

Nathalie GILLAIN
Du *Géant* à l'échiquier
Paul Nougé au pied de la lettre

Résumé

Cette étude s'articule autour d'une photographie prise en 1937 par René Magritte. Intitulée *Le Géant*, elle représente une silhouette masculine tenant dans sa main gauche une pipe et, de l'autre, un damier dont elle masque son visage. Au-delà de son apparentement avec l'œuvre du peintre, cette photographie emblématise la poétique nougéeenne. Derrière le damier se dissimule en effet Paul Nougé, « tête pensante » du surréalisme bruxellois. Il s'agit de démontrer comment la singularité de sa stratégie littéraire peut être appréhendée par ce geste simultané d'effacement de la *personnalité* et d'invitation au lecteur à jouer la carte de la complicité. À travers des usages particuliers de la réécriture, l'auteur, enclin aux postures du scientifique et du joueur d'échecs, donne à appréhender un refus de l'œuvre littéraire et de ses modalités de diffusion au profit de stratégies allant de l'anonymat à l'allonymie.

Abstract

This study is articulated around a photograph taken by René Magritte in 1937. Called *Le Géant*, it represents a male figure holding a pipe in his left hand and a check pattern concealing his face in the other. Beyond its link with the painter's work, this photograph is emblematic of the Nougéan poetics. Paul Nougé, "the brains" of the surrealist movement from Brussels, is actually concealed behind the check pattern. This paper will show how the singularity of his literary strategies can be understood by this simultaneous gesture of *personality* obliteration and of inviting the reader to act in complicity. Through the particular uses of rewriting, the author, inclined to the positions of the scientist and of the chess player, apprehends a refusal of the literary work and of its modalities of diffusion in favour of strategies ranging from anonymity to allonymy.

Pour citer cet article :

Nathalie GILLAIN, « Du *Géant* à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, mai 2009, pp. 113-137.

DU GÉANT À L'ÉCHIQUIER

PAUL NOUGÉ AU PIED DE LA LETTRE

Le miroir qui refléterait notre visage véridique
ne répond jamais aux questions de nos yeux.

Paul NOUGÉ, *Reconnaissance d'Angèle Laval*¹

« De Paul Nougé – non seulement la tête la plus forte (longtemps couplée avec Magritte) du surréalisme en Belgique, mais l'une des plus fortes de ce temps – que dirais-je encore ? »². Ce sont les mots qu'emploie Francis Ponge dans le bref hommage qu'il rend au poète en 1956 à l'occasion de la publication prochaine d'*Histoire de ne pas rire*, le premier recueil des écrits nougésiens édité par Marcel Mariën. Ce texte se termine ainsi : « on ne saurait mieux la définir – cette tête – que par les propriétés et les vertus du quartz lydien, c'est-à-dire comme une sorte de pierre basaltique, noire, très dure, et dont tout ce qui est du bas or craint la touche »³.

L'on peut imaginer quelle espèce de sympathie intellectuelle eurent partagée le poète du *Parti pris des choses* (1942) et celui dont on sait aujourd'hui qu'il fut derrière la conception d'un bon nombre d'« images » peintes de la main de René Magritte, si leur entrevue « hasardeuse »⁴ au début des années quarante avait débouché sur une rencontre réelle. Accordant chacun une attention aiguë aux « choses » qui ensemble forment le tissu tangible des réalités quotidiennes, ainsi qu'aux mots qui les désignent, ils se sont respectivement essayé à transformer notre regard sur les objets triviaux auxquels l'œil a cessé d'être attentif. On confrontera néanmoins la rigueur scientifique des descriptions que Ponge consacre à la définition de « choses » familières et la « machination prudente »⁵ d'obstacles à la dénomination automatique de celles-ci qui fut secrètement menée par cet homme de laboratoire dont Nougé

1. Paul NOUGÉ, « Reconnaissance d'Angèle Laval (*Impromptu lyrique pour grand quotidien*) » (été 1928), dans *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Lettres différentes », 1980, p. 75.

2. Francis PONGE, Prière d'insérer reprise dans *Lyres* (1961), Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 47.

3. *Ibid.*

4. Francis Ponge et Paul Nougé sont pour ainsi dire « tombés l'un sur l'autre » en 1940 dans un petit hôtel de Rouen où ils séjournaient respectivement. Né d'un père français émigré en Belgique, Nougé avait la double nationalité ; suite à l'invasion allemande, il avait quitté la Belgique avec sa femme pour se présenter au bureau de recrutement de l'armée française situé à La Rochelle. C'est dans ces circonstances qu'eut lieu leur rencontre, aussi brève qu'anecdotique. Celle-ci a été abordée plus en détails par Olivier SMOLDERS dans la biographie qu'il a consacrée à Nougé (*Paul Nougé. Écriture et Caractère. À l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1995, pp. 161-166). On trouvera également le récit de cette rencontre par Francis Ponge, « Souvenirs ininterrompus » dans *Nouveau nouveau recueil*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 113 et sq.). Ponge dit considérer Nougé comme « l'un des deux ou trois hommes que, sans les connaître qu'à peine, voire sans les avoir jamais vus, [il] considère comme les plus proches de [lui], par la qualité de leur écriture, par leur position en face des problèmes les plus capitaux : celui du langage en particulier. »

5. Paul NOUGÉ, « Lettre à René Magritte » (1927) dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 221.

ne quitta jamais l'habit : tandis que le premier œuvre à fonder en réalité l'étiquette nominative d'objets usuels ou d'organismes vivants en procédant à l'analyse des propriétés matérielles du signifiant qui les marque⁶, le second s'ingénie inversement à troubler la clarté de ces rapports en disposant des pièges de nature langagière. Cherchant à brouiller la perception consensuelle du monde, ce dernier sait manier l'équivoque, user de l'amphibolie des mots⁷ ou feindre l'erreur de dénomination. Il suffit de mettre en relation un objet et un mot incompatibles au regard de l'ordre logique des choses, mais dont la contiguïté inattendue invite cependant l'esprit à découvrir de mystérieux rapports, pour que se trouve pris en défaut « l'accord du sens commun »⁸ nous autorisant à parler du monde qui nous entoure. Il faut en effet se représenter la diversité des inventions qui répondraient aux désirs particuliers de chacun et l'enseignement qui en découle, à savoir que « ce n'est qu'à la faveur d'un compromis que l'existence d'un objet se sauve »⁹ : « les objets les mieux définis en apparence si l'on passe d'un sujet à un autre perdent cette identité qui leur paraissait inhérente et chacun d'eux se résout en une série d'objets réellement inconciliables. Ou mieux, ils perdent cette qualité d'objet que leur décernait le sens commun. Il n'y a plus d'objet, et même des plus simples »¹⁰.

Paul Nougé a longtemps pensé écrire un « éloge du malentendu, [un] éloge du mensonge »¹¹ dans la mesure où il sait, dit-il, que « les apparences qui nous affectent ne sont pas si solides qu'elles ne le cèdent parfois à quelque mot bien choisi. Il arrive alors que s'évapore l'évidence même et dans le vide très pur qu'elle a laissé, le langage que rien ne vient plus contrarier, s'installe et nous force »¹². Aussi s'imagine-t-il introduire, dans le système réglé des valeurs langagières, une « pièce » supplémentaire venant en perturber le mécanisme logique de sorte que se disloque la syntaxe « qui fait "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses »¹³. Le pari consiste à faire apparaître l'assise fragile des prévisions conceptuelles sur la base desquelles l'homme a fondé son rapport au monde : on peut alors démontrer que « tout est possible »¹⁴, que l'on peut radicalement modifier les structures de l'univers, inventer des objets et des sentiments nouveaux. C'est à l'aune de cet objectif que doit être mesurée la portée des « actes » que commit Paul Nougé avec la complicité de Camille Goemans et de Marcel Lecomte. Fin de l'année 1924, les trois hommes se sont fait connaître par l'envoi de tracts placés sous le signe de *Correspondance* : il s'agissait de lettres invitant des écrivains et des poètes à se défaire de la confiance naïve qu'ils placent dans l'exercice rhétorique du langage et à inventer des moyens d'agir dans la réalité. Leurs revendications, les premières en Belgique à être empreintes de l'« esprit surréaliste »¹⁵, ont

6. Voir Francis PONGE, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

7. « Ambiguïté syntaxique, amphibolie des mots, – c'est le brouillard propice où vont germer les malentendus; manœuvrer la chicane et la mauvaise foi... » : Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, P. U. F., 1957 p. 159.

8. Paul NOUGÉ, « La lumière, l'ombre et la proie » (1930) dans *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 85.

9. *Ibid.*, p. 86.

10. *Ibid.*

11. ID., « Lettre à René Magritte » (1927), *op. cit.*, p. 220.

12. ID., « Fragment 59 » dans *Les Lèvres nues*, Bruxelles, 1979, s. p.

13. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, « Tel », 2007, p. 9.

14. Paul NOUGÉ, « Notes sur la poésie » dans *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 154.

15. Pierre Bourgeois, directeur de la revue moderniste *7 Arts*, fut le premier à qualifier les interventions de ceux-ci par l'adjectif « surréaliste » à travers ses comptes rendus de l'activité artistique et littéraire en Belgique de l'époque : « Plutôt surréaliste que dadaïste, *Correspondance* cherche malgré

rapidement suscité la curiosité et l'attraction d'autres esprits attentifs à repousser les limites de la pensée : les deux musiciens Paul Hooreman et André Souris, le dadaïste E. L. T. Mesens, le peintre René Magritte, les poètes Louis Scutenaire, Paul Colinet, puis Marcel Mariën – à qui l'on doit d'avoir mis en exergue les particularités de *L'action surréaliste en Belgique*.¹⁶ Ensemble ils vont former le « groupe de Bruxelles », dont la revue *Distances* (1927) signe la naissance en même temps qu'elle scelle leur singularité vis-à-vis des surréalistes parisiens : la défense de l'autonomie de l'art à travers le refus de mêler la pratique littéraire et l'engagement politique ; le refus de valoriser la personnalité littéraire ; et, enfin, le mépris de la solution facile que constituait à leurs yeux le dispositif de l'automatisme cursif.

On sait aujourd'hui l'ascendance singulière qu'exerça Paul Nougé sur ceux qu'André Breton et ses pairs voulurent reconnaître dès 1925 comme leurs homologues bruxellois – en dépit de la surprise et du sentiment désagréable que cette tentative d'annexion provoqua chez ces derniers¹⁷. De Paul Nougé, les mots choisis par Francis Ponge identifient la position centrale et la double fonction qu'il occupa au sein du groupe : celle d'un penseur, voire d'un théoricien, et celle d'un agent révélateur, comme le laisse entrevoir l'image de la pierre de touche. La métaphore du quartz lydien dit à la fois le caractère inaltérable de son intelligence, refusant de se compromettre avec tout regroupement d'ordre idéologique de quelque nature qu'il soit (politique, littéraire, artistique), ainsi que la sensibilité dont il fit preuve cependant pour s'entourer progressivement d'hommes de lettres, de musiciens et de plasticiens qui furent ses compagnons à titre d'« affinités électives » : c'est qu'il recherchait avant tout des *complices*, à savoir des esprits sensibles et forts, naturellement subversifs et donc susceptibles de concrétiser le projet éthique auquel il entendait subordonner toute pratique littéraire ou artistique. À l'inverse d'André Breton, Paul Nougé ne fut jamais un « leader » : quoiqu'il fût la « tête pensante » et l'instigateur des activités du groupe de Bruxelles, il mit un soin tout particulier à toujours agir, sinon par personne interposée, du moins à la faveur d'une parole collective et volontiers clandestine. S'il a défini la pensée stratégique du groupe, il s'est tapi dans l'ombre de celui-ci pour tirer les ficelles d'un grand projet qui n'a pas donné les résultats escomptés mais qui a pesé fortement sur la destinée des artistes qui l'ont côtoyé, ainsi qu'aime le rappeler André Souris : « Que représente aujourd'hui l'activité artistique pour un homme qui a l'intention de vivre profondément et le regard ouvert sur le monde ? »¹⁸. Telle est la question qui résumait alors l'« aventure

les apparences un compromis intellectuel avec le bon sens » (« Le groupe "Correspondance" à la salle Mercelis », dans *7 Arts*, 4^e saison, 17, 7 février 1926, p. 4). Et aussi : « L'intervention du groupe "surréaliste" est d'autant plus regrettable que quelques-uns de ses membres peuvent revendiquer légitimement de se faire remarquer par les résultats de leur travail professionnel plutôt que par des procédés de bout-en-train universitaire ou de politicien fanatique de village » (« Notre tactique », dans *7 Arts*, 5^e saison, 1, 14 novembre 1926, n. p.).

16. Marcel MARIËN, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossman, 1979.

17. Selon les dires d'André Souris, c'est André Breton qui fut le premier à identifier clairement le « groupe de Bruxelles » comme relevant de l'esprit « surréaliste », lors de la conférence *Qu'est-ce que le surréalisme ?* qu'il prononça le 1^{er} juin 1934 à Bruxelles. Le groupe de Bruxelles trouva cette dénomination abusive, la considéra comme une tentative d'annexion. Si l'identification au mouvement surréaliste aura finalement été tolérée pour satisfaire « aux commodités de la conservation » (Paul Nougé, « Allocution » dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 152), elle restera l'affaire d'un quiproquos : « Exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme » (Paul Nougé cité par Marcel Mariën dans sa préface à *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 6).

18. André Souris cité dans Christian BUSSY, *L'accent grave*, Bruxelles, Les Lèvres nues, « Le fait accompli », n^{os} 19-20, avril 1969, s. p.

qui d[evait] nous compromettre comme elle compromet[ait] ceux à qui nous nous adress[ions] »¹⁹. On trouve au fondement de l'attitude surréaliste un principe éthique fort qui requiert de l'homme une adhésion *sine qua non*, un engagement total.

René Magritte, dont la peinture demeure aujourd'hui l'emblème du « surréalisme belge », est sans doute celui dont la destinée artistique subit de la manière la plus décisive l'empire de cet esprit valéryen que Nougé incarnait aux yeux des membres du groupe de Bruxelles. C'est à l'occasion de sa première exposition à la galerie *Le Centaure* à Bruxelles que ce dernier va reconnaître la singularité de ses toiles. Tandis que la critique lui réserve un accueil des plus mitigés, Nougé – qui a rédigé et signé la préface de cette exposition – pressent à travers sa peinture l'exercice enfin rendu possible d'un langage nouveau, dont il pressentait alors la nécessité autant que l'urgence : un langage débarrassé de toute préoccupation esthétique, qu'il s'agisse du « souci de rendre, d'imiter »²⁰ ou du désir de séduire, et donc libre de travailler au déminage des certitudes conceptuelles qui fondent notre rapport au monde. Une amitié complice naît entre les deux hommes et débouche sur une collaboration continue durant les vingt années qui suivirent. Des entretiens nombreux et une correspondance les rassemblent ; de Nougé, on a conservé des lettres, des notes à mi-chemin entre l'écrit théorique et l'*art poétique*, des préfaces aux expositions du peintre. L'ensemble témoigne de la régularité de leurs échanges et laisse entrevoir l'amorce d'« un discours cohérent qui ne fut jamais construit, l'auteur redoutant cette sorte de ciment implacable qui fait les monuments et les tombeaux éternels »²¹. Rassemblés dans *Histoire de ne pas rire*, ces écrits divers et circonstanciés tournent invariablement autour de la question des effets libérateurs que l'on est en droit d'attendre du détournement d'objets quotidiens : c'est-à-dire de leur extraction hors de l'environnement où ils se trouvent habituellement pour les transporter dans un paysage autre, où ils seraient démis de leur fonction usuelle mais révéleraient ce faisant des propriétés encore méconnues d'eux-mêmes. Aux objets « si maniables, si évidents » qu'une ficelle, une table, un pain, pour lesquels « on aurait peine à penser que l'accord du sens commun puisse à leur propos se trouver en défaut »²², on peut de cette façon conférer un « pouvoir de fascination » nouveau, une véritable « vertu de provocation »²³ – pour qu'ils nous apparaissent « à la manière d'une chose “jamais vue” et tout à fait mystérieuse, en un mot “incompréhensible” »²⁴.

La renommée naissante de Magritte vers les années cinquante mettra cependant un terme progressif à cette amitié complice. « Le bonhomme a cessé de m'intéresser »²⁵, c'est ce que Nougé confie en 1965 à Patrick Waldberg, le premier biographe du peintre. L'immixtion des images peintes par Magritte sur le marché de l'art constituait une évidente trahison en regard des principes qui dirigèrent leur création – trahison que Nougé ne devait pas manquer de relever sévèrement. L'identifi-

19. Paul NOUGÉ, « Lettre à René Magritte » (1927) dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 218.

20. Id., « Lettre à René Magritte » (1927), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 221.

21. Id., « Observation », dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 225.

22. Id., « La lumière, l'ombre et la proie » (1930), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 85.

23. Id., « Toujours l'objet », dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 236.

24. *Ibid.*, pp. 235-236.

25. Paul Nougé cité par Olivier SMOLDERS, *op. cit.* p. 23. Patrick Waldberg préparait alors sa biographie intitulée *René Magritte*, parue chez André de Rache à Bruxelles en 1965.

cation des « moyens de la poésie »²⁶ à des fins esthétiques constituait une infraction au refus premier de céder à la tentation du carriérisme, contre quoi il s'était défendu dès la première heure : « 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 »²⁷. Ce n'est pas le « souci de plaire, de charmer au sens habituel »²⁸ qui doit présider à l'invention des « moyens de la poésie »²⁹, mais un impératif moral : celui de libérer l'homme de la gangue de préjugés et de superstitions qui l'ont fait captif depuis sa naissance. Or l'on ne peut bouleverser véritablement nos habitudes mentales tout en cherchant à séduire l'œil et l'esprit : il faut déranger, choquer, provoquer. Mieux, il faut réfuter l'adhésion du public, avec laquelle l'on ne peut sérieusement mener une action subversive continue et violente au regard de nos automatismes langagiers : autrement dit mettre en échec notre perception du monde quadrillée par le langage, comme l'illustre astucieusement le portrait photographique d'un *Géant* au visage masqué par un damier que René Magritte réalisa en 1937³⁰.

DE L'ÉCLIPSE À L'APOSTROPHE : *LE GÉANT* DE RENÉ MAGRITTE

Amateur de photographie, Magritte prit ce cliché lors d'une excursion à Ostende en compagnie de Paul et Marthe Nougé, Paul Colinet et Paul Magritte : on y voit un homme vêtu d'un long imperméable tenant dans sa main gauche une pipe et dans l'autre un damier qu'il porte devant son visage ainsi métamorphosé. Magritte détourne le traditionnel cliché du belge en vacances à la côte en insérant dans le paysage d'une vaste étendue de sable encore imbibée par la marée montante un objet « discordant » : la présence du damier véhicule avec elle l'univers du photographe et de son modèle anonyme, qui n'est autre que Paul Nougé. Les deux amis partageaient une passion pour les « vraies » difficultés que le jeu d'échecs invite à résoudre. Dans une lettre adressée à Magritte et consacrée aux méthodes privilégiées pour manipuler des objets quotidiens et en obtenir des effets bouleversants, Nougé recourt à dessein à un vocabulaire qui maintient son discours entre la posture de l'homme de science et celle du stratège : l'isolation de l'objet de son environnement coutumier contraint l'œil à le réinventer; ce geste relève aussi bien de la méthode scientifique que de la stratégie fine du joueur d'échecs. Comme ceux-ci, le peintre doit « mettre la chance de son côté en allant par calcul aussi loin que le calcul peut mener »³¹. La manipulation des objets requiert une tension spirituelle maximale et une précision chirurgicale au regard des effets *calculés, prémédités et dirigés contre l'autre* (le spectateur). L'appareil photographique permet l'expérimentation, comme en témoigne la série des dix-neuf photographies que Nougé réalisa à la fin des années vingt. Contraire-

26. ID., « Les moyens de la poésie » dans les « Notes sur la poésie » (s.d.), *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 163.

27. ID., « Réponse à une enquête sur le modernisme » (22 novembre 24), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 9.

28. ID., « Notes sur la poésie », dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 163.

29. ID., « Les moyens de la poésie », dans les « Notes sur la poésie » (s. d.), *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 163.

30. Cette photographie figure en couverture du livre d'Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et Caractère. À l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, « Archives et Musée de la littérature », 1995 et dans Patrick Roegiers, *Magritte et la photographie*, Gand-Amsterdam, Ludion, 2005, p. 83. Voir également : www.quinze-donadieu.org/isoireenouge08.html

31. Paul NOUGÉ, « Lettre à René Magritte » (1927), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 218.

ment à ceux qui s'en remettaient alors à l'automatisme de la technique de manière à révéler les pouvoirs prétendument libérateurs du hasard, il usa de savantes mises en scène où l'objet figure au rang des principaux protagonistes.

Au-delà de son apparemment évident avec l'œuvre picturale de Magritte, cette photographie nous intéresse surtout en raison de sa fonction radiographique concernant le principe langagier qui fonde la poétique nougée³². Un œil déjà aguerri aux *techniques* de camouflage que Nougé mit en place pour intervenir dans le champ de la littérature tout en conservant une position d'extériorité percevra dans la dissimulation du visage par un échiquier une véritable clef de lecture de ses écrits théoriques et poétiques.

Nous allons commencer par montrer dans quelle mesure Nougé a multiplié les subterfuges pour déjouer les risques d'une réduction de ses écrits à une portée strictement littéraire de ses écrits : le geste anonyme que Magritte a saisi illustre ce qu'il lui a fallu mettre en œuvre comme stratégies pour apparaître dans le champ (de vision, littéraire) sans toutefois s'y engager. S'il était passionné par la littérature, Nougé en fit aussi sa pire ennemie. Ce scepticisme envers la « chose littéraire », qui le rapproche de Paul Valéry, s'explique en grande partie par la méfiance aiguë qu'il manifeste à l'endroit des fonctions d'expression et de communication traditionnellement conférées au langage. Ses diverses expérimentations sur les propriétés matérielles des signifiants montrent qu'il a conscience de l'objectivité du langage, qui est bien davantage qu'un système de signes arbitraires. Le langage fait tiers : entre la pensée et les mots, par lesquels on tente de la décrire, existe un abîme qui non seulement sépare l'homme de lui-même mais qui structure également toutes les relations intersubjectives. Ainsi le langage apparaît-il à Nougé comme un dispositif aliénant et dont on ne peut maîtriser les effets. De là procède cette sensation d'une menace ou d'un danger imminent que l'on retrouve de façon récurrente dans ses écrits et qui semble déterminer sa manière d'être au monde :

Ma caractéristique intellectuelle peut-être essentielle : ne jamais perdre le contrôle, jamais de laisser-aller, de spontanéité, même dans la colère, ni en faisant l'amour. Là-dessous : le sentiment constant d'une menace, d'un univers hostile qui « guette le moindre faux pas ».³³

Partant de ce constant, la singularité du principe d'écriture nougée tient au pari de construire des « machines de paroles »³⁴ dont il serait possible de « prévoir intégralement tous les effets »³⁵, contrairement au système langagier. L'échiquier sans visage dit le sacrifice fait par le poète de sa subjectivité dans la mesure où l'acte d'écrire n'aura de consistance selon lui qu'envisagé sous l'angle scientifique : aux pièges et aux duperies quotidiennes du langage, Nougé oppose la vigilance per-

32. Patrick Roegiers a montré dans son exposition *Magritte et la photographie* que Magritte avait lui-même suivi Nougé dans cette voie : ses mises en scène photographiques ont souvent pour fonction d'expérimenter le rapprochement inattendu de certains objets que l'on retrouvera plus tard dans ses toiles (voir le catalogue de l'exposition : Patrick ROEGIER, *op. cit.*).

33. Paul NOUGÉ, *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968, p. 25.

34. André SOURIS, « Paul Nougé et ses complices », dans *Entretiens sur le Surréalisme*, s. dir. Ferdinand ALQUIÉ, Décades du Centre culturel international de Cerisy-La-Salle, nouvelle série 8, Paris-La Haye, Mouton, 1968.

35. *Ibid.*

manente qui garantit la réussite de ses *opérations poétiques*. Il répond à la violence du langage par les manipulations dont il est l'opérateur.

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 à modifications, à expérience.³⁶

Voulant rapprocher la poésie de la mathématique, qui est un « langage parfait »³⁷, Nougé réalise des *Équations et formules poétiques*³⁸ de façon à maîtriser l'ensemble des effets de signification des mots qu'il choisit de traiter. L'enjeu consiste à observer ces moments où le langage échappe aux plus savants rhétoriciens et à inventer ensuite des méthodes qui permettent de se prémunir de tels revers.

Ce rapport très particulier au langage touche *a fortiori* à deux paramètres fondamentaux, qui apparaissent comme l'envers et l'endroit de l'œuvre littéraire : la signature de l'œuvre et le portrait de l'auteur. Ces deux paramètres sont indissociables dans la mesure où chacun traduit une question spécifique concernant la dimension de l'*adresse* à l'autre, le lecteur présumé ; aussi est-il difficile de les séparer nettement dans les explications qui vont suivre. Lorsque l'on se penche sur la photographie du *Géant* prise par Magritte, on peut observer en même temps l'effacement de la figure et un geste d'invitation à la complicité, qui renvoient respectivement aux questions du portrait et de la signature. Or c'est bien ce geste simultané d'éclipse et d'apostrophe, en apparence paradoxal, que nous voulons examiner. À la signature de l'œuvre s'est substituée la concrétude d'un acte stratégique et anonyme. Partant du constat que la signification d'un énoncé dépend toujours du destinataire de la parole, qu'elle est par conséquent immaîtrisable, Nougé mit un soin tout particulier à découvrir les possibilités de soustraire le produit de son énonciation à l'emprise de l'allocutaire. Et pour cela tous les moyens sont bons, au point de faire fi des exigences de vérité et de sincérité qui règlent ordinairement les relations intersubjectives : dissimulations, feintise, mensonges, équivoque, intimidation, mystifications,...³⁹ Ce parti pris de l'artifice, du mensonge n'était cependant pas gratuit : il constituait aux yeux de Nougé un moyen de se garantir la réussite d'une action *dans le réel*. Ainsi appliquait-il indifféremment aux domaines de l'art et de la vie une pratique peu scrupuleuse de la mise en scène que l'on comparera, à bien des égards, à la duplicité du joueur d'échecs :

Se sentir au plus haut point de la lucidité, de l'agilité et feindre la pesanteur, la confusion gâteuse, sentir que l'interlocuteur, votre ami, en prend l'avantage ; articuler des paroles embarrassées touchant l'objet le plus banal qui soit, alors

36. Paul NOUGÉ, « Notes sur la poésie » (s. d.), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., pp. 166-167.

37. ID., « Histoire du problème » (22 janvier 1950) dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 156.

38. ID., *Équations et formules poétiques* dans *L'Expérience continue*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1966, pp. 187-189.

39. Il faut ici rappeler l'aveu de Marcel Mariën, confiant dans *Le Radeau de la mémoire* de quelle manière ses relations avec Nougé furent placées dès le départ sous le signe du mensonge, de l'artifice : « je découvris, d'année en année, que Nougé conduisait en permanence une politique des relations humaines dont – sous un angle rigoriste – la sincérité était pratiquement bannie » (Marcel MARIËN, *Le Radeau de la mémoire*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1988, pp. 27-28).

que je le pénètre, le retourne, le juge, souris, – je ne connais pas de plaisir plus délicat.⁴⁰

« CECI N'EST PAS UN AUTEUR » : STRATÉGIES DE L'EFFACEMENT

Mais Paul Nougé « n'a pas d'œuvre ! », entendait-on peu avant que Marcel Mariën ne fit les démarches nécessaires pour arracher son ami à l'oubli qu'il avait prémédité⁴¹. L'on peut effectivement se demander si le nom de Paul Nougé eût jamais figuré dans les anthologies de littératures modernes si Mariën n'avait pas obtenu de lui, alors qu'il avait presque soixante ans, l'autorisation de rassembler et de publier ses écrits et, partant, de déroger à la règle qui fondait l'efficacité de sa stratégie d'écriture : celle de l'anonymat. Quoique l'essentiel de ses interventions ait été écrit durant l'entre-deux-guerres, aucun ouvrage n'avait paru sous son nom avant la fin des années cinquante. Sachant combien sont faciles et douteuses les séductions sur lesquelles un écrivain fonde la légitimité de sa posture, Nougé avait refusé d'éditer ses poésies. Il avait d'ailleurs détruit les premières assez tôt en déclarant renoncer définitivement à toute ambition d'écrivain⁴². La seule position tenable vis-à-vis de la littérature était selon lui le « détachement »⁴³.

Cela explique en partie la fragilité institutionnelle des formes d'écriture et des supports de diffusion qu'il choisissait : invitations et préfaces pour des expositions, articles pour des journaux ou des revues peu diffusés, tracts, faux-prospectus, aphorismes empruntant le ton et la forme publicitaire, catalogue commercial, lettres, notes éparses et fragmentaires sur des sujets divers. Mettant un point d'honneur à se tenir à l'écart du champ institué de la littérature, Nougé ne fit entendre sa voix qu'à l'occasion d'actions concrètes et collectives : la contingence de ses écrits est fonction de la nécessité et de l'urgence qu'il ressentait à prendre part aux problèmes « actuels » qui traversaient à l'époque les champs politiques et littéraires. Tandis que les écrivains cherchent le plus souvent à ce que leur œuvre défie le passage du temps, Nougé tend au contraire à ce que l'écriture fasse corps avec lui, à ce qu'elle se confonde avec l'événement qui la suscite et non avec une signature. Ainsi a-t-il multiplié les stratégies qui permettent d'enrayer la mécanique de l'autorité littéraire : l'effacement de la voix singulière derrière la parole collective, l'utilisation de pseudonymes, la réécriture anonyme d'œuvres littéraires déjà existantes ou encore le choix d'un type d'écriture plus commercial, la littérature érotique.

Voulant saisir la singularité du « fonctionnement » de la poétique nougéenne, on ne peut pas ne pas citer son éloge de l'anonymat :

40. Paul NOUGÉ, « Fragment 22 » (1941), dans *Fragments*, préface de Daniel LAROCHE, Bruxelles, Didier Devillez, 1998, p. 33.

41. Cf. Entretien avec J. Graverol, dans R. SOLIER, *Jane Graverol*, Bruxelles, André De Rache, 1974. Voir à ce propos Olivier SMOLDERS, *op. cit.*, p. 12.

42. Oliviers SMOLDERS, *op. cit.*, p. 90.

43. Paul NOUGÉ, « La solution de continuité » (1935), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 106. « Il nous est impossible de tenir l'activité littéraire pour une activité digne de remplir à elle seule notre vie. Ou plus exactement elle nous paraît être un moyen insuffisant pour épuiser à lui seul cette somme de possibilités que nous espérons mettre en jeu avant de disparaître » (*ibid.*, nous soulignons), c'est ce qu'il déclarait un an après la parution du numéro spécial de la revue *Documents* 34. *Intervention surréaliste*.

L'anonymat [...] nous paraît être un droit strict dont il faut user sans scrupule. Il est une nécessité liée au caractère exceptionnel des moyens employés et non une manière de se mettre à couvert. De plus, en fonction de l'anonymat, il devient possible de trouver un grand nombre de moyens auxquels l'on n'aurait pu penser en d'autres circonstances. L'anonymat est un instrument de travail nouveau à la disposition de ceux qui pensent à l'avènement de la révolution mondiale comme à une obligation vitale.⁴⁴

Le groupe de Bruxelles fit passer au premier plan l'objectif social, humain, qui devait prévaloir sur l'activité artistique. Si les surréalistes parisiens s'accordaient avec eux sur le principe d'une valorisation de l'action collective et non de l'œuvre personnelle, les Belges auront poussé cette exigence dans une direction qui leur a paru plus rigoureuse que celle de leurs homologues. En rend compte la lettre que Nougé adressa à Breton pour l'inviter à se retrancher de la scène du champ littéraire qu'il occupait alors :

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... Le monde nous offre de beaux exemples : celui de quelques voleurs, de certains assassins, celui des partis politiques voués à l'action illégale et qui attendent l'instant de la Terreur.⁴⁵

S'il ne fallait pas attendre de Paul Nougé trop d'éclaircissements relatifs aux mobiles qui le poussaient à préférer l'action clandestine et délictueuse, on ira lire les idées singulières qu'il mit en avant à l'occasion d'un hommage rédigé en la faveur de la personne d'Angèle Laval, condamnée en 1922 pour avoir diffusé durant cinq années des lettres anonymes qui calomniaient directement les destinataires, à savoir les habitants de la ville de Tulle, à la Préfecture de laquelle la jeune femme travaillait à titre de comptable. Les machinations prudentes de la jeune femme prirent fin l'année où fut publié un avis qui dénonçait les relations adultérines de 14 pères de familles et provoqua le suicide de l'un d'eux ; une enquête policière fut ouverte et déboucha sur le jugement pénal de l'auteur enfin dévoilé des méfaits. Aussi est-ce une véritable radiographie des « moyens et des fins »⁴⁶ de l'action poétique, tel que la conçoit Nougé, qui se donne à entendre sous le couvert de ce qu'il identifia comme un *Impromptu lyrique pour grand quotidien* : les mots qui redessinent les traits d'Angèle Laval constituent un véritable hymne à la machination. Nougé retient l'« étincelante rigueur » armée d'une « froideur calculatrice » et d'une « patience minutieuse » et invite à saluer « l'étonnante préparation silencieuse des événements qu'elle parvint à engendrer »⁴⁷, « cette dissimulation savante sans quoi rien de grand ne se fait » et dont elle fit preuve pour agir « sur le monde tel qu'il [fut] lui donné »⁴⁸.

Un lecteur complice, déjà familiarisé avec les ressorts de l'écriture nougéenne, fera immédiatement le rapport entre les écrits interventionnistes de celui-ci, souvent anonymes et toujours ingénieusement *distillés* dans le paysage littéraire de son épo-

44. ID., « L'action immédiate » (1934), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 102.

45. ID., « D'une lettre à André Breton » (2 mars 29), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 79.

46. ID., « Reconnaissance d'Angèle Laval (*Impromptu lyrique pour grand quotidien*) » (été 1928), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 71.

47. *Ibid.*, p. 72.

48. *Ibid.*

que, et le geste d'Angèle Laval qui a suffi, dit-il, « à rejeter à la limite du grotesque et de l'odieux les minces exercices des petits littérateurs qui [...] pensent bouleverser le monde par le jeu innocent de leurs syllabes muettes »⁴⁹. À l'image du stratagème élaboré par cette dernière, la constance et la rigueur des opérations menées par le groupe de Bruxelles ne s'éclairent qu'à la lumière de « ce grand dessein »⁵⁰ que Nougé conçut et qu'il semblait conserver toujours à l'esprit. On se représente l'homme de laboratoire qu'il était préparer le terrain de ses actions en imaginant toute une série de pièges savamment disposés aux endroits les plus stratégiques ; chacune de ses interventions constituerait une étape nécessaire à la réussite de son plan. Comme l'a souligné Daniel Laroche :

dans l'apparente dispersion des interventions nougédiennes se dessine comme une stratégie patiente et concertée, qui n'est pas sans quelque parenté avec celle de la guérilla : pour épars qu'ils aient pu sembler dans l'éphémère de leur occasion, ces "coups" successifs s'emboîtent rétrospectivement les uns dans les autres, se renforcent et se complètent, laissant peu à peu deviner la ferme logique à laquelle ils répondaient dès la première heure.⁵¹

Au-delà de la variété des formes et des objets traités, tous témoignent d'une ligne de pensée incorruptible, ne souffrant ni fléchissement ni allégeance. Ensemble ils révèlent la trame d'une arantèle habilement tissée : chaque texte renvoie à un ou plusieurs autre(s) et assure de la sorte son propre commentaire. Les thématiques convergent et se répondent, les textes s'assemblent et se prêtent aisément à une lecture synoptique pouvant masquer jusqu'à un certain point leur chronologie. Fort de ce constat, comment le lecteur critique ne recourrait-il pas inévitablement, et le plus souvent, aux mots choisis par Nougé lui-même pour rendre compte de la logique d'écriture de celui-ci ? Il est certain que ce processus d'interprétation de l'« œuvre » par elle-même a largement été programmé par Nougé, soucieux de défendre sa pensée des dévoiements inévitables de la récupération discursive : l'effet de ritournelle n'est autre qu'une forme de rempart contre les tentatives d'intrusion du discours d'un exégète irrémédiablement renvoyé à un jeu de miroirs.

LA GÉANTE DE PAUL NOUGÉ

D'avantage qu'un thème récurrent, le miroir apparaît à bien des égards, ainsi que l'a indiqué un des critiques de Nougé, comme « l'une des pierres angulaires de sa poétique »⁵² dans la mesure où, s'il est vrai que chacun de ses textes renvoie à d'autres de ses écrits, il faut encore considérer le procédé de réécriture d'œuvres littéraires sur la base desquelles il a sciemment et curieusement conçu son œuvre poétique. Nougé a non seulement multiplié les « jeux de réfractions et de renvois »⁵³

49. *Ibid.*, p. 78.

50. *Ibid.*, p. 72.

51. Daniel LAROCHE, « Le style Nougé. Au-delà du langage polémique », dans *Textyles*, n° 8, « Surréalismes de Belgique », 1991, p. 39.

52. Annamaria LASERRA, « Les miroirs déformants : métaphore et métamorphose dans la poétique de Paul Nougé », dans *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, s. dir. Anna SONCINI FRATTA, Bologna, CLUEB, 1997, p. 108.

53. *Ibid.*

entre ses propres écrits, mais également entre ceux-ci et les discours dont il tire la matière première de ses expérimentations poétiques. La figure du miroir renvoie le lecteur à la dimension polyphonique de ses écrits, comme en témoignent les titres conférés à certaines de ses réécritures, comme « Miroir »⁵⁴ ou « Miroir exemplaire de Maupassant »⁵⁵. On observera toutefois la singularité des effets recherchés, rompant avec la logique de paternité qu'entretiennent les formes traditionnelles de la parodie ou du pastiche : le procédé de la réécriture ne représente aucunement pour Nougé le moyen de s'octroyer une forme d'autorité ou de crédit en invoquant un héritage littéraire. Mené jusqu'à ses ultimes retranchements, ce procédé engendre *a contrario* des effets proches de la rature, de la biffure : c'est bien un souci de rupture ou de « détachement »⁵⁶ qui en est à l'origine et que met en image le portrait photographique de l'auteur intitulé *Le Géant*.

Dans quelle mesure une écriture qui n'a jamais cherché à occulter sa dimension de palimpseste a pu cependant produire un réel effet de « confinement » ? Construite sur la base d'un discours antérieur, l'écriture de Paul Nougé ne cesse étrangement de renvoyer *in fine* à ses propres arcanes. Le visage d'Angèle Laval, dénonçant la turpitude de ses congénères dans des « lettres anonymes »⁵⁷, se profile derrière le portrait de la muse « méprisante, masquée »⁵⁸ que Nougé oppose à la figure romantique du poète inspiré, dans un poème qu'il écrivit à la suite du sonnet de Baudelaire : « La Géante », paru dans *Les Fleurs du Mal* (1857), et dont le titre fait signe vers celui du portrait de Nougé à l'échiquier. Comme dans le poème de Baudelaire, la figure de *La Géante* est une métaphore de l'inspiration poétique ; cependant, tandis que la muse baudelairienne enferme le poète dans le dédale merveilleux de son imagination, la physionomie véritable de l'amante nougéeenne ne s'épanouit qu'à l'ombre du geste singulier d'Angèle Laval : l'une honnissant la tendance du vulgaire à se retrancher dans des passions religieuse ou amoureuse et voulant « opérer sur le monde et non sur les fantômes qu'elle pourrait trop facilement lui substituer »⁵⁹, l'autre « négligeant vos dieux »⁶⁰ et « se déplo[yant] en de terribles jeux »⁶¹.

Le procédé permet de faire l'économie d'un discours pompeux sur l'avenir de la poésie et de maintenir ce faisant une distance appréciable vis-à-vis du champ littéraire, traversé alors par cette question. La subtilité des contrastes qui sont établis par la voie de la réécriture entre le texte original et la version qu'en donne Nougé suffit largement selon lui à faire entendre la réponse qu'il veut opposer à l'idéologie romantique d'une écriture surgissant des profondeurs de l'âme. La confrontation des versions baudelairienne et nougéeenne des deux premiers quatrains respectifs permet de saisir la nature de l'entreprise :

54. Paul NOUGÉ, « Miroir », dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 359.

55. ID., « Un miroir exemplaire de Maupassant » dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 387. Réécriture d'un poème en prose de Baudelaire, *Laquelle est la vraie ?*

56. ID., « La solution de continuité » (1935) dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 106.

57. ID., « Reconnaissance d'Angèle Laval (*Impromptu lyrique pour grand quotidien*) » (été 1928), *op. cit.*, p. 75.

58. ID., « La Géante » dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 355.

59. ID., « Reconnaissance d'Angèle Laval (*Impromptu lyrique pour grand quotidien*) » (été 1928), *op. cit.*, p. 73.

60. ID., « La Géante » dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 355.

61. *Ibid.*

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux ;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857)

Alors qu'un monde bas mais de grâce prenante
Berce de ses couleurs l'espoir vain de vos yeux
Au milieu de ma vie se meut une géante
Méprisante, masquée, et négligeant vos dieux.

Son grand corps pour moi seul abandonné se pâme
Et libre se déploie en de terribles jeux
S'apaise pour renaître en une sombre flamme
Déchirant les brouillards qui nagent dans ses yeux

Charles Baudelaire, dans *La Géante* (1929-30) René Magritte

Au niveau formel, les choix de Baudelaire ont été retenus : la contrainte du sonnet est respectée ainsi que l'alternance de rimes masculines et féminines, qui sont identiques. Toutefois, si la mélodie des vers est étrangement ressemblante, sur le plan sémantique, une différence décisive se marque par rapport au texte « original » : dans la seconde version (si l'on peut dire), le passage du mode conditionnel au mode indicatif informe que le monde dans lequel vit la muse du poète est le nôtre, tandis que la dimension du leurre se voit retournée contre le lecteur imprudent. La poésie apparaît débarrassée de ses chimères. Son action « *prend corps* dans la vie sociale »⁶², comme Nougé le revendiquera explicitement en janvier 1932 à l'occasion de sa prise de position dans l'affaire Aragon.

Ni la catégorie du pastiche ni celle du plagiat ne permettent de rendre compte de la « nature » de la réécriture du poème de Baudelaire par Nougé. En aucun cas il ne s'agit d'une imitation ludique du style baudelairien, ni d'une parodie de l'idéologie romantique. Quant à la thèse du plagiat, elle s'effondre dès lors que l'on connaît les circonstances dans lesquelles ce texte fut rédigé. Ce poème n'était pas destiné à la publication. Il fut écrit à l'occasion d'une collaboration avec René Magritte, projetant de réaliser une toile à laquelle le poème a donné son nom : le peintre a représenté un salon bourgeois où se tient debout une femme nue, offrant lascivement sa taille de *Géante* (1929-1930) au regard du spectateur – c'est du moins l'effet visuel produit par le renversement de perspective qu'entraîne la figuration d'un personnage masculin plus petit au premier plan. On retrouve l'un des procédés identifiés par les deux complices comme étant susceptibles de provoquer un changement d'optique déstabilisant nos repères coutumiers : le changement d'échelle. Dans la partie

62. Voir Jacques MEURIS, *Magritte*, Köln, Benedikt Taschen, 1994, pp. 78-79.

droite du tableau a été ménagé un espace libre faisant office de « marge » : s'y trouve inscrit le fameux poème réécrit par Nougé, mais signé du nom de Baudelaire⁶³.

Si un amoureux de la poésie baudelairienne pourra rapidement reconnaître quelle espèce de mystification soutient les rapports entre l'image peinte par Magritte et le poème, il faut avouer que la chose sera moins aisée pour le néophyte. Que l'on veuille bien oublier un instant les revendications littérales qui transparaissent à la faveur de la comparaison des deux textes et se mettre à la place d'un spectateur « non averti » : il est clair que Nougé a tout fait pour entretenir la confusion entre les deux textes. Passés les deux quatrains, où il donne un sens nouveau au poème, on constate que les tercets sont à peu de choses près identiques. Aussi le trompe-l'œil n'est-il pas seulement optique. Le terme de réécriture apparaît tout à coup moins pertinent que celui de falsification ou de dénaturation pour décrire le « produit » qui résulte de la récupération du poème de Baudelaire : on peut dire que celui-ci est passé par le *prisme déformant*⁶⁴ de l'écriture nougéenne.

Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Rampier sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

Charles Baudelaire

Parcourant pour toujours ses magnifiques formes
J'ai rampé au versant de ses genoux énormes
Et parfois en été, si les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre au travers de mes songes
Je m'endors tendrement à l'ombre de ses seins
Sans rêve que celui où son rêve me plonge.

Charles Baudelaire (Paul Nougé)

De même que la peinture de Magritte confère à des objets du quotidien une destination bouleversante, Nougé sélectionne une « tranche » de notre patrimoine littéraire pour lui attribuer de nouvelles orientation et finalité. Il ne s'agit ni de parodier le style de Baudelaire ni de s'octroyer la propriété des mots d'autrui, mais de donner à un matériau langagier déjà existant (ici un poème) une force d'interpellation nouvelle. De façon analogue, la rencontre d'un corps d'auteur et d'une table de jeu – l'échiquier – sur une plage de la mer du Nord consiste-t-elle à détourner de leur finalité plusieurs éléments d'une composition qui contraint à l'interrogation, à la recherche d'un sens que dans le même temps elle dérobe au regard.

63. Paul NOUGÉ, « La poésie transfigurée » (30 janvier 1932), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 95.

64. Annamaria LASERRA, art. cit.

D'UNE FEMME À L'AUTRE, LE DÉTOURNEMENT D'« OBJETS LANGAGIERS »

Alors que Breton conférait à l'écriture la charge et les pouvoirs de révéler l'existence d'un univers parallèle et merveilleux, caché derrière ce rideau des apparences que l'on nomme « réalité », Nougé demeurait fasciné par ce qu'il appelait le « mystérieux travail organique, anonyme, populaire »⁶⁵ des lieux communs qui forment ensemble le tissu opaque du langage. Aussi cherchait-il à les employer non pour les revivifier (au contraire de la position moderniste), mais parce qu'en vertu de leur « longue et complexe participation à l'aventure humaine »⁶⁶, ils doivent nous toucher beaucoup plus profondément que les images révélées par le dispositif de l'automatisme cursif. Au contraire de ces faux miroirs, ils sont susceptibles « de pénétrer et d'ébranler notre univers de désirs et de rêves »⁶⁷, à condition d'en étudier toutes les composantes, de « tenir compte de facteurs historiques assez subtiles et de propriétés physiques intrinsèques »⁶⁸ (résonances, harmoniques, timbre). On trouve dans les *Notes sur la poésie* rédigées par Nougé un vrai programme d'action :

Du poème tenu pour objet.

Pour atteindre au poème :

ses éléments :

les *mots* et les *groupes de mots*

puisés dans la mémoire, inventés (ou crus tels)

fournis par la dissection de textes (découpage, isolement).

Mots isolés, abstraits du langage.

Groupe de mots, lambeaux de langage.⁶⁹

C'est dans ce cadre que doivent être appréhendées les activités menées par le groupe de Bruxelles. Comme l'a expliqué plus tard André Souris à l'occasion du fameux colloque de Cerisy sur le surréalisme organisé par Ferdinand Alquié, il s'agissait de « prendre des lieux communs, non pour aller dans le fantastique, dans le rêve ou dans l'inconscient mais pour tâcher de donner une affectation nouvelle et poétique à des objets tout faits, des objets qui existent »⁷⁰. Tous les domaines de la vie devaient être investis : non seulement les mots, les expressions familières ou stéréotypées, mais aussi les sons et les images. De cette recherche témoigne la parution, le 7 septembre 1927, des *Quelques écrits et quelques dessins* de Clarisse Juranville, l'unique « grand œuvre » collectif que le groupe de Bruxelles voulut bien publier. Cet ouvrage devait au départ constituer le premier numéro d'une collection qui aurait remplacé le projet trop onéreux d'une revue ; le projet tourna court, si bien que cet ouvrage conserve sa valeur d'exemple au regard de cette « formule »

65. Paul NOUGÉ, « De la chair au verbe » (1936) dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 134.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. ID., « Notes sur la poésie » (sans date), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 165.

70. André SOURIS, « Paul Nougé et ses complices », *art. cit.*, p. 435.

qu'énonce Nougé dans ses *Notes sur la poésie* : « Nous désaffectons le langage pour le vouer à de nouvelles missions »⁷¹.

Qui est Clarisse Juranville ? Il ne s'agit pas exactement ici d'un pseudonyme, mais d'un allonyme : l'auteur supposé de l'ouvrage n'est pas un personnage fictif mais une personne réelle. Clarisse Juranville est une institutrice française qui vécut au dix-neuvième siècle et qui s'était attachée, à travers la réalisation d'ouvrages de grammaire et de manuels de bienséance, à inculquer aux jeunes filles les valeurs issues de la morale chrétienne et bourgeoise : le dévouement et l'amour filial, la charité, la foi catholique, le patriotisme, le respect de l'ordre et de la hiérarchie... Bref, toutes choses qui devaient faire bien rire nos bruxellois.

Contrairement aux dires de la préface de l'ouvrage⁷², la première rencontre fut celle de Clarisse Juranville et de Paul Nougé. Celui-ci trouva dans le grenier de sa femme un manuel de grammaire signé du nom de l'institutrice et, imaginant aussitôt à quelle espèce de mystification le manuel pourrait se prêter, il prit l'initiative de « détourner » cet objet de son usage habituel. Ce qu'il fit en sélectionnant quelques-uns des exemples stéréotypés qui illustraient les règles de grammaire et de les réorganiser minutieusement en opérant certains changements grammaticaux de façon à donner à l'ensemble une mystérieuse cohérence interne : en modifiant les temps et les modes des verbes conjugués, en échangeant le pluriel et le singulier, les sujets agents ou passifs, les positions du locuteur et de l'allocutaire, il donne aux énoncés récupérés une dimension interpellative inédite (« C'est moi qui te regarde. / Mais toi qui me regardes »⁷³) et obtient ainsi un produit nouveau ayant non seulement l'apparence mais aussi les vertus d'une écriture poétique. Notons bien toute la subtilité de la manœuvre : construits à partir des mots « fournis par la dissection des textes (*découpage, isolement*) »⁷⁴, certains poèmes font aussi apparaître le cahier des charges à partir duquel on peut identifier la singularité des opérations du groupe de Bruxelles : « Ils se sont retirés avec modestie / en effaçant leur signature »⁷⁵. Bien que Nougé soit l'artisan du détournement ainsi opéré et que les poèmes soient accompagnés de dessins réalisés par René Magritte, c'est à Clarisse Juranville que sont attribués les textes et les illustrations.

JOUER LA CARTE DE LA COMPLICITÉ

La stratégie littéraire particulière de Nougé telle que la figure le portrait photographique de Magritte intitulé *Le Géant* prend corps dans un rapport particulier à l'autre, fondé sur une articulation complexe et difficilement déchiffrable entre l'appel à la complicité et son énigme. Comme le souligne Olivier Smolders,

71. Paul NOUGÉ, « Notes sur la poésie » (sans date), dans *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 165.

72. « Les textes que l'on va lire et les dessins récemment découverts par Monsieur René Magritte ne sont pas faits pour ruiner cette opinion » (Clarisse JURANVILLE, *Quelques écrits et quelques dessins*, Bruxelles, 1927 ; repris dans *L'Expérience continue, op. cit.*, p. 367). La postface pose la thèse du manuscrit retrouvé : « Le cahier que nous publions ici nous est parvenu tout délabré, et ces lignes tiennent la place de plusieurs pages déchirées, sans doute à jamais perdues » (*ibid.*, p. 379).

73. *Ibid.*, p. 369.

74. Paul NOUGÉ, « Notes sur la poésie » (sans date), dans *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 165.

75. Clarisse JURANVILLE, *op. cit.*, p. 374.

le penchant de Nougé pour les mystifications prenait parfois des proportions inquiétantes. On raconte qu'il allait jusqu'à dédicacer un livre non coupé à un destinataire de son choix, puis, s'en allait glisser tel quel le volume dans les rayons d'un bouquiniste. Et de rire à l'avance de ceux qui, tombant dans le piège, se vanteraient d'avoir découvert que tel ou tel littéraire du moment n'avait même pas ouvert un livre écrit par tel ou tel autre de ses pairs. Une autre fois, il laisse sciemment un vers caduc dans la réécriture qu'il fait d'un poème de Baudelaire. Et de se réjouir des critiques naïfs qui, un jour ou l'autre, inévitablement s'en viendront tout fiers "relever l'erreur", ce qui ne manqua effectivement pas d'arriver.⁷⁶

L'un des *Souvenirs déterminants* du poète, emprunté à la petite enfance, paraît constituer une scène primitive du rapport à l'autre qui caractérise la singularité du geste poétique nougéen. Sauvegardant la « menue monnaie »⁷⁷ que sa mère lui donnait à l'occasion, il en faisait une petite tour d'argent qu'il disposait ensuite sur le trottoir faisant face à la fenêtre de sa chambre, d'où il observait alors les réactions des promeneurs rencontrant cette « petite construction régulière »⁷⁸ :

Voici la nuit noire. L'on me couche. Seul dans ma chambre, les yeux grands ouverts sur les vitres où tournent des lueurs, j'écoute sonner les pas tardifs, je guette ceux qui hésitent, s'arrêtent, repartent, je médite jusqu'au sommeil l'étonnement sans limite de celui qui doit découvrir l'*inexplicable tour de cuivre*.⁷⁹

Ce souvenir d'enfance est à prendre au pied de la lettre : la poésie véritable est fonction d'une action clandestine et stratégique. Elle requiert la construction de dispositifs dont les effets, parfaitement calculés, visent à surprendre l'autre, à le piéger sans laisser d'autre trace que quelques signifiants énigmatiques ou équivoques. Alors que Breton considère que les mots surgissant automatiquement sont un miroir fidèle de l'inconscient, Nougé oppose aux fonctions d'expression et de communication traditionnellement conférées au langage l'image d'une « zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre »⁸⁰ : un *acte* poétique véritable ne consiste pas selon lui en la traduction d'un sentiment ou d'une sensation, ainsi que le veut la tradition lyrique, mais doit « donne[r] lieu, à la faveur du langage, aux plus stupéfiants quiproquos »⁸¹, autrement plus *agissants* à ses yeux que les vertus soi-disant thérapeutiques de l'automatisme cursif ou les chants guerriers des poètes communistes, les discours idéologiques de la littérature prolétarienne.

« Nous avons tué le public, nous cherchons des complices »⁸² : cette affirmation, que l'on trouve en exergue d'un texte écrit par Nougé avant que ne naissent les premières collaborations, est exemplaire du fonctionnement de sa poéti-

76. Olivier SMOLDERS, *op. cit.*, pp. 58-59.

77. Paul NOUGÉ, « À propos de Souvenirs déterminants » (mai 1942) dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 146.

78. *Ibid.*, p. 147.

79. *Ibid.*

80. Id., « Réflexions à voix basse » (pour A.B.) (20 avril 1925) dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 20.

81. Id., « L'épreuve poétique » (1936), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 114.

82. Id., « Portrait exemplaire » (17 août 1924), dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, pp. 147.

que. La parenté implicite de l'« inexplicable tour de cuivre » posée sur le trottoir que l'on imagine carrelé avec la pièce représentant la tour dans le jeu d'échecs fait signe vers l'image du *Géant* saisie par Magritte en 1934, qui figure l'effacement stratégique de l'auteur en même qu'une invite à jouer la carte de la complicité. On évitera donc de reléguer les *Quelques écrits et quelques dessins* de Clarisse Juranville au rang des joyeuses mystifications de l'histoire littéraire dont participe le subterfuge du manuscrit retrouvé. Qu'il s'agisse du poème inconnu de Charles Baudelaire ou des écrits poétiques de Clarisse Juranville, Nougé a toujours pris soin de permettre au lecteur d'appréhender les mobiles véritables qui ont présidé à leur création. Le texte qu'il écrivit anonymement en guise de préface aux poèmes de l'institutrice française n'a pas d'autre raison d'être ; il met en place un terrain propice où pourront se rencontrer les intentions malignes du groupe de Bruxelles et la perspicacité d'un lecteur complice, soucieux de résoudre les énigmes qui lui sont directement adressées :

C'est déjà une remarque ancienne que les écrits de Clarisse Juranville prêtent à équivoque. Les textes que l'on va lire et les dessins récemment découverts par Monsieur René Magritte ne sont pas faits pour ruiner cette opinion. Mais l'on peut remarquer aussi que ces écrits et ces dessins trahissent des préoccupations singulières. [...] Il semble qu'un défaut d'attention ou de courage ait fait négliger jusqu'à présent certaines ressources rudimentaires du langage [...] L'on préfère laisser au lecteur le soin d'intervenir.⁸³

La mystification n'est jamais une fin en soi, mais toujours une invitation lancée au lecteur à aller plus loin dans la découverte des « préoccupations singulières » qui ont présidé à la confection de cet ouvrage, étant déjà établi que « les idées en cours sur la poésie et sur la parole paraissent absentes ou pour le moins curieusement modifiées »⁸⁴.

DE QUELQUES JEUX TERRIBLES DE *CORRESPONDANCE*

Si la récupération des matériaux juranvillien et baudelairien n'engageait guère plus que la mémoire des auteurs, il n'en était pas de même pour les écrivains et les poètes touchés par les lettres de *Correspondance*, la revue homonyme de l'espèce de société secrète que Nougé forma au départ avec la complicité de Goemans et de Lecomte. Contrevenant à l'identification d'une appartenance à un mouvement esthétique, les membres de *Correspondance* choisirent de *jouer la carte* de la provocation. Ils n'entendaient pas ajouter au panorama des revendications modernistes et surréalistes du moment un nouveau manifeste, mais affichaient au contraire leur refus catégorique d'être quoi que ce soit d'autre que des dissidents : il s'agissait pour eux de s'immiscer dans le champ littéraire non pour y briguer une place mais pour y introduire des récriminations susceptibles de le diviser, de le miner de l'intérieur.

83. Paul Nougé dans Clarisse JURANVILLE, *Quelques écrits et quelques dessins*, repris dans *L'Expérience continue*, op. cit., p. 367.

84. *Ibid.*

Comme l'a mentionné Paul Aron à l'occasion d'une préface, il était bien question d'« incorporer à la littérature la fuite hors de la littérature »⁸⁵.

Alors encore inconnus des milieux artistique et littéraire, les trois hommes rédigent des lettres provocatrices où ils s'attachent à dénoncer, avec une ironie mordante, l'inanité de l'activité littéraire et ses prétentions à l'activisme en soulignant les pouvoirs nécessairement limités de l'écriture. Les lettres de *Correspondance* n'étaient pas écrites pour tomber entre n'importe quelles mains : il s'agissait d'atteindre immédiatement le centre stratégique du champ visé. Les membres avaient convenu d'attirer uniquement l'attention des principaux représentants de la modernité littéraire gravitant à l'époque autour de revues comme *Le Disque Vert*, *La Nouvelle Revue Française* et *La Révolution surréaliste* : à ceux-ci, ils font part de leur profond pessimisme envers l'écriture considérée du point de vue de ses fins esthétiques et les enjoignent ce faisant à réfléchir sur la vanité de leur entreprise. Conformément à l'idéal de performance auquel Nougé entend subordonner l'acte d'écrire, l'écriture des tracts est tout orientée vers l'effet qu'elle s'escrime à produire sur les destinataires préalablement « ciblés » : les propositions énoncées tirent leur légitimité de l'impact qu'elles doivent avoir sur l'autre, nécessairement proche d'un sentiment d'agression. Il faut le violenter, attaquer sa position et ses croyances jusqu'à le faire sortir de ses gonds ; il faut l'interpeller d'une façon telle qu'il abandonne ses armes supposées, les mots, et décide d'intervenir concrètement sur le monde *tel qu'il lui est donné*. « Nous nous aidions à inventer sur le réel deux ou trois idées efficaces »⁸⁶ : cette déclaration de principe, qui a été reproduite à l'identique dans plusieurs tracts, constitue en même temps qu'une critique sévère une invitation à suivre les hommes de *Correspondance* dans cette voie, d'une portée éthique *a fortiori* supérieure à celle que pourraient revendiquer les hommes de lettres à l'endroit des jeux de mots stériles dont ils tirent cependant leur gloire.

Au total, vingt-deux lettres numérotées et imprimées sur des feuilles de couleur correspondant à leur signalisation (*Bleu 1*, *Rose 2*, *Vert 3*, *Orange 4*, ... *Vert 10*, ... *Nankin 14*, ... *Rouge 16*...) ont été envoyées à des destinataires « ciblés » de manière confidentielle, à raison d'un tous les dix jours. Le premier tract à avoir été envoyé, identifié par sa couleur, *Bleu 1*, se présentait comme une « Réponse à une enquête sur le modernisme » qui avait été diffusée internationalement sous le couvert de la revue *7 Arts*, dirigée par les frères Bourgeois et Pierre-Louis Flouquet. Publiée chaque semaine sous la forme d'une gazette, cette revue faisait acte d'obédience à l'idéologie moderniste. On pouvait ainsi lire dans le numéro du 13 novembre 1924 la revendication d'une confiance illimitée dans les pouvoirs de la création artistique : « L'idéal qui est le nôtre, *la venue d'un art nouveau*, mérite les plus obstinés dévouements. Aussi, continuons notre effort avec une "sécurité passionnée". Vive le modernisme ! » Datée du 22 novembre 1924, la première lettre de *Correspondance* fait paraître en guise de réponse six propositions dont l'argument unificateur consiste

85. PAUL ARON, préface (octobre 1992) de *Correspondance*, Bruxelles, Didier Devillez, Facsimilé, 1993, s. p.

86. PAUL NOUGÉ, « D'un film périlleux ou de l'abus des réalités » (20 décembre 1924), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 12.

très précisément en une critique du sentiment de « sécurité passionnée » que placent les modernistes communément dans l'engagement politico-littéraire.

On rougirait peut-être de les retrouver engluées à la « sécurité passionnée » d'un modernisme aussi bien portant. Rassurez-vous, elles volent, libres encore.⁸⁷

Faisant allusion au fait que des vers de Camille Goemans avaient été cités neufs jours auparavant dans cette revue, le signataire du tract (Paul Nougé) manifeste le refus catégorique de voir ceux-ci confondus avec une pensée dont on peut trop aisément peser la légèreté, sinon reconnaître l'inconséquence des mobiles qui la justifient.

Voyons à présent comment s'est rigoureusement orchestrée la rédaction de cette lettre. Les trois premières propositions dénoncent l'illusion que constitue l'idée d'une pleine maîtrise de la parole et de l'écriture : elles nous enseignent que les mots nous asservissent davantage que nous ne les utilisons. Il s'agit de mettre en exergue l'idée selon laquelle le langage enferme l'homme dans un système de représentations coupé de la réalité et dont on ne peut jamais entièrement contrôler les effets – n'étant qu'un pion assurant le fonctionnement de cette mécanique réglée. En conséquence, l'on ne doit pas s'étonner de ce que les mots puissent être retournés contre celui qui croit, à la lueur d'une « sécurité passionnée », pouvoir y appuyer sa pensée. Tel est le jeu dangereux qui s'esquisse dans les dernières propositions :

4. 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.

L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre.

Plutôt la vie, dit la voix d'en face.

Nous poursuivons notre promenade, au passage délivrant de nos propres pièges quelques différences.

5. Il devient trop aisé maintenant de ne découvrir en tout cela qu'une coupable utilisation de l'espace, de l'instant, de notre cœur. C'est un vice de jeunesse qui, négligé, s'accuse. Il risque d'emporter son homme.

6. Puisqu'il en est temps encore, permettez-nous de prendre congé.

Sans doute reviendrons-nous – ailleurs.

La quatrième proposition fait référence à une réponse donnée à l'enquête sur le modernisme provenant de l'Autriche. Ceux-ci répondaient : « L'art a démobilisé. Que faire ? Vivre ». Nougé reprend leur proposition en prenant soin cependant d'y introduire un changement d'optique aussi minime qu'essentiel : en passant de la voix à la voix passive, il fait entendre à travers la voix ainsi déformée de l'autre que l'art doit « être démobilisé ». L'énoncé suivant – « Plutôt la vie, dit la voix d'en face » – se rapporte au titre d'un poème de Breton, à qui les deux prochaines propositions continuent de renvoyer de manière allusive. L'avant-dernière fait référence à la figure du poète romantique auquel ne cesse de se rattacher Breton, alors que le mot sur

87. ID., « Réponse à une enquête sur le modernisme » (22 novembre 1924), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*

lequel se referme la lettre de *Correspondance* est également celui qu'a choisi l'auteur de *Poisson soluble* pour clore le premier *Manifeste du surréalisme* (« ailleurs »).

On voit à travers cet exemple combien l'écriture de ces tracts n'avait d'intérêt que dans le cadre d'un contexte particulier auquel elle répond, de même qu'elle ne tire sa valeur que de l'action qu'elle vise à fomenter en retour. Dès lors qu'elle est retirée du contexte d'énonciation qui la fait naître, l'écriture perd sa dimension subversive, elle devient *lettre morte*. La fragilité du support de diffusion utilisé, la *feuille volante*, exprime la contingence des effets recherchés : la lettre constitue une missive dont le pouvoir de subversion n'a de *réalité* que dans l'*instant* où, frappant son destinataire, celui-ci se trouve contraint d'y répondre d'une manière ou d'une autre. Ainsi les lettres de *Correspondance* peuvent-elles être considérées comme une revue-fantôme en regard de l'histoire littéraire. Uniquement tirés en autant d'exemplaires qu'il était nécessaire pour toucher la cible choisie et de surcroît savamment disséminés, étant donné que les destinataires différaient à chaque « coup », les tracts disparaissaient dangereusement dans le paysage littéraire dont ils devaient infléchir le cours. Si le travail de Marcel Mariën permet aujourd'hui de prendre connaissance de l'ensemble des lettres envoyées, rassemblées chronologiquement et en partie commentées, leur déchiffrement continuera cependant de résister au lecteur qui n'aura pris soin de se documenter minutieusement, de façon circonstanciée, sur les controverses auxquelles les membres du groupe prirent part, de manière parfois fort implicite.

« LES ÉCHECS, LA POÉSIE »⁸⁸

Les tracts suivants peuvent être appréhendés comme des collages. Ils ont été élaborés au départ de propositions ou de simples mots subtilisés aux principaux représentants de la modernité littéraire : soit ils sont récupérés tels quels, mais leur insertion dans un contexte étranger leur assigne une autre destination ; soit ils sont repris à la faveur d'une légère distorsion, qu'augmente encore la proximité d'autres intertextes. Les hommes de *Correspondance* s'ingéniaient en effet à rechercher systématiquement dans les mots d'autrui non seulement la source mais la matière première de leurs récriminations : chacune de leurs propositions constituait à la fois une démonstration de principe et un retournement pervers des discours qu'il s'agissait d'incriminer. Reprendre les mots de l'autre de façon à lui démontrer l'inanité de ses propos, autrement dit l'insuffisance de sa pensée : ainsi assuraient-ils à leur démarche sa force de subversion particulier.

Tous les tracts n'ont cependant pas la même forme, ni la même portée au regard de l'action virulente dont ils étaient les véhicules. Les lettres signées par Paul Nougé paraissent les plus violentes : il semble qu'il ait poussé jusqu'au bout l'idée selon laquelle une affirmation n'a de force réelle que si elle constitue en même temps une négation ou un retournement pervers du discours de l'autre. Le tract *Orange 21* qu'il signe et dédie à Jean Paulhan en constitue un bel exemple. Construit sur la base d'une nouvelle écrite par l'auteur de *Jacob Com*, il s'en arroe le titre exact : *La Guérison sévère* (écrite en 1917, elle a été publiée en 1925 dans *La Nouvelle Revue Française* où Nougé a pu en prendre connaissance). L'objectif de ce texte consiste

88. ID., « Notes sur les échecs », dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 62.

à donner une réponse cinglante à la guérison trop aisée que connaît le personnage principal, en infléchissant le cours de celle-ci.

La nouvelle de Jean Paulhan est constituée de trois chapitres et supportée par deux voix, l'une masculine, l'autre féminine, qui s'échangent à tour de rôle. L'argument narratif est le suivant : tombé gravement malade, le protagoniste masculin marche difficilement vers le chemin de la guérison jusqu'à ce qu'il révèle à sa femme, de manière détournée, son délit d'adultère. Alors délivré du poids de la culpabilité, il voit son état s'améliorer à mesure qu'il retrouve le calme et la sérénité aux côtés de sa compagne. C'est ici qu'*intervient* Paul Nougé, pour entamer une es-crime difficile avec les mots de l'autre. Son texte est court mais incisif. Reprenant la voix du narrateur masculin, que l'on identifie dès les premières lignes grâce à des expressions particulières, l'écriture semble d'abord relever sinon du pastiche, du moins de l'imitation. Une lecture attentive montre cependant que la portée de ce texte est d'une autre envergure. Il s'agit de transformer les données du récit de Paulhan en leur opposant un point de vue éthique supérieur, mais en procédant toujours à partir des possibilités concrètes contenues en puissance dans la structure narrative initiale.

Nougé a récupéré un ensemble de mots, de phrases ou d'expressions particulières utilisées par l'écrivain français : il dispose de cette façon d'un matériau de base sur lequel il peut opérer les déplacements et les substitutions nécessaires à la réalisation d'un « produit » plus performant au regard des objectifs qui sont les siens. Il joue sur la polysémie des mots en modifiant leur place dans une phrase ou leur environnement ; il en ajoute ou en supprime, pratique des changements de ponctuation produisant un renversement syntaxique ou sémantique : ces changements minimes sont orchestrés de telle façon qu'aucun point de vue extérieur ne puisse être invoqué pour expliquer la métamorphose du texte de Paulhan. Si son action se borne à opposer une meilleure alternative à la solution que ce dernier a choisie pour décider de la guérison de Jacques, le protagoniste principal, la perversion réside dans le fait que la métamorphose effectuée a été rendue possible par la seule manipulation des données de départ. Telle est la visée de la *Correspondance* dont Nougé est l'*opérateur*, davantage que l'*auteur*. En quelques « coups » la situation initiale est renversée : le sens du texte est transformé.

Le processus explique l'hermétisme de la lettre signée par Nougé : pour en comprendre la signification, il faut pouvoir la mesurer à son hypotexte. Le mécanisme d'engendrement du texte⁸⁹ ainsi que les effets que celui-ci doit produire gagnent à être examinés en regard des *Notes sur les échecs* que Nougé écrit dans les années trente. Il y compare notamment la relation du poète à son lecteur à celle qui lie le joueur d'échecs à son adversaire : « le lecteur supposé devrait être avant tout un adversaire. Un adversaire avant d'être un vaincu. Hélas ! notre poète le néglige ou l'ignore à son détriment »⁹⁰. Ces notes, publiées en 1969, doivent d'abord être lues à la lumière du projet qui les a motivées : inachevées et parfois disparates, entrecoupées de citations littérales ou résumées, elles ont pour objet premier de réfuter le jugement d'Edgar Poe sur les échecs. S'appuyant sur le récit du *Double assassinat dans la rue Morgue*, Nougé s'attache à décrire comment, pour l'auteur américain, la vertu

89. Le terme de réécriture nous paraît décidément de moins en moins convaincant.

90. Paul NOUGÉ, « Notes sur les échecs » dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 63.

des facultés analytiques demeure fonction d'un jugement subjectif, donc arbitraire. Selon Poe, l'analyse « se confond avec l'intuition bergsonienne. Il s'agit avant tout pour comprendre et dominer un système extérieur quelconque, matériel ou moral, non de le penser mais de le sentir »⁹¹. On trouve à la suite des réflexions relatives à cette question une série de fragments divers, portant sur le langage mathématique, le jeu des combinaisons et des positions, le sentiment de menace ou de liberté que peuvent éprouver les joueurs, les stratégies d'intimidation possibles et l'indispensable duplicité de l'esprit. Dans un fragment intitulé « Les Échecs, la Poésie », Nougé compare les stratégies du joueur d'échecs à celles des écrivains qui pensent pouvoir « exercer sur le langage une complète domination »⁹², ne semblant « pas soupçonner qu'une révolte du langage fût possible »⁹³ : « ils désir[e]nt que les mots assemblés par eux fissent sens, et ce sens ils le définiss[e]nt dès l'abord et avec rigueur ; aux mots de s'y plier »⁹⁴. Nougé critique la tradition rhétorique du langage : l'idée de maîtriser la langue comme un instrument pour mieux la plier aux fins que l'on a choisies est une illusion. Il y a méprise sur la nature du langage et *a fortiori* sur les véritables enjeux et « moyens de la poésie »⁹⁵. Les mots sont des « choses vivantes étroitement mêlées à la vie humaine » ; ainsi, que « délibérément l'on en veuille retenir certaines “propriétés” au détriment des autres, aussitôt ils se vengent »⁹⁶.

Les mots échappent à celui qui veut les combiner comme le joueur d'échecs use de ses pièces, ils se retournent contre lui, ruinant infailliblement ce à quoi il se flattait de les asservir.⁹⁷

Nougé associe dans cet extrait l'écrivain au joueur d'échecs qui, comme Poe, pense pouvoir dominer entièrement les éléments du système à la faveur d'une « intuition spontanée ». Il sait quant à lui combien les mots, comme les pièces du jeu d'échecs, doivent être appréhendés comme des êtres animés d'une volonté propre.

Ces *Notes sur les échecs* manifestent une appréhension de la question langagière proche de celle qui a mobilisé l'écriture des lettres de *Correspondance*. Au-delà des revendications anti-littéraires qu'ils véhiculent, ces tracts donnent à lire la démonstration d'un savoir d'ordre poétique sur le langage : à savoir que les mots nous dominent davantage que nous ne croyons les dominer. Dans la mesure où ceux-ci ne nous appartiennent pas en propre, mais constituent un héritage que nous partageons, l'on ne peut jamais en maîtriser totalement les effets de sens : du fait de leur « longue et complexe participation à l'aventure humaine »⁹⁸, ils recèlent un ensemble de virtualités signifiantes qu'il est impossible de s'approprier absolument. Dans le tract qu'il envoie à Breton le 20 avril 1925 pour réitérer son refus d'accepter la thèse de l'automatisme cursif, Nougé choisit de mettre celui-ci devant les contradictions que recèle cette soi-disant théorie en renvoyant son auteur au *Discours sur le peu de*

91. ID., « Notes sur les échecs », *op. cit.*, p. 60.

92. *Ibid.*, p. 63.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*

98. ID., « La chair au verbe » dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 134.

réalité qu'il tint peu avant : « Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer le monde sur son vieux modèle »⁹⁹. Le langage est un phénomène collectif auquel l'homme ne participe qu'à titre de *passer* ou de *relais* entretenant ce « mystérieux travail organique, anonyme, populaire »¹⁰⁰ qu'est la vie des mots. Ainsi ceux-ci sont-ils logés à la même enseigne que les miroirs qui, selon Nougé, « sont le lieu d'une gamme d'aventures, mais ne reflètent rien »¹⁰¹. Ils ne se prêtent qu'illusoirement au jeu de la ressemblance. C'est dans cette perspective qu'il faut lire le fragment suivant :

N'est-il pas grand temps de faire justice de cette inclination médiocre qui nous porte à réduire à la mesure de l'homme quotidien les objets écrits qui ne dépendent de lui que pour une bien faible part ?¹⁰²

Il semble que ce soit la leçon que Nougé entendit donner à Paulhan et aux autres destinataires des tracts de *Correspondance*. Dans *La Guérison sévère*, en réduisant son intervention sur le texte à une opération presque mécanique, purement stratégique, il démontre de quelle manière les mots peuvent se retourner contre la logique à laquelle l'écrivain pensait d'abord les soumettre. La métaphore du jeu d'échecs se révèle une fois de plus éclairante pour saisir la nature du geste singulier que Nougé oppose à la tradition rhétorique. Substituons à la trame narrative que constitue le texte de Paulhan l'image du damier sur lequel sont placées les pièces d'un jeu d'échecs : le texte est une surface quadrillée où entrent en jeu des rapports complexes entre les différentes pièces qui s'y trouvent en relation de co-présence, c'est-à-dire les mots. Le tissu que forment ceux-ci engendre la signification du texte : chaque pièce tire sa valeur de ses relations d'opposition avec les autres pièces et l'ensemble de ces valeurs produit la trame signifiante qu'est le texte. Nougé projette la déstabilisation de cet énoncé mais refuse d'y répondre par des moyens ordinaires, c'est-à-dire par l'affirmation d'un point de vue extérieur à la situation représentée. Il préfère choisir d'intervenir *immédiatement* : c'est-à-dire d'agir *directement* sur le texte en opérant sur l'ordre syntagmatique et paradigmatisé des mots qui engendrent la syntaxe des idées. Les mots apparaissent comme des matériaux élémentaires dont il faut analyser les effets particuliers pour ensuite décider des meilleures combinaisons possibles. Quelques coups stratégiques peuvent suffire à modifier intégralement la physionomie de l'énoncé de départ. À partir de là, on pourrait imaginer que son adversaire, le lecteur supposé, lui réponde à son tour en proposant d'autres combinaisons. Les coups se succèderaient jusqu'à l'épuisement des possibilités contenues dans la structure de départ, sachant que « l'inconnu s'épuise vite, limité qu'il était, dès l'abord, mathématiquement »¹⁰³.

99. André Breton cité par Paul NOUGÉ, « Réflexions à voix basse » (pour A. B.) (20 avril 1925), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 21.

100. ID., « La chair au verbe », dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 134.

101. ID., « Portrait exemplaire », dans *L'Expérience continue*, op. cit., p. 157.

102. ID., « Fragment 2 », dans *Fragments*, op. cit., p. 18.

103. ID., « Conférence de Charleroi », dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 200. Paul Nougé, « L'histoire du problème » (22 janvier 1950), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 156.

« L'ÉCONOMIE, L'ÉLÉGANCE » DE LA « SOLUTION HEUREUSE »¹⁰⁴

Dans la mesure où l'homme est pris dans le langage, la possibilité de créer du neuf, de l'inédit paraît nulle : les seules réalisations possibles sont toujours contenues en puissance dans la structure langagière. À chacun d'en tirer le meilleur parti possible. La prétention à l'originalité constitue pour Nougé un divertissement malheureux au regard de la seule réalité tangible, qui est l'*action*. « L'on sait depuis longtemps que l'originalité n'est pas notre fort. D'ailleurs une telle prétention serait ici par trop ridicule. L'ombre s'épaissit singulièrement à la faveur de tant de distractions. Nous serons à tout jamais perdus à la nuit noire... »¹⁰⁵ Au narcissisme des hommes de lettres, il préfère l'habileté des fins joueurs d'échecs. Sachant augurer les coups prémédités par leur adversaire, ils feignent l'embarras pour soudain le renverser en l'espace de deux ou trois coups. Tel est le vrai « plaisir esthétique : [...] le plaisir de la solution élégante, au sens des mathématiciens ; économie des moyens, sûreté, précision, démarche difficile à prévoir et dont l'excellence soudain se montre »¹⁰⁶. Or l'exercice de détournement des mots énoncés par autrui requiert une égale duplicité d'esprit et une même économie des moyens : c'est toujours à la faveur de changements minimes que le discours de l'autre se trouve renversé¹⁰⁷. Hormis la signature dont chaque tract portait la marque, rien ne laisse effectivement présager de l'identité du signataire : le prélèvement de signifiants et leur détournement sont des *actes anonymes*.

Dans le numéro hors série de la revue *Variétés* dirigée par P.-G. Van Hecke, *Le surréalisme en 1929*, on trouve une « carte postale éducative » au bas de laquelle sont tracées des initiales, P. N. Elle est composée d'une photographie découpée de façon à dessiner les contours d'un acarien vu au microscope et encadrée d'un texte manuscrit par Paul Nougé. À travers ce collage portant la date du 2 avril 1927, celui-ci compare implicitement les exercices de détournement pratiqués par les membres de *Correspondance* à ceux du « *cheyletus eruditus* », qui est un « acarien de proie se nourrissant d'autres acariens » : « armé de puissantes mandibules [...] il inocule à ses adversaires un liquide venimeux ». La métaphore du parasite est intéressante : comme l'a expliqué plus tard André Souris à l'occasion du colloque de Cerisy sur le surréalisme, l'« opération consist[ait], à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives »¹⁰⁸. De la même façon que la « solution élégante » consiste à révéler soudain une position dominante, Nougé cherchait ainsi à indiquer aux écrivains « ce qu'ils avaient manqué dans le sens de plus de rayonnement, de plus d'irradiation »¹⁰⁹. À la faveur de cette « économie des moyens » le texte original est dénaturé sans qu'il soit possible d'attribuer les modifications apportées à une main étrangère. À l'heure où la photographie favorise la reproduction des images à l'identique, le procédé

104. ID., « L'histoire du problème » (22 janvier 1950), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 156.

105. ID., « L'action immédiate » (1934), dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 98.

106. ID., « Notes sur les échecs », dans *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 65.

107. Marcel Leconte, attirait l'attention sur le fait que l'écriture des tracts se caractérise notamment par son impersonnalité : « L'écriture en était curieusement uniforme et semblait résulter, chez les trois auteurs, d'une volonté délibérée de dépersonnalisation » (Intervention de Marcel Leconte dans *L'Accent grave*, émission radiophonique de Christian Bussy (Bruxelles, *Le fait accompli*-*Les lèvres nues*, n° 14, 1968, s. p.)

108. André SOURIS, « Paul Nougé et ses complices », *op. cit.*, pp. 438-439.

109. Voir note 107.

de la réécriture tel que le conçoit Nougé identifie l'énonciation à un acte purement technique, débarrassé de toute subjectivité, et met donc logiquement entre parenthèse la question de la signature de l'œuvre.

Effacer sa signature, c'est supprimer ce qui nous identifie, ce qui permet à l'autre de nous reconnaître : mais c'est aussi, ce faisant, accorder à celui-là la possibilité de nous répondre. Ainsi le procédé de la réécriture apparaît-il comme une « mécanique » parfaitement maîtrisée, dont l'opérativité est d'autant plus élevée que l'écart maintenu avec l'expression est prononcé. Ce dispositif constitue le moyen le plus sûr de se défendre soi-même contre le « culte aveugle de la spontanéité, de l'« expression » »¹¹⁰ qui astreint l'homme de lettres « aux pires servitudes mentales »¹¹¹. L'élégance ou la préciosité du style, confinant parfois au maniérisme, l'habilité à jouer des tours les plus allusifs, ne sont qu'artifices : elles protègent contre le naturel, contre la tendance de l'esprit à l'épanchement. L'artifice est pour Nougé synonyme de liberté : « ce culte assez exclusif de l'intention subversive, du piège, de la machination ; [...] tout cela qui semble mener à coup sûr aux constructions les plus artificielles et les plus étriquées, nous force, dès qu'on l'applique, à une constatation paradoxale. L'écrivain se trouve jeté en pleine liberté »¹¹².

Ne portant plus la marque d'une quelconque intention de signifier, l'énoncé produit est un message dont le déchiffrement demeure problématique pour celui qui en est le dépositaire : il se trouve devant un énoncé à caractère énigmatique mais auquel il est cependant invité à répondre, ne serait-ce qu'en raison de la violence de la « missive ». Anonyme, la lettre produit un effet d'étrangeté qui déconcentre son destinataire et l'interpelle de façon d'autant plus insidieuse. En témoigne la lettre que Nougé a écrit à Odilon-Jean Périer sous le pseudonyme de Julien Buysen – s'y retrouve en effet le mouvement quasi simultané de retranchement et de sollicitation, d'interpellation de l'autre que le portrait photographique à l'échiquier scénographie en image :

Je songeais à vous donner mon adresse. À tout prendre, je m'abstiendrai. Vous seriez tenté de répondre par les moyens ordinaires, et je crains (pourquoi ?) l'insuffisance d'une écriture trop légère. Jugez de l'embarras cruel où je me trouve, Monsieur. [...] J'attends. Peut-être vous plaira-t-il d'intervenir d'une manière que je ne puis imaginer encore et que je vous laisse le soin d'inventer. Je suis Monsieur, et bien malgré moi, votre (Julien Buysen).¹¹³

Nathalie GILLAIN

Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S. - FN.R.S.)
Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

110. Paul Nougé, « À beau répondre qui vient de loin (*Pourquoi écrivez-vous ?*) » (1941), dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 130.

111. *Ibid.*

112. *Ibid.*

113. ID., « Lettre à Odilon-Jean Périer » (1927) dans *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 45.

