

Les Lettres romanes

Tome 74 n° 1-2 (2020)

Bureau de direction:

Directeur : Michel Lisse (michel.lisse@uclouvain.be)

Vice-directrice : Tania Van Hemelryck

Secrétariat : Ghislaine Moucharte
(ghislaine.moucharte@uclouvain.be)

Finances : Sonia Henrot

Comité scientifique:

Emmanuel Bouju (Université de Rennes 2)

Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)

Hans Peter Lund (Université d'Aarhus)

David Martens (KU Leuven)

Fritz Nies (Université de Düsseldorf)

Isabelle Ost (Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles)

Thomas Pavel (Université de Chicago)

Isabel Román (Université d'Extremadura)

Madeleine Tyssens (Université de Liège)

Comité éditorial:

Véronique Bragard

Jacques Carion

Mattia Cavagna

Jean-Louis Dufays

Erica Durante

Vincent Engel

Geneviève Fabry

Gian Paolo Giudicetti

Agnès Guiderdoni

Georges Jacques

Costantino Maeder

Christophe Meurée

Pierre Piret

Jean-Claude Polet

Colette Storms

Claude Thiry

Jean-Louis Tilleuil

Stéphanie Vanasten

Myriam Watthee-Delmotte

Damien Zanone



Les Lettres romanes
Tome 74 n° 1-2 (2020)



BREPOLS

Illustration de couverture : *Les amateurs de tableaux à l'hôtel Bouillon*,
d'Honoré Daumier, gravure sur bois, 1862.

La revue *Les Lettres romanes* est publiée grâce au soutien logistique de
l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL) de l'Université
catholique de Louvain.

© 2020, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any
means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise,
without the prior permission of the publisher.

D/2020/0095/217

ISBN 978-2-503-58738-7

ISSN 0024-1415

e-ISSN 2295-8991

DOI 10.1484/J.LLR.5.121036



Printed in the EU on acid-free paper

Table des matières

Le polémiste au miroir de la polémique

Dossier édité par Laetitia SAINTES

Laetitia SAINTES

- Le polémiste au miroir de la polémique :
mot d'introduction 3

Florence NINITTE

- Les métamorphoses du « je » de la polémique islamo-
chrétienne : le cas des réutilisations de l'*Apologie*
d'al-Kindī de Bagdad au duché de Bourgogne
(IX^e-XV^e siècles) 7

Pascal DEBAILLY

- Lyrisme et auctorialité dans la grande satire poétique 45

Paul ARON

- La satire en vers au XIX^e siècle 63

Laetitia SAINTES

- Parole pamphlétaire, parole plébéienne.
Les cas de Paul-Louis Courier et de Claude Tillier 83

Cédric PASSARD

- Façon d'être pamphlétaire à la fin du XIX^e siècle
en France : le cas Édouard Drumont 97

David VRYDAGHS

- Le polémiste et l'esthète : figurations de la polémique
dans *Lisbonne, dernière marge* d'Antoine Volodine 111

Maxime THIRY

- L'insoutenable posture de Paul Nougé 125

Varia

Diane MITE COLCERIU

- Le Christ romantique chez Chateaubriand.
Comparaison avec Schleiermacher et Hölderlin 141

Jean-François DOMENGET

Montherlant et ses personnages.

Sur les lettres de Claude-Maurice Robert

à Jeanne Sandelion

165

Les Livres

Diana MITE COLCERIU et Daniela MARIUCUTA, *Une archéologie des émotions. De saint Augustin à William James* (Jean-Claude Polet), 189 – Andrea VANNICELLI, *Il tramonto dei Lumi. Storia della letteratura francese da Chateaubriand a Houellebecq* (Jean-Claude Polet), 190.



Maxime THIRY

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

L'insoutenable posture de Paul Nougé

Résumé

Dès 1924, l'entreprise surréaliste lancée à Bruxelles par Paul Nougé parvient à se distinguer de celle ayant cours à Paris par une série de principes dont le plus paradoxalement programmatique consiste en le refus pur et simple de faire œuvre. Cela n'empêche pas Nougé de rapidement se distinguer, aussi bien à l'époque qu'aux yeux de l'histoire littéraire, comme un des principaux animateurs du groupe et théoricien du mouvement surréaliste.

En recourant à l'appareillage de l'analyse discursive (les notions d'éthos et de posture, spécifiquement), l'article interroge la façon dont l'auteur nougéen s'est effacé derrière l'énoncé nougéen. En d'autres mots, comment Nougé s'est-il construit une autorité publique, une auctorialité dont les stratégies lui ont permis d'asseoir sa position de chef de file et de tête pensante du surréalisme de Bruxelles, sans pour autant renoncer à son désir d'abolir l'idée d'œuvre ?

Abstract

From its beginning in 1924, the surrealist project launched in Brussel by Paul Nougé differs from the one operating in Paris. Among the several measures aimed to this purpose, the one that stands out is the pure and simple negation of the oeuvre. Nevertheless, this absence of a well-established work did not prevent Nougé to become, as for his contemporaries and for literary history, one of the most active and audible members of the surrealism.

Drawing on the resources of discourse analysis (principally the notions of ethos and posture), this paper aims to understand how the nougean author managed to fade away behind the nougean statement. In other words, how did Paul Nougé build a public authorship, which strategies made him the leader and main thinker of Brussel's surrealism, without renouncing his desire to abolish the idea of the oeuvre itself?

Tu as raison, Loup des steppes, mille fois raison, et pourtant, tu dois disparaître. Tu es bien trop exigeant et affamé pour ce monde simple et indolent, qui se satisfait de si peu. [...] Celui qui désire vivre aujourd'hui en se sentant pleinement heureux n'a pas le droit d'être comme toi ou moi.¹

Alors qu'André Breton signe son *Manifeste du surréalisme* et place sous son égide une série d'auteurs, le groupe qui se constitue à Bruxelles la même année, en 1924, sous l'impulsion de Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte, entame un projet que l'opinion aura vite fait de rapprocher de celui ayant cours dans l'Hexagone. En effet, tous deux œuvrent en vue de produire une révolution dans les mentalités, susceptible de rompre avec une culture qui s'enlise dans le confort d'une tradition célébrée par la bourgeoisie capitaliste. Malgré cette ambition partagée et les nombreux points de convergence qu'elle occasionne entre les deux groupes, celui de Bruxelles ne pourrait se réduire à la variante belge d'une action menée à Paris. À ce titre, Nougé n'accepte l'étiquette de surréalisme que « pour les commodités de la conversation² », faisant montre d'une réticence qui pose la distinction souvent retenue comme fondamentale entre les deux groupes : celle du refus, côté bruxellois, de faire œuvre. Paradoxalement, c'est bien dans cet auto-sabordage et les pratiques qu'il convoque (anonymat, écriture collective, refus de la publication et textes fragmentaires entre autres) que réside ce qui rassemble le groupe artistique le plus cohérent et autonome de l'époque en Belgique francophone.

« Paradoxal » est un adjectif qui convient à plus d'un égard pour qualifier le geste de Nougé, ainsi que sa fortune : quand la tradition le retient, il est présenté comme « la tête pensante³ » du surréalisme bruxellois, comme un poète et comme un polémiste. Cela suppose qu'il a été retenu comme un acteur de la scène publique qui, pour garantir le succès de la « révolte de l'esprit » qu'il met en œuvre, a dû développer une parole forte et autoritaire. La notion d'autorité s'accrochant mal de celle d'effacement de l'auteur, la posture adoptée



¹ Herman HESSE, *Le Loup des steppes*, traduit de l'allemand par Alexandra CADE, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 221. LE LIVRE DE POCHÉ.

² « Allocution » [1945], dans Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois. Écrits anthumes 1922-1967*. Édition établie et annotée par Geneviève MICHEL, dirigée par Gérard BERRÉBY, Paris, Éd. Allia, 2017, p. 569.

³ Xavier CANNONE, *Le Surréalisme en Belgique. 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006, p. 27.

par Nougé se révèle originale en cela même qu'elle semble insoutenable, surtout compte tenu de l'image qu'il renvoyait à ses contemporains : celle d'un homme rigoureux et sincère, toujours désireux de maintenir la cohérence de son action, là où celle-ci requiert à la fois sa présence engagée et son effacement auctorial.

L'action d'une œuvre qui se refuse d'être

L'entrée en littérature des surréalistes de Bruxelles se joue d'emblée sur la scène publique. Les vingt-deux tracts de la revue *Correspondance* constituent encore à ce jour une expérience tout à fait inédite en littérature et ont contribué à situer le groupe d'auteurs signataires dans une position toute singulière au sein du champ littéraire de l'époque. Cette position est annoncée d'emblée par la publication du premier tract, sobrement intitulé *Bleu 1*⁴, qui répond à une enquête sur le modernisme menée par la revue *7 Arts*.

Signé de la main de Nougé, ce texte pose les bases de la lutte de son activité et des auteurs qui l'accompagneront. La mise en cause des ambitions vaines d'un modernisme dit « bien portant », qui se laisse « dominer » par les mots auquel il recourt et qui « s'englué » dans le confort du banal, amène Nougé à rappeler ce qui prime : plutôt que de partir à la conquête d'un « art nouveau » vide de sens, « il s'agit de vivre », avance-t-il après avoir précisé que « [l]'art est démobilisé, **par ailleurs** » [je souligne]. Le texte construit ainsi un jeu d'opposition entre d'un côté, celui de l'ailleurs, du « on » ou du « nous » indéfinis, de « la voix d'en face » — celle du groupe de Bruxelles (significativement située en marge) —, et de l'autre le « vous » discret, souvent caché derrière des énoncés si impersonnels qu'ils passent pour des constats ou des vérités générales... vides de sens, cependant. Bien qu'intégrées au centre du discours, les préoccupations modernistes sont minées tant par cette absence de déictiques précis y renvoyant que par leur apparente futilité : « Regarder jouer aux échecs, à la balle, aux sept arts **nous amuse quelque peu**, mais l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère » [je souligne]. Le « nous » prend constamment l'ascendant sur le « vous », seul à être « dominé » en début de texte, et incité à permettre au « nous » de prendre congé à la fin.

⁴ Toutes les citations suivantes, non référencées, renvoient à ce tract de Paul NOUGÉ, « Bleu 1 », dans *Au palais des images les spectres sont rois*, op. cit., p. 25.

Le « nous » se présente ainsi en position de force, voire d'autorité, en ce qu'il se montre plus avisé que le « vous » moderniste, ne serait-ce que dans la force assertive (parfois hautaine et sarcastique) de son programme (« plutôt la vie ») ou dans le jeu de connotations auquel il soumet le lexique : à la fange des mots cités jusqu'à présent, le « nous » oppose la « promenade », la « délivrance », la « liberté ». Le « nous » se pose aussi en acteur de son texte, en maître des procédés qu'il mobilise. Cela passe premièrement par la répétition détournée du premier paragraphe (« On conquiert le monde, on le domine, on l'utilise ; ainsi, tranquille et fier, un beau poisson tourne dans ce bocal ») dans celui qui le suit (« On conquiert le mot, **il vous domine, on s'utilise** ; ainsi tranquille et fier... » [je souligne]). Ensuite, par la citation d'un poème de Camille Goemans (un des compères de Nougé), auquel le texte confère une dimension programmatique : « Par des paroles imprévues, délibérées / Nous conjurons l'accoutumance ».

Nougé signe ce texte inaugural de son nom, juste après avoir prévenu que « [s]ans doute reviendrons-nous ». Le tract échappe donc à l'anonymat, sur le plan de l'identité civile du moins, puisque sur le plan symbolique, Nougé n'est encore qu'un parfait inconnu n'ayant rien publié, au contraire de Goemans et de Lecomte. L'autorité dont il se réclame, même timidement puisqu'il ne s'exprime qu'en « on » ou en « nous », étonne donc et amène à se poser la question de sa posture.

À ce titre, l'entreprise plus globale de *Correspondance* apporte quelques éclairages : destinés à un public limité et ciblé d'écrivains (Marcel Lecomte parle de « complices⁵ »), les tracts n'ont pas pour vocation de toucher un large public ; ce dont témoigne leur faible tirage, à moins de cent exemplaires. Ils n'entendent pas non plus s'inscrire dans la postérité en tant que texte de référence dont les contenus pourraient faire l'objet d'une réappropriation (au contraire de leur forme). Dans l'article qu'il consacre au style polémique de Nougé, Daniel Laroche avance que la langue anti-esthétique qu'il forge, dans laquelle règnent la réserve, le désordre, le discontinu, l'allusif et le laconique, permet à son discours de « conserve[r]

⁵ Christian BUSSY, *L'Accent grave*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1969 ; cité par Marcel MARIËN, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 58. LE FIL ROUGE.

durablement son pouvoir offensif⁶ ». La valeur d'action prime donc sur les mots et l'effet bouleversant du discours l'emporte sur son message.

À raison, puisque les messages portés par les tracts de *Correspondance* voient toujours leur portée limitée par le contexte qui les appelle. La brièveté et le caractère souvent fragmentaire des textes de l'écrivain bruxellois tiennent de leur vertu interventionniste, en réponse entre autres à une enquête sur le modernisme, à des propos tenus par des collègues parisiens ou à telle ou telle actualité événementielle de l'époque. Le même Daniel Laroche, cette fois dans sa préface aux *Fragments* de Nougé, avance assez justement que son discours « ne saurait [...] prendre une autre forme que celle de la guérilla, du harcèlement, activité par nature interminable, et dont le *fragment* offre la seule traduction rhétorique appropriée⁷ ». Le lexique employé ici dit quelque chose de l'image renvoyée par l'écrivain, celle d'un combattant dont la plume se donne l'ambition de répondre à l'autre, aux autres d'une manière qui permet aux paroles de se libérer aussi bien de leurs automatismes que des circonstances qui en nécessitent la mobilisation : « Rassurez-vous, elles volent, encore libres ». Incessante, presque compulsive, l'intervention nougéeenne ne témoigne non pas tant d'un besoin de se définir (car il n'est pas ici question de se fixer des limites) que de celui de clarifier inlassablement une position à distinguer des autres voix qui participent aux discours de l'époque.

Plus avant, l'injonction d'effacement faite aux textes devient mot d'ordre de l'ensemble du groupe de Bruxelles, à défaut de concerner les auteurs rassemblés autour de Breton ; comme l'enjoint, dans une lettre devenue célèbre adressée à ce dernier, un Nougé agacé : « J'aimerais assez, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, *l'effacent*. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup...⁸ » Craignant que l'action surréaliste ne se réduise aux noms de ceux qui la pratiquent et, par conséquent, ne rejoigne « quelques anecdotes pour gens de lettres ou [...] l'étrange

⁶ Daniel LAROCHE, « Le Style Nougé. Au-delà du langage polémique », dans Paul ARON (dir.), « Surréalismes de Belgique », *Textyles*, n° 8, 1991, p. 40.

⁷ Daniel LAROCHE, « L'expérience discontinue », préface à Paul NOUGÉ, *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez Éd., 1998, p. 10.

⁸ « J'aimerais assez... » (1929), dans Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois*, op. cit., p. 91.

galerie de fossiles de l'histoire⁹ », Nougé refuse de faire œuvre. Son refus de la publication, sa pratique du fragment, de l'anonymat, de l'écriture collective déjouent ce qui fonde l'Œuvre au sens classique du terme, c'est-à-dire l'ensemble organisé et complet de la production d'un même auteur, qui en assume l'autorité. Car dès lors que le nom de l'auteur s'efface, dès lors qu'un écrit se refuse à la publication et à la postérité, dès lors que la production se compose de courts textes contingents, sibyllins et parsemés de citations (le plus souvent non signalées, et encore moins référencées), peut-on encore parler d'œuvre et, surtout, d'autorité auctoriale ?

Particulièrement exemplaire de cette pratique, le tract *Orange 19*, daté du 20 mai 1925, cite, compile et réarrange des extraits de tracts précédents (*Bleu 1*, *Rose 2*, *Rouge 6*, *Jaune 8* et *Rouge 16*). Chacun des trois auteurs est cité, chacun des trois auteurs appose sa signature au bas du tract. Mais que signifient ces signatures. Les trois auteurs ont-ils, de concert, réarrangé les extraits de leurs précédents textes ? Ou un auteur (mais lequel ?) assume-t-il seul l'autorité de ce détournement et appose-t-il les signatures de ses collègues afin de, simplement, signaler l'emprunt auquel il s'est livré ? S'il s'agit fort probablement de la première solution, la réponse importe finalement peu : le texte, par son existence même, réaffirme la force d'un propos qui, par la répétition et la reconfiguration de ses composantes, échappe à la fixation, se dépoussière et, surtout, garde ses distances¹⁰ à l'égard de toute autorité individuelle et identifiée. Sur le plan sémiotique, la pratique du détournement accroît la distance que l'auteur instaure entre lui et son texte, dans la mesure où ce dernier devient objet. Le texte agit désormais seul sur le lecteur qui saura repérer et reconnaître les citations, retisser le sens à partir de fragments disparates :

Le langage, et particulièrement le *langage écrit* tenu pour *objet*, objet agissant, sans doute, c'est-à-dire capable à tout instant de *faire sens*, mais objet *détaché de qui en use* au point qu'il devient possible dans certaines conditions de le traiter comme un objet matériel, une matière de modifications, à expérience.¹¹

Le tract *Orange 19* illustre cette définition du détournement nougéen dans la mesure où il construit une relation d'hypertextualité interne au mouvement ; les citations qui parsèment les écrits

⁹ Id.

¹⁰ Le tract a pour sous-titre : « Pour garder ses distances », dans Paul NOUGÉ, *Ibid.*, p. 36.

¹¹ « Notes sur la poésies », *Ibid.*, p. 321.

de Nougé puisent également ailleurs et, par conséquent, ajoutent à l'ambiguïté de sa posture. Bien qu'il entende rompre avec la Tradition (celle qui s'écrit avec un grand T !) par la création d'objets bouleversants soumis notamment à l'inattendu d'une formule détournée, il n'en demeure pas moins qu'il exploite cette Tradition et contribue à sa pérennité. Précisément, *Correspondance* semble radicaliser la position paratopique¹² de l'écrivain définie par Dominique Maingueneau. En se positionnant à la fois *en dehors* du champ littéraire et *contre* certains habitus propres à son fonctionnement, Nougé en révèle la nature de circuit fermé, enclavé dans son confort, et le reconnaît comme une altérité qu'il convient d'intégrer à son discours pour mieux présenter sa propre ligne de conduite. Sa pratique du détournement, qu'il érige presque en art poétique dans plusieurs de ses textes¹³ — et ce bien avant que Guy Debord ne publie, en 1956, son « Mode d'emploi au détournement » dans la revue *Les Lèvres nues* —, contribue aussi bien à minimiser la rupture pour la rendre recevable qu'à la maximiser pour modifier le champ à son profit¹⁴. Le surréalisme de Nougé se rapprochant davantage d'une parole en acte aux effets perlocutoires que d'un discours programmatique destiné à s'inscrire dans la tradition, sa légitimation ne peut passer par une définition qui en stabiliserait l'identité ; s'il qualifie son action, ce n'est, je le rappelle, que par « commodité ».

La voix du polémiste : questions d'*ethos* dans les textes de Nougé

Le projet initié par *Correspondance* contient ainsi en germe les principales caractéristiques de la démarche des Bruxellois. Si celles-ci soulèvent déjà plusieurs ambiguïtés sur les plans de l'autorité et de la revendication relative de la parole, le discours de Nougé et

¹² Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

¹³ « Il n'est pas de si pauvre objet que l'on ne puisse dépouiller de son sens et détourner de son usage. » [dans le Programme du concert *Pro Arte*, daté du 12 novembre 1930, où fut jouée la pièce d'André Souris intitulée *Quelques airs de Clarisse Juranville* ; reproduit dans *L'Activité surréaliste en Belgique*, *op. cit.*, p. 201.] ; « L'on distingue les figures de mots qui consistent à détourner le sens des mots. » [Fragments n°165 : « Les figures de rhétorique », dans Paul NOUGÉ, *Fragments*, *op. cit.*, p. 151.] ; « L'image d'un objet isolé d'un ensemble donné et transportée dans un autre ensemble révèle soudain des propriétés bouleversantes que rien ne pouvait nous permettre de soupçonner tant que cette image sommeillait dans quelque catalogue de lingerie, dans un vieux magazine, si ce n'est dans une quelconque photo de reportage. » [« Une expérience de Roland Penrose » (1938), dans Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois*, *op. cit.*, p. 194.]

¹⁴ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 73.

sa façon d'apparaître dans le texte ne subissent l'effacement prescrit que jusqu'à un certain point. Parmi ses prises de parole les plus connues, la *Conférence de Charleroi*¹⁵, qu'il prononce le 20 janvier 1929 en introduction d'un concert d'André Souris, offre à l'analyse de riches pistes de réflexion. Partant d'un commentaire sur la musique contemporaine, la conférence devient vite le lieu d'une réflexion éthique, voire d'une injonction à reconnaître la fonction sociale de l'art en général, garant du bouleversement à opérer dans les esprits. Le discours se conclut par un serein quoique décidé :

Ainsi, MM., qu'il s'agisse de musique ou de quelque autre événement humain, l'esprit est à notre merci et nous en sommes réellement responsables.

C'est de cette responsabilité qui pèse sur chacun d'entre nous, que je souhaite vous avoir convaincu aujourd'hui. (CC, 250)

Ces deux phrases conclusives permettent déjà de saisir les traits caractéristiques de l'énonciation nougéenne. Premièrement, en tant que discours destiné à la communication orale, le texte de la conférence explicite, à l'écrit, la présence du destinataire par la mention du « MM. », qui rythme le texte à la manière d'un *Leitmotive* : il intervient en introduction de chacune des cinq parties de l'exposé et continue de le ponctuer, tantôt en début de paragraphe, tantôt dans des apostrophes explicites au public (« Mais remarquez, MM. » [CC, 240] » ; « Toutefois, MM. » [CC, 242]), ou encore à des points de tension où le discours se fait plus pressant et injonctif. De façon à immanquablement impliquer le public dans la cause que l'orateur défend, la conférence dépasse son statut de commentaire introductif et se dote d'une portée programmatique (« MM. Il nous faut dire clairement que cette volonté d'agir ne relève pas de quelque gageure, de quelque pari » [CC, 247] ; « MM. Il importe de renoncer définitivement à cette grossière représentation spatiale, comme nous avons renoncé tantôt à la notion de spectateur. » [CC, 248]).

Nougé adopte ainsi la posture d'un orateur, dont le discours est pleinement conscient de sa dimension dialogique, comme l'ont toujours été ses interventions puisque leur nature même suppose le dialogue (on parlait plus tôt de « correspondances »). Naturellement, le texte reste rédigé au préalable ; la spontanéité de l'intervention repose donc sur une illusion nourrie aussi par la complexité à la fois

¹⁵ « La Conférence de Charleroi », dans Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois*, op. cit., pp. 216-250. Dès à présent, tout renvoi au texte de la *Conférence de Charleroi* sera annoté comme suit : (CC, n° de p.).

théorique et argumentative du propos tenu ; car il s'agit bien d'une argumentation menée d'un bout à l'autre du texte — il parle en effet de « convaincre » son public. Plus révélatrice encore, est le maintien de ces marques d'oralité dans la version imprimée d'un texte n'ayant été conservé que dans les souvenirs des spectateurs présents lors de sa déclamation. En effet, ce n'est que près de vingt ans plus tard, en 1946¹⁶, que le texte est publié pour la première fois, dans une version qui confirme (plutôt que d'affirmer, compte tenu de ce que l'histoire a retenu d'un texte n'ayant, jusque-là, pas été publié) l'autorité acquise de Nougé en tant que théoricien érudit et en tant que chef de file obstiné. Francis Ponge rassemble ces deux faces d'une même pièce en disant du poète qu'il est « non seulement la tête la plus forte (couplée avec Magritte) du surréalisme en Belgique, mais l'une des plus fortes de son temps¹⁷ ».

Forte tête, Nougé ne revendique toutefois qu'assez rarement sa légitimité, du moins dans l'énoncé textuel. Il ne s'exprime ainsi que rarement à la première personne du singulier, le « je » n'intervenant, comme c'est le cas dans la dernière phrase de la conférence, que pour ramener le propos aux dimensions de sa propre expérience, sous un couvert plus modeste et modéré. S'il est à noter que, ce faisant, l'intervention se conclut par sa soumission à l'autorité réaffirmée d'un « je » individuel, cette dernière ne jouit que d'une portée relative tant le reste de l'énonciation l'a déjouée, que ce soit par l'explicitation, sous forme d'évidence, de son inutilité (la troisième partie de la conférence commence ainsi : « MM. Il va sans dire que je ne vous ai rien appris. » [CC, 223]), ou par le caractère peu préparé et, par conséquent, peu assertif des exemples personnels — à faible portée argumentative donc — que se permet de donner le « je » (« Mais pour ma part, je ne puis m'empêcher d'y distinguer une erreur singulière [...] » [CC, 246]).

Plus généralement, l'autorité du « je » se voit diminuée par le fait même que celui-ci se dissimule le plus souvent sous les traits d'un « nous » majestatif qui sied bien à la posture quasi académique qu'adopte Nougé à l'occasion de cette conférence. Bien que ce « nous » soit également sujet à discussion, dans la mesure où il s'ap-

¹⁶ Aux éditions du Miroir infidèle (Jette-Bruxelles). Nougé y apporte une épigraphe dans laquelle il argue modestement que « [s]es propositions, ses esquisses d'une doctrine ou d'une méthode, l'on voit assez clairement les modifications, les précisions que l'on y pourrait apporter. Tel qu'il est, peut-être est-ce vrai qu'il n'y a pas seulement une valeur historique ? », dans Paul NOUGÉ, *Ibid.*, p. 216.

¹⁷ Francis PONGE, « Prière d'insérer », dans *Lyres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 47. POÉSIE.

parente par moments à une simple marque de modestie ne masquant que trop peu l'identité du « je » locuteur, il ne fait aucun doute que l'objectif poursuivi reste un objectif d'universalisation. En reversant le lieu de l'énonciation dans une collectivité tantôt circonstancielle (la première personne du pluriel inclut le public dans la démarche prescrite), tantôt abstraite, par l'important recours au « on » impersonnel qui indétermine l'identité énonciative, le conférencier se garantit une écoute attentive et bienveillante. À cela s'ajoutent les nombreux effets de polarisation qu'il construit entre d'un côté une doxa « grossière » (CC, 224), une « vaine fantasmagorie » (CC, 248) qui « a mal tourné » (CC, 217) et qui ne concerne certainement pas les spectateurs venus vivre (plutôt que de simplement écouter, recevoir) le concert d'André Souris, et de l'autre une irrésistible nécessité de s'élever et de libérer l'esprit, le tout renforcé par l'usage appuyé d'une sémantique de l'urgence, qu'atteste l'extrait suivant :

Parmi les puissances capables d'envoûter l'esprit, puissances qu'il lui importe de subir et contre quoi il importe qu'il se révolte : poésie, peinture, spectacles, guerre, misère, débauche, révolution, toute la vie doublée de mort,— est-il possible, parmi ces puissances, de refuser à la musique une place peut-être importante ? [...]

Il est temps de se rendre compte que nous sommes capables aussi d'inventer des sentiments, et peut-être, des sentiments fondamentaux comparables en puissance à l'amour ou à la haine. (CC, 249-250)

La *Conférence de Charleroi*, aussi en ce qu'elle constitue une des rares interventions longues et assumées par Nougé seul, livre plusieurs éléments propices à la saisie de son *ethos* lorsqu'il entreprend — avec succès, puisque le texte a fait date dans l'histoire du surréalisme en Belgique — de convaincre le public du danger potentiel de l'art, envisagé comme une force active de la révolte de l'esprit. Le texte, en tant qu'entité stabilisée par sa préparation en amont, se présente comme une véritable « scénographie » (selon la terminologie de Maingueneau) inscrit la légitimité de l'énonciateur dans son discours¹⁸. En l'occurrence, parce qu'il sort constamment le propos des circonstances de son allocution (le commentaire introductif d'un concert) par un ensemble d'exhortations injonctives (« Il s'agit de prendre parti. » [CC, 246]) au public et de constats posés sur les discours culturels de l'époque, le sujet d'énonciation passe naturellement du

¹⁸ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 123.

« je » au « nous » et se construit ainsi un *ethos* tout à fait singulier. En effet, l'autorité qui se dégage de la voix du polémiste, sur le plan de l'érudition comme sur celui de la harangue (appréciable dans ses autres écrits notamment dans leur tendance à prendre de haut les pratiques qu'il disqualifie), se retrouve constamment contrebalancée par l'exigence d'effacer la personne de l'auteur. Un peu à l'instar de l'image d'une pipe qui ne saurait équivaloir à son référent réel, l'énoncé nougéen refuse de reconnaître l'autorité, pourtant marquée sur le plan de l'énonciation, de l'auteur nougéen.

Ce « paradoxe pragmatique », par lequel une autorité énonciative s'accommode mal d'un énoncé qui, pour agir par lui-même doit nier l'autorité de celui qui le revendique, semble définir l'*ethos* de Nougé. Plus largement, Maingueneau détermine cet *ethos* à partir de la scénographie surréaliste¹⁹, dont les acteurs, à l'instar des artistes du groupe de Bruxelles, se sont livrés à des exercices de pastiche et de subversion qui, par le discrédit de (pro)positions existantes et leur détournement, recréent une scène surréelle sur laquelle les nouveaux énoncés peuvent exister. Tout comme le refus de l'œuvre permet à celle-ci d'exister sur la scène surréaliste, il semble que l'autorité de Nougé — ce qui l'a érigé en figure de proue du surréalisme belge et a fait sa postérité, même tardive — découle précisément de sa cohérence dans l'effacement obsessionnel auquel il a soumis son auctorialité.

Une posture insoutenable ?

La question que [Paul Nougé] se pose pourrait s'énoncer ainsi : comment puis-je intervenir dans le monde de la littérature sans être piégé par les lois de la reconnaissance littéraire ? Il va donc mettre en place toutes sortes de stratégies pour être toujours là, en tant que pôle de référence, et simultanément ne jamais apparaître au premier plan.²⁰

Par ces mots, Paul Aron relève le même paradoxe, de la même manière que l'ont fait Marc Quaghebeur en parlant de l'« extraordinaire tension²¹ » qui fonde la singularité de l'éthique et de la poétique

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ « Originalités du surréalisme en Belgique. Entretien avec Paul Aron », dans Pierre VILAR (dir.), « Les surréalistes belges », *Europe*, n° 912, 2005, p. 41.

²¹ Marc QUAGHEBEUR, « La poétique de Paul Nougé », dans Anna SONCINI FRATA (dir.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, Bologne, CLUEBologna, 1996, p. 140. BELGÉIL.

nougéennes, et Daniel Laroche, qui évoque l'élaboration, malgré lui, d'« une image haute et assurée, celle d'un Ulysse moderne²² ». La tradition retient ainsi de Paul Nougé l'image d'un stratège rusé, intelligent et résilient, obstiné à poursuivre sa route, inlassablement. Qu'un auteur jouisse d'une telle reconnaissance alors que son action s'est évertuée à miner les terres de son œuvre étonne, et pourtant... Car son entreprise — et c'est là que l'action du stratège prend le pas sur la distance rigoureuse du scientifique (il était chimiste de formation) — s'est déployée à mesure qu'il intervenait, souvent et de manière répétée, mais toujours dans les marges, dans un espace qui l'éloigne suffisamment du centre (de l'attention) et, simultanément, le rend incontournable (c'est bien lui qui encadre le discours). La *Conférence de Charleroi* n'est qu'un exemple parmi bien d'autres d'une intervention liminaire à l'occasion d'un événement culturel : présentations de spectacles, inaugurations d'expositions, introductions à des livrets et catalogues... Autant d'occasions de faire vivre l'activité surréaliste et de la commenter, de la théoriser et d'en rappeler l'action. Bien que limité aux marges ou fondu dans la masse des signataires de tel ou tel texte, ou des participants de tel ou tel rassemblement (lesquels sont d'ailleurs nombreux, cela étant l'un des avantages de rejoindre une aventure collective), le nom de Nougé circule.

Chaque intervention lui offre l'opportunité d'affirmer sa position, celle du groupe bruxellois et d'énoncer, encore et toujours, l'exigence de liberté au fondement de leur projet — quitte à renchérir. Sa réaction à l'affaire Aragon, déclenchée en 1932 à la suite de la publication par ce dernier du poème jugé scandaleux « Le Front rouge », parle d'elle-même. S'il revient sur sa signature et la biffe²³ du tract rédigé par André Breton, ce n'est que pour mieux rédiger le sien, qu'il intitule avec ses compères Magritte, Mesens et Souris : *La Poésie transfigurée*. Il recueille ainsi de nombreuses signatures en soutien au poète français et, d'un même geste, stimule « une volonté de révolte au service des forces politiques capables de briser la domination²⁴ » du capitalisme bourgeois et rappelle la force d'action de l'art, du poème qui « *prend corps* dans la vie sociale²⁵ ».



²² Daniel LAROCHE, « L'expérience discontinue », *op. cit.*, p. 8.

²³ Je note au passage le caractère cocasse que revêt le cas d'une signature biffée par Nougé.

²⁴ Paul NOUGÉ *et al.*, « La Poésie transfigurée » (1932), dans Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois*, *op. cit.*, pp. 108-109.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

L'autorité qu'exerce Nougé atteint toutefois ses limites dès lors que le surréalisme belge gagne ses lettres de noblesse à l'international. Le succès de René Magritte éclipse celui des autres artistes du groupe et contrevient à l'exigence d'anonymat à son fondement. Le tract non diffusé que ce dernier rédige en 1946 pour exposer le tournant vers un *Surréalisme en plein soleil* sera notamment signé par Nougé qui, avouant à demi-mot l'échec de l'entreprise globale qu'il avait lancée, accepte désormais de ne plus « craindre la lumière du soleil sous prétexte qu'elle n'a presque toujours servi qu'à éclairer le monde misérable²⁶ ». Par la suite, le polémiste acceptera, quoiqu'avec réticence, que Marcel Mariën, qui pour beaucoup passe pour l'exécuteur testamentaire du surréalisme en Belgique, rassemble et publie ses écrits.

En conclusion, la posture — selon la définition qu'en donne Jérôme Meizoz en la situant à la convergence de l'*ethos* discursif et de l'image extra-verbale²⁷ — adoptée par Nougé n'est réellement insoutenable que jusqu'à un certain point. Certes, sa position de chef de file et de théoricien du surréalisme lui accorde une autorité qui semble incompatible avec son refus de faire œuvre. Lorsqu'il s'exprime, le plus souvent à la première personne du pluriel, il fonde son *ethos* dans une collectivité propice non seulement à opérer la révolte dont il défend la nécessité, mais aussi à diminuer, en toute cohérence, l'individualité de son « je » au profit de l'action surréaliste. Ce faisant, sa parole « travaille à créer et asseoir des légitimités qui ne sont pas toujours inscrites dans la "position"²⁸ », son *ethos* se met au service de sa posture dans le champ et contribue à construire l'image d'un meneur qui certes demeure discret, mais n'en est pas moins influent. Plutôt que paratopique ou paradoxale, sa posture se révèle tout simplement surréaliste : le refus de l'œuvre constitue moins une fin qu'un moyen de faire entendre une voix cohérente dans sa volonté de modifier le champ des réels. Après tout, l'œuvre de Nougé est aujourd'hui connue et célébrée précisément parce qu'il n'a pas fait œuvre. Quoi de plus surréaliste ?

²⁶ René MAGRITTE *et al.*, « Le surréalisme sous le soleil » (1946), dans Xavier CANNONE, *op. cit.*, p. 50.

²⁷ Jérôme MEIZOZ, « *Ethos*, champ et facture des œuvres : recherches sur la "posture" », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 117-118, 2003, p. 245.

²⁸ *Ibid.*, p. 245.

Bibliographie

- Christian BUSSY, *L'Accent grave*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1969.
- Xavier CANNONE, *Le Surréalisme en Belgique. 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006.
- Daniel LAROCHE, « Le Style Nougé. Au-delà du langage polémique », dans Paul ARON (dir.), « Surréalismes de Belgique », *Textyles*, n° 8, 1991, pp. 39-51.
- Daniel LAROCHE, « L'expérience discontinue », préface à Paul NOUGÉ, *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez Éd., 1998, pp. 5-14.
- Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Marcel MARIËN, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979. LE FIL ROUGE.
- Jérôme MEIZOZ, « Ethos, champ et facture des œuvres : recherches sur la "posture" », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 117-118, 2003, pp. 241-250.
- Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois. Écrits anthumes 1922-1967*. Édition établie et annotée par Geneviève MICHEL, dirigée par Gérard BERRÉBY, Paris, Éd. Allia, 2017.
- Francis PONGE, « Prière d'insérer », dans *Lyres*, Paris, Gallimard, 1971. POÉSIE.
- « Originalités du surréalisme en Belgique. Entretien avec Paul Aron », dans *Europe*, n° 912, « Les surréalistes belges », 2005, pp. 39-49.
- Marc QUAGHEBEUR, « La poétique de Paul Nougé », dans Anna SONCINI FRATA (dir.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, Bologne, CLUEBologna, 1996, pp. 125-152. BELŒIL.

