fapt, pe pânză ? *La Belle captive* (1931) deschide o serie întregă de tablouri dintre care *La Condition humaine* (1933) este probabil cel mai cunoscut, și unde vedem reprezentată o fereastră lăsând să se vadă, mai departe, un peisaj de țară ; un șevalet plasat și el în cadrul ferestrei prezintă exact o parte din peisajul amintit : existența, în același timp, în trecut și în prezent al unui moment identic, să fie aceasta o definiție a condiției umane ? Alte probleme la care se referă Magritte sunt problema copacului (rezolvată prin sinteza copac-arbore din numeroase tablouri - v., de exemplu, *La Géante* (1936)), problema femeii, (ilustrată de *Le Viol* (1934)), problema calului (*Le Blanc-seing* (1965)), legate, toate, de cea a « asemănării », și implicit de ceea ce înseamnă în viziunea lui Magritte însăși « arta de a picta » : aceasta merită să fie numită, în opinia pictorului, arta asemănării, căci permite descrierea, prin intermediul picturii, a unui « gând » (« pensée ») susceptibil de a deveni vizibil. Acest « gând », afirma Magritte, oferă privirii numai figurile vizibile pe care ni le oferă lumea : persoane, perdele, arme, astre, solide, inscripții, etc. « Asemănarea reunește în mod spontan aceste figuri într-o ordine care evocă în mod direct misterul », fără de care « nici lumea și nici misterul nu ar fi posibile »¹¹, evenimentul în cadrul căruia apare asemănarea fiind nimeni altul decât inspirația.

Procedeele folosite de către Magritte în încercarea de a face ca obiectul să devină « bulversant » le vom regăsi și în creația poetică a lui Nougé. *Clarisse Juranville, Le Jeu des mots et du hasard, L'écriture simplifiée, Les Cartes postales, La Chambre*

¹¹René Magritte, *La Ressemblance*, in *Ecrits complets*, p. 518

aux miroirs, etc, sunt tot atâtea exemple de texte poetice care atestă o aplecare către o minuțioasă analiză a limbajului, mai bine zis a impasurilor acestuia (astfel, *Clarisse Juranville* este un exemplu despre cum poți obtine un text poetic intervenind într-un text inițial ce constă în câteva banale exemple luate dintr-un manual de gramatică franceză pentru școlari). Nougé practică adesea intervenția minimă într-un text cunoscut și adesea consacrat, cu scopul de a-l deturna sau, uneori, mai rar, de a-l « corecta » ; se remarcă de asemenea predilecția sa pentru deturnarea a numeroase figuri de limbaj (silepsa), atenția acordată mecanismului de funcționare al proverbelor, folosirii subjonctivului, prepozițiilor, în scopul declarat, la fel ca în *Subversion des images*, de a produce un efect asupra cititorului. Textele sale se împletesc adesea cu imagini, ca în cazul Catalogului Samuel (ilustrat de Magritte) sau al lucrării despre pictorița Jane Graverol, *Un Portrait d'après nature ou l'histoire telle qu'on la crée* ; sau constau în imagini proprii, precum cele făcute din cuvinte din *La Publicité transfigurée* (un fel de scurte texte poetico-publicitare, majoritatea dintre ele dispuse într-o formă care le redă conținutul, în maniera caligramelor lui Apollinaire), sau cărțile poștale din *Le Jeu des mots et du hasard*, cele mai multe dintre ele inscripționate cu câte un cuvânt, altele albe, și care se pot citi în ce ordine dorește privitorul ; sau chiar fotografiile analizate și comentate de însuși Nougé din *Subversion des images*. Se remarcă de asemenea o atenție deosebită acordată aspectului teoretic al demersului, de unde și numeroasele prefețe, care își propun să explice un scop constant : acela de a atinge spectatorul, de a-i scutura obișnuințele, de a-l surprinde, prin mijloace care îi sunt proprii. În același demers se înscrie și modul de atribuire al titlurilor tablourilor lui Magritte. Este cunoscut faptul că pictorul își denumea rareori tablourile, îndeosebi Nougé, și mai târziu Scutenaire sau Colinet, fiind aceia care, de cele mai multe ori singuri sau rareori împreună cu Magritte, dădeau un nume pânzelor prietenului lor. Magritte afirma că nu poate picta dacă un tablou nu este în întregime terminat în mintea sa ; titlul vine deci după aceea, după cum o și spune de altfel Nougé, în *Les Images défendues (Pour s'approcher de René Magritte)*, constituind, după Nougé, « confirmarea tabloului » și deseori « manifestarea exemplară a eficacității cu care este dotată imaginea ». ¹² Atribuirea titlului nu este un simplu comentariu al imaginii pictate pe pânză, ci se naște dintr-o iluminare analogă celei care a hotărât ceea ce denumește ea.

¹² Paul Nougé, *Les Images défendues, Pour s'approcher de René Magritte*, in *Histoire de ne pas rire*, p.250

Este astfel un act de creație care se naște în spiritul artistului ca urmare a unui procedeu analog cu cel al celui care creează imaginea. Titlul nu trebuie nici să simbolizeze, nici să aibă vreun scop didactic, ci să provoace în spectator surpriza sau încantarea... Cel mai bun titlu pentru un tablou de Magritte, afirma Nougé în același text sus-citat, este un titlu « poetic ». Un titlu compatibil cu emoția mai mult sau mai puțin vie pe care o resimțim atunci când privim tabloul în cauză. La limită, dacă e adevărat că pictura lui Magritte s-ar putea chiar lipsi de titluri, după cum o spune același Nougé, dar numai în fața spiritelor de o anumită calitate, în fața celorlalte, el ar trebui să împiedice ca pictura pe care o protejează să nu fie târâtă către alte locuri, nedemne, care nu îi aparțin.¹³

Un demers subversiv, care se înscrie în coordonatele generale ale activității artistice a suprarealiștilor, dacă luăm în considerare prefața primului număr al *Revoluției suprarealiste* din 1924 care afirmă faptul că orice descoperire care schimbă natura, destinația unui obiect sau a unui fenomen constituie un fapt suprarealist. Dacă ideea nu e nouă (formaliștii ruși o analizează, într-o formă legată mai degrabă de estetică decât de etică, Lautreamont o aduce și el pe tapet), artiști precum Duchamp și De Chirico (pictor care îl va influența de altfel decisiv pe Magritte) o vor pune în practică în scopuri care nu vor mai fi estetice. Magritte și Nougé vor insista în repetate rânduri asupra faptului că nu poezia, sau pictura, este cea care îi interesează, ci, așa cum o va spune mai târziu și Samuel Beckett, condiția umană. Sau, mai exact, transformarea vieții, în altceva, mai adevărat decât viața de zi cu zi (sau « viața reală », după cum afirmă Breton în *Primul manifest al suprarealismului*), regăsirea – prin creație - poate a acelor momente rare când vedem, așa cum spunea Proust, lumea așa cum este ea, adică poetic. Pictura, poezia, nu reprezintă pentru ei decât un mijloc, nu un scop. O teorie și o practică ce își dorește să ducă la bun sfârșit experiențe în care se află angajate « toate formele vieții noastre », demers revoluționar care se dorește o explorare mentală « eterogenă și complexă », o constantă reflecție critică asupra « raporturilor din lumea exterioară cu omul, asupra acestui fel de dialectică ai cărei termeni în perpetuă devenire îi constituie omul și lumea exterioară (...)»¹⁴ Destinată tuturor, în scopul unei transformări precise a raporturilor

¹³ Ibidem, p.251

¹⁴ Paul Nougé, *Dernières recommandations* (1938), in *Histoire de ne pas rire*, p.274

umane.¹⁵ Și dacă se întâmplă uneori ca artistul (și spectatorul) să întâlnească « frumusețea », aceasta nu va fi convulsivă, ci va exista pentru ca noi să recunoaștem, ca în cazul lui Stendhal, afirmă Nougé și Magritte, « o vie promisiune a fericirii ».¹⁶ În ce măsură a reușit acest demers, în ce măsură este el eficace, în sensul în care înțeleg eficacitatea Magritte și Nougé, aceasta depinde, din nou, de spectator.

Pe de altă parte, ne putem de asemenea întreba în ce măsură afirmația lui Nougé, potrivit căreia aventura grupului de la Bruxelles ar fi fost numită « suprarealistă » doar pentru « comoditățile conversației » este valabilă astăzi, ca și atunci. Căci, dacă aventura lor se poate înscrie în coordonatele generale ale suprarealismului, ca poziție centrală, este de asemenea necesar să amintim ceea ce este specific suprarealiștilor belgieni. Diferențele față de confrății lor francezi apar încă din 1925, așa cum o arată unele din tracturile *Correspondance* și vor continua de-a lungul anilor, după cum o demonstrează corespondența dintre membrii celor două curente¹⁷ și diversele lor luări de poziție nu doar din punct de vedere artistic, ci și politic, dar nu e mai puțin adevărat că în același an – 1925 – începe o colaborare fertilă între cele două grupuri, care va continua până la ruptura completă, în 1947. Dacă Nougé și Magritte nu vor crede, precum Breton, că drumul care duce la acea inserare a omului în viața « reală » trece, în mod necesar, prin explorarea viselor, a fenomenelor extra-conștiente sau paranormale, și ei se vor reclama totuși de la această atitudine a spiritului al cărei atribut cel mai prețios este, în ceea ce îi privește pe cei doi artiști la care se referă prezenta lucrare, libertatea și puterea de provocare și de transformare pe care o produce.

Diferențele la care se referă adeseori Nougé nu caracterizează însă decât grupul de la Bruxelles, la care se referă teza de față. Trebuie însă amintit și grupul *Rupture*, care se instituie în martie 1934 în provincia Hainaut, ca reacție la climatul insurecțional al grevelor care afectează în 1932 întreaga Belgie și mai cu seamă provincia sus-amintită. Activitatea sa literară, indisociabilă de cea politică, se constituie în jurul avocatului Achille Chavée. Odată cu participarea lui Fernard Dumont grupul se va simți mai degrabă atras de orientarea impusă de Breton decât de cea a grupului de la Bruxelles.

¹⁵ V. Paul Nougé, *Grand air* (1944), in *Histoire de ne pas rire*, p.278

¹⁶ Paul Nougé, *Elémentaires* (1946), in *Histoire de ne pas rire*, p.282 ; René Magritte, *L'Art pur ou la défense de l'esthétique* (1922)

¹⁷ V. *Lettres surréalistes (1924-1940)*, op.cit.

Moartea celor două personalități reprezentative pentru ceea ce a fost mișcarea suprarealistă de la Bruxelles (în același an, 1967) a însemnat, într-o anumită măsură, și sfârșitul acestei aventuri începută cu patruzeci de ani înainte, chiar dacă Tom Gutt va încerca să o continue. Alte activități o vor prelungi, cu toate că într-un mod diferit : astfel, grupul *Cobra* (1948-1951, al cărui nume este acronimul de la Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam), animat de către Christian Dotremont, autor de « logograme » (un fel de tablouri « desenate » cu ajutorul cuvintelor, obiecte poetice și picturale în același timp). Aflată în prelungirea suprarealismului, această mișcare se desparte însă de ea punând un accent mai mare pe pulsional, pe corporal.

În concluzie, lucrarea de față prezintă câteva din obiectele « bulversante » ale lui Magritte și Nougé ; investighează de asemenea metodele pe care aceștia le-au folosit în dorința lor de a face ca obiectul să provoace spectatorului o reacție, de a-l implica pe acesta în operă, și mai mult, de a fi un mijloc de cunoaștere a lumii. În măsura în care aceste tablouri și texte poetice sunt eficace, adică ne ating mai mult sau mai puțin în sensul dorit de autorii lor, putem considera că opera lor și-a atins scopul. Spectatorul poate, desigur, rămâne indiferent ; dar, și în acest caz, opera lor rămâne martor al unei perioade și al unui mod de gândire care *a existat*, la un moment dat, în cultura universală.