

Les Lettres romanes

Tome 77 n° 1-2 (2023)

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

Anne Reverseau

Marta Sábado Novau

Colette Storms

Claude Thiry

Jean-Louis Tilleuil

Stéphanie Vanasten

Myriam Watthee-Delmotte

Damien Zanone



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Les Lettres romanes
Tome 77 n° 1-2 (2023)



BREPOLS

Illustration de couverture : Marie Gevers, manuscrit de « Pouvoir de l'imagination », 1936, Archives & Musée de la Littérature (FS55 7/39/2), publié avec l'aimable autorisation des ayants droit.

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.

© 2023, 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/2023/0095/160

ISBN 978-2-503-60383-4

ISSN 0024-1415

e-ISSN 2295-8991

DOI 10.1484/J.LLR.5.134272

Printed in the EU on acid-free paper



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Table des matières

Enjeux de pouvoir, pouvoir en jeu. Positionnements de la littérature belge de langue française (xx^e – xxi^e siècles)

Dossier édité par Anna LOBA, Christophe MEURÉE,
Joanna TEKLIK et Maxime THIRY

Anna LOBA, Christophe MEURÉE, Joanna TEKLIK et Maxime THIRY

Introduction 3

Bernard RIBÉMONT

Science, pouvoir dans la littérature francophone
de Belgique. Quelques exemples en forme
de contre-utopies 11

Agnieszka KUKURYK

L'utopie fiumaine : fête révolutionnaire
selon Léon Kochnitzky 29

Maria Giovanna PETRILLO

Jean-Philippe Toussaint : le pouvoir de la littérature
belge dans une clé USB 49

Marinella TERMITE

Un désir de communauté entre poétique et politique :
Antoine Wauters 69

Anna LOBA

Marie Gevers : contre le pouvoir des grands
sur les petits 81

Catherine GRAVET

Des romancières en lutte contre le patriarcat ?
Les cas de Françoise Mallet-Joris (*Trois âges
de la nuit*, 1968) et d'Adeline Dieudonné
(*La Vraie Vie*, 2018) 93

Marie GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE

« Les sexes politiques » de Lisette Lombé 109

Laurence BOUDART

- Et si le pouvoir de l'entreprise pouvait vaciller ?
Circuit de Charly Delwart 127

Joanna TEKLIK

- La mémoire en décalage. L'identité en jeu.
Lettres belges au lendemain de la guerre 141

Corentin LAHOUSTE

- Du protéiforme et du palpitant : Antoine Boute
et l'hétérogénéisation jubilatoire du réel 155

Maxime THIRY

- (Se) Penser en décalé : esquives et adhérences
du surréalisme bruxellois 171

Les Livres

Jean-Baptiste-Louis GRESSET, *Théâtre complet*. Édition critique par Jacques CORMIER (Jean-Claude Polet), 187.



Maxime THIRY

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

(Se) Penser en décalé : esquives et adhérences du surréalisme bruxellois

Résumé

L'article se propose d'envisager le lieu commun d'une littérature belge « décalée » pour ce qu'il est : un lieu commun stéréotypé qui, s'il ne manque pas d'à-propos, semble surtout le fruit d'une tradition critique désireuse d'établir une spécificité littéraire distinguant la production belge francophone de celle de l'Hexagone. À titre d'exemple, il sera question de l'activité menée par les surréalistes du groupe de Bruxelles, plus particulièrement par Paul Nougé et René Magritte, dont la poétique s'est non seulement révélée stratégique pour exister en dehors du giron d'André Breton, mais a aussi contribué à pérenniser, en l'actualisant, la logique du décalage à l'œuvre dans un pays si souvent qualifié de « surréaliste ».

Abstract

This paper aims to question the common assumption of Belgian literature as “offbeat” (“décalée”) for what it is: a common stereotype which surely stems from some accurate observations but mostly from a critical desire to establish a literary identity able to distinguish Belgian productions from French ones. The analysis will focus on the production of the surrealist “groupe de Bruxelles”, more specifically the collaboration between Paul Nougé and René Magritte. Their poetics not only served as a strategic means to exist outside of André Breton's influence but also contributed to actualizing, and thus perpetuating, the offbeat tradition of a country so often labelled as “surreal”.

[J]e percevais le monde comme si j'étais en décalage horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le perçoit.¹

Il ne sera pas ici question d'aborder frontalement la question du pouvoir, en la rattachant par exemple à des considérations pro-

¹ Jean-Philippe TOUSSAINT, *Fuir*, dans *M. M. M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 226.

prement politiques, idéologiques et/ou militantes dont les textes se feraient soit les vecteurs soit les incarnations. Non sans facétie, cette réflexion inscrit sa démarche dans le sillon que trace son objet, celui d'un décalage nécessaire vis-à-vis du sens commun, de ce qui est attendu et entendu. En l'occurrence, le décalage est celui qu'adoptent les lettres francophones de Belgique dans leur quête de légitimité et d'autonomie par rapport au champ français, dont l'évidence sert d'assise au pouvoir qu'il exerce sur la production périphérique, rendue *de facto* non évidente. À titre d'exemple, le consensus actuel² d'une « littérature francophone de Belgique » témoigne d'un jeu d'équilibriste soucieux d'allier l'affirmation d'une identité propre, qui s'émanciperait de l'hégémonie institutionnelle parisienne, tout en la situant dans le champ plus vaste des francophonies. Contourner l'évidence pousse la simple — et si complex(é)e — dénomination de cette littérature à revendiquer son décalage par rapport au champ français (parmi d'autres), en se situant dans son giron tout en rappelant son autonomie.

Au-delà de l'enjeu dénomiatif, cette stratégie d'émancipation favorise l'émergence de créations dont la spécificité s'écarte de sentiers battus par ailleurs. Érigé en moteur de l'imaginaire, le décalage apparaît donc moins comme une spécificité inhérente aux lettres francophones du Plat Pays que comme une posture revendiquée qui leur permet d'asseoir et de valoriser une existence qui échappe à l'évidence, précisément par l'exploration de voies qui la déjouent. Le cas du surréalisme bruxellois se révèle exemplaire d'une entreprise dont la fortune s'explique par un double mouvement d'esquive et d'adhérence : le premier s'opère dans la négociation d'une position singulière relativement aux institutions parisienne et bruxelloise ; le second s'éprouve par la résonance des travaux menés avec un imaginaire déjà bien établi, à même de les accueillir et de les faire rayonner.

Ces terres fertiles de l'étrange : cultiver un lieu commun

La nécessité de distinguer la production littéraire de Belgique francophone de celle du champ français s'explique notamment par la reconnaissance de facteurs qui leur seraient inhérents, qu'il convient

² Après plus d'un siècle de débats et de propositions dénominatives qui toutes revendiquent un même décalage par rapport à Paris, quoiqu'en l'exprimant selon des modalités et des intentions diverses. À ce sujet, lire l'ouvrage de Benoît DENIS et Jean-Marie KLINKENBERG, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale* (2005), Bruxelles, Labor, 2014. ESPACE NORD.



d'appréhender moins comme une spécificité nationale inscrite dans son ADN que comme un ensemble de réponses esthétiques plus ou moins conscientes et calculées, ayant conforté voire promu la position décalée à laquelle elles réagissent. Le parti pris d'études articulant les expérimentations esthétiques menées par les lettres belges à leur contexte d'émergence est bien connu et a donné lieu à de nombreuses publications ayant fait date, allant des travaux fondateurs de Marc Quaghebeur à l'ouvrage de Michel Biron qui analyse les différents moments de la « modernité » littéraire belge comme autant de reflets de sa quête d'autonomie³. Un (trop) rapide tour d'horizon de ces travaux permet la mise au jour d'un lieu commun auprès de la critique à penser la production littéraire belge comme portée par une logique du décalage, également observable dans la texture des œuvres.

D'emblée, le premier article de l'anthologie de Quaghebeur (somme de plusieurs décennies de publications) situe la littérature belge « [a]ux confins du réel ; au bord du fantastique », c'est-à-dire en marge à la fois de l'un et de l'autre, dans un espace intermédiaire propice à son expression. Il en va ainsi de *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, « roman de l'Histoire hors de l'Histoire », qui recourt au registre de la légende « pour dire une Histoire qui se trouve au fond de la mémoire mais ne peut se couler dans les moules des récits fictionnels de l'Autre⁴ », ceux de France. L'analyse qu'en fait celui qui a littéralement « balisé⁵ » l'historiographie littéraire de Belgique francophone ainsi que les grandes catégories conceptuelles permettant de la penser pose ce roman contrevenant « à la linéarité narrative, et à la vraisemblance », comme inaugural d'un corpus duquel l'Histoire « est bien là mais positionnée autrement⁶ ». Son constat est le même alors qu'il revient sur la présentation que fait Edmond Picard, principal animateur de *La Jeune Belgique* (1881-1897) de ses contemporains symbolistes en concluant que leur vision du réel s'opère « en ses décalages et en ses failles⁷ ». Plus loin, au sujet

³ Michel BIRON, *La Modernité belge. Littérature et société*, Montréal, Labor, 1994, p. 15. ARCHIVES DU FUTUR.

⁴ Marc QUAGHEBEUR, *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone 1 : L'Engendrement (1815-1914)*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2015, p. 30. DOCUMENTS POUR L'HISTOIRE DES FRANCOPHONIES.

⁵ Marc QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, 1998. ESPACE NORD.

⁶ Marc QUAGHEBEUR, *Histoire, Forme et Sens en Littérature*, op. cit., p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

des auteurs rattachés au fantastique (réel) puis au réalisme magique, Quaghebeur s'arrête sur les processus de carnavalisation auxquels s'adonnent les textes, ou encore à leur recours à la matière onirique, « [au] fantasmatique et [au] décalage par rapport au Réel et à l'Histoire⁸ ».

Partant, il n'est pas surprenant de voir ses travaux entériner l'image séduisante d'un « pays de l'impossible identité⁹ », de la « déshistoire¹⁰ » ou encore de la « mémoire perdue¹¹ ». Presque à la manière d'un plaidoyer, ces formules renvoient à la période de trouble identitaire que connaît la Belgique d'après-guerre ainsi qu'à sa traduction littéraire, en des écritures faisant grand cas de « l'apparente perte d'identité du sujet¹² » par l'exacerbation de son décalage vis-à-vis de lui-même. À celles de Quaghebeur, se joignent les dénominations d'auteurs et autres commentateurs qui affirment leur affection pour ce « non-état » (écrit Paul Willems¹³), cet « autre pays » (écrit Dominique Rolin¹⁴), ce « pays où l'on arrive jamais » (avance Patrick Corillon¹⁵), ce « pays surréaliste » (rappelle à l'envi la doxa) ; ou encore, le titre que retient le numéro de la *Revue de l'Université de Bruxelles* pour présenter le concept de « belgitude » : *La Belgique malgré tout*, suggérant que ce pays ne peut être pensé qu'en décalage de son évidence.

Par ailleurs, des entreprises telles que celle d'Éric Lysøe entérinent ce décalage en l'assimilant à une orientation générique dont la littérature francophone de Belgique serait prototypique. Les quatre volumes de son anthologie couvrent un vaste ensemble de textes pouvant être rattachés au genre fantastique, des années 1830 aux années 2000. Ils véhiculent voire promeuvent (l'anthologie est

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ Marc QUAGHEBEUR, « Au pays de l'impossible identité », dans *Lettres belges de langue française. Lettres belges de langue néerlandaise*, Bruxelles, Europalia 80, 1980, pp. 5-24.

¹⁰ Marc QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française*, op. cit., p. 298. À ce sujet, José Domingues des Almeida publie un article qui revient sur les succédanés de cette désignation : « Littérature et concept de *déshistoire* dans le débat de la *Belgitude* », dans Maria de Fátima MARINHO et Francisco TOPA, *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, vol. 1, Porto, 2004, pp. 17-24.

¹¹ *Ibid.*, p. 296.

¹² *Ibid.*, p. 298.

¹³ Paul WILLEMS, « J'aime le "non-état" qu'est ce pays », dans Jacques SOJCHER (dir.), *La Belgique malgré tout*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1980, pp. 481-488.

¹⁴ Rolin, qui vit et écrit à Paris, use dans de nombreux romans de cette formule pour évoquer son pays natal.

¹⁵ Patrick CORILLON, *Le Voyage en Belgique*, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 7.



publiée dans la collection patrimoniale Espace Nord) la perception d'une Belgique teintée de mystère, d'inquiétantes bizarreries... Bref, d'une « terre » (reprend-t-il en sous-titre) ou même d'une « école belge de l'étrange¹⁶ ». Au décalage marqué sur le plan de l'imaginaire, repéré puis institué par Quaghebeur, s'ajoute celui d'une perception allogène qui entend assimiler le « décor » belge (celui de ses terres, de ses textes) à un autre plus facilement reconnaissable, justifié par son héritage nordique. Que la critique de l'Hexagone réduise cet héritage à celui d'une « autre Allemagne » fantasmée rend surtout compte d'une confusion entre les données esthétiques et institutionnelles du décalage. Dans son introduction, Lysøe explique que, chemin faisant et en parallèle de la prépondérance du romantisme, cette projection se mue en lieu commun puis en moteur de la création : « L'étrange, malgré tout, gagne lentement du terrain¹⁷ ». Toutefois, les carcans de la définition du fantastique ayant cours à la fin du XIX^e siècle ne résistent pas à la singularité de textes écrits par la suite, qui forcent à « recourir à des outils moins tranchants¹⁸ ». La dénomination repose ainsi sur un nouveau décalage (il est question de « fantastique réel »), qui subsume les deux précédents (ceux de l'imaginaire et de la perception) en limitant leur action restrictive.

Fort de cet héritage critique, Bacary Sarr publie en 2021 une étude de ce qu'il appelle un « imaginaire de l'insolite », à l'œuvre dans les lettres belges francophones. Celui-ci prend la forme d'un fantastique aux contours lâches et opérant en tant que discours susceptible d'« inscri[re] la fiction dans l'expérience de l'étrangeté du monde et de soi¹⁹ », et de résoudre un « contentieux socioculturel²⁰ ». Sarr prolonge ainsi la vogue des études sociologiques qui interprètent l'imaginaire en décalage des lettres belges comme une réponse à la réalité d'un pays complexé par son décalage identitaire (il parle de « patrie ambiguë²¹ »). À l'origine de son intuition, le décalage,

¹⁶ L'expression est empruntée à Jean-Baptiste Baronian qui y voit moins une certaine façon de faire du fantastique en Belgique qu'une veine ou une sensibilité qui « porte [...], conditionne tout le fait littéraire belge » (Jean-Baptiste BARONIAN, *Panorama de la littérature fantastique de la langue française*, Paris, Stock, 1978, p. 237).

¹⁷ Éric LYSØE (dir.), *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange 1 : 1830-1887*, Bruxelles, Labor, 2003, p. 13. ESPACE NORD.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ Bacary SARR, *Imaginaire de l'insolite et problématique identitaire dans les lettres belges francophones : un nouveau fantastique ?*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2021, p. 38. LITTÉRATURES.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 97.

l'insolite, le déracinement, ainsi que d'autres termes partageant la même assise conceptuelle, amènent Sarr à élargir la définition du fantastique, quitte à ce qu'elle recouvre et se confonde avec celles du surréalisme et du réalisme magique, d'autres « pratiques d'écritures volontairement ou inconsciemment troublantes, décalées de la norme²² ». La démonstration de Sarr s'avère emblématique d'un lieu commun à la vie longue, en lequel se retrouvent tant la pratique que la critique : la production littéraire belge cultive sa marginalité, aussi bien à l'égard (ou à l'écart) du réel que des « genres légitimes acceptés selon les normes de l'institution parisienne²³ ».

Quant à savoir de quoi tient ce lieu commun, il semble découler autant des réactions spéculaires d'une littérature en prise avec les complexes de sa nation que de la mythologie d'une littérature décalée, autoengendrée par la critique. En cela, le décalage des lettres belges, effectif tant sur le plan esthétique que sur celui des institutions, devient une image de marque non seulement efficace en termes d'outil conceptuel pour la penser et l'analyser, mais aussi éloquente pour la situer de façon pérenne par rapport aux autres littératures, pour en désigner la spécificité. Sans forcer le trait (car il n'est pas ici question de généraliser ce constat à la totalité de la production littéraire de Belgique francophone), il apparaît que la disposition au décalage opère dans un espace que délimitent les pratiques effectives d'une part, et leur conformité avec ce qui est attendu car entériné par ceux qui écrivent à leur sujet d'autre part — sorte de prophétie auto-réalisatrice. À l'affirmation de Jean-Luc Outers, selon qui la Belgique « s'est laissée fasciner par la marge, le décalage²⁴ », il convient donc de répondre qu'il en va de même pour la critique.

À lire Pierre Piret et Ginette Michaux, la spécificité d'une littérature est à entendre comme « un ensemble de traits qui [la] qualifient [...] et l'inscrivent ainsi dans un ensemble²⁵ », notamment de façon à « valider l'objet d'étude contre la prétention hyperterritorialisante

²² *Ibid.*, p. 31.

²³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴ Jean-Luc OUTERS, « Une littérature décalée », dans *Les Écrivains belges de langue française*, Bruxelles, catalogue de l'exposition *L'œil de la lettre*, 1992, p. 3. Dès le titre, Outers dépasse l'idée de littérature en décalage, pour évoquer une « littérature décalée ».

²⁵ Pierre PIRET et Ginette MICHAX, « Spécificité et Singularité », dans Dirk DE GEEST et Reine MEYLAERTS, *Littératures en Belgique – Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 43. NOUVELLES POÉTIQUES COMPARATISTES.



de la littérature française²⁶ ». Partant, la tendance observée se révèle également le fruit d'un consensus érigé en moteur de l'imaginaire et s'apparente alors à une posture, selon l'acception de Jérôme Meizos, située à la convergence de l'*ethos* discursif et de l'image extra-verbale²⁷. Pareille posture autorise à la fois la revendication d'une position singulière car décalée et l'assimilation, l'adhérence, à un champ qui arbore fièrement le blason de son décalage. Le succès de l'entreprise surréaliste de Bruxelles constitue à ce titre un exemple éclairant d'une marginalité stratégique qui pose les bases d'un centre à venir, et d'une posture au fondement de son action poétique.

L'obstination de la marge

Pourtant au centre des entreprises d'institutionnalisation des années 1880, le mouvement symboliste perd en vitesse au sortir de la Première Guerre mondiale. Qu'à cela ne tienne, le poids de son legs se mesure encore à sa négociation par le principal animateur du *Disque vert*, Franz Hellens. Alors que les revues artistiques connaissent un second *boom* durant l'entre-deux-guerres, celle que fonde Hellens en 1921 sort son épingle du jeu et constitue le pendant moderniste le plus efficace et affiché à l'activité surréaliste (volontairement plus discrète) ayant cours dans la capitale, du moins dans les années 1920. Initialement intitulée *Signaux de France et de Belgique*, la revue sert de médium aux idées et ambitions de son fondateur. La stratégie de réseautage d'Hellens développe des « alliances multiples et fluctuantes visant à [...] la réorientation de la production littéraire belge vers la France²⁸ », afin d'en favoriser la reconnaissance des deux côtés de la frontière et ce plus efficacement que ne le fait l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises en Belgique, récemment fondée (en 1920). Benoît Denis résume l'entreprise d'Hellens en des termes qu'il n'est pas difficile d'assimiler à une stratégie du décalage, c'est-à-dire du pas de côté qui permet de rester dans un giron suffisamment éloigné du centre (parisien) que pour s'y reconnaître sans être confondu avec ; il évoque une « subtile dialectique de l'assimilation et de la dissimulation par rapport au champ français, [...] commandée par la double logique, externe (reconnaissance dans

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

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

²⁸ Benoît DENIS, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925) », dans *Textyles*, n° 20, « Alternatives modernistes », dossier dirigé par Pierre HALEN et Anne NEUSCHÄFER, 2001, p. 67.

le champ français) et interne (conquête du sous-champ belge)²⁹ ». Plus précisément, c'est bien sur ce décalage qu'achoppe Hellens, qui cherche à se départir du fardeau que constitue le symbolisme, à sortir de la distinction qu'il instaure entre les productions française et belge, tout en sachant que cette dernière doit son succès et sa reconnaissance à Paris au mouvement porté entre autres par Maeterlinck et Rodenbach. Biron insiste d'ailleurs sur l'évidence du constat :

Si l'on considère de façon unanime la période symboliste comme l'âge d'or de la littérature belge, c'est précisément qu'une double autonomie s'y fait jour : la littérature prend alors ses distances à la fois par rapport aux institutions sociales du pays et par rapport à l'institution littéraire française³⁰.

Hellens s'attèle alors, dès 1923, à démontrer l'obsolescence du symbolisme, trop associé à une veine fin-de-siècle que pour encore répondre aux enjeux de l'époque. Dès 1924, les parutions du *Disque vert* se posent résolument en porte-à-faux de ce que promeut l'Académie, et se consacrent plus spécifiquement à la promotion de jeunes écrivains (dont Henri Michaux) et d'esthétiques dites modernes. La revue emprunte alors un « virage surréalisant³¹ » qui tire parti de ce que les préoccupations de l'époque (dont la popularisation des théories psychanalytiques freudiennes, auxquelles est dédié un numéro hors-série en 1924) trouvent non seulement un laboratoire d'expérimentations mais aussi une chambre de résonance certaine dans les travaux menés par le groupe de Breton.

Quoique l'entreprise se révèle inaboutie, ne serait-ce que parce que le groupe surréaliste de Bruxelles, qui se constitue la même année, adopte une verve révolutionnaire systématique qui le rend moins conciliant que ne l'est le *Disque vert* à l'égard des autres factions avant-gardistes (internes et externes au royaume), la revue d'Hellens orchestre la circulation dans le champ belge des idées et des travaux du surréalisme français. Nougé et ses complices ne manquent pas d'y répondre, déjà via les tracts de *Correspondance* (1924-1926)³², dans un souci de singulariser leur pratique. Ainsi que le remarque Biron :

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁰ Michel BIRON, *op. cit.*, p. 24.

³¹ Benoît DENIS, *op. cit.*, p. 73.

³² Le premier tract, *Bleu 1*, parodie un numéro de la revue *7 Arts*, animée par les frères Bourgeois. La faveur qu'ils réservent aux idées d'un art social et d'un art pur s'attire la méfiance du groupe de *Correspondance*, qui s'en fait rapidement le « fossoyeur » (Michel HUYESSEUNE, « Le constructivisme », dans Jean WEISGERBER (dir.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 334. ARCHIVES DU FUTUR) : le



Faute de pouvoir s'approprier l'héritage dont il est malgré lui tributaire, Nougé en atténue la valeur et se cherche des modèles de substitution dont le langage puisse se réclamer : le discours publicitaire et les écrits de circonstance ont en commun de se poser en marge de la durée de l'histoire et de médiatiser le rapport du texte nougéen au texte social de la révolte³³.

La création puis le développement du surréalisme bruxellois prennent ainsi place dans un contexte d'effervescence d'avant-garde. Bien qu'il naisse à quelques semaines d'écart du groupe constitué à Paris sous la tutelle d'André Breton, celui qui se réunit à Bruxelles autour de Nougé ne saurait être qualifié de surréaliste que « pour les commodités de la conversation³⁴ », selon une formule volontairement provoquante, dont a le secret celui que beaucoup considèrent comme le chef de file du surréalisme belge. Pourtant, les deux groupes sont à rapprocher sur de nombreux points : le caractère collectif et transartistique de l'aventure, les affinités plus ou moins assumées avec le communisme et l'ambition toute moderniste de renouveler l'expression artistique pour la rendre plus à même d'interpeller aussi bien le sujet écrivain que le lecteur.

En revanche, là où Nougé et ses complices se distinguent le plus des artistes regroupés autour de Breton, c'est d'une part dans le rejet de l'écriture automatique (ainsi que la croyance en l'inconscient sur laquelle elle se fonde) et d'autre part dans l'effacement quasi obsessionnel de leur autorialité, par souci de ne pas faire œuvre et de ne pas cristalliser leur activité en des figures ou dans une action sociale qui en évacueraient la charge révolutionnaire³⁵. La marginalité assumée par les Bruxellois leur permet de contourner l'obstacle d'une coalition entre les revendications sociales (de plus en plus prononcées au tournant des années 1930) et les revendications modernistes du champ : « En lieu et place d'une rivalité avec le dadaïsme, il [Nougé]

tract tacle ainsi un projet moderniste qui « amuse quelque peu » en rappelant qu'« il s'agit de vivre » (Paul NOUGÉ, *Au palais des images les spectres sont rois. Écrits anthumes 1922-1967*, dirigé par Gérard BERRÉBY, éd. établie et annotée par Geneviève MICHEL, Paris, Allia, 2017, p. 25).

³³ Michel BIRON, *op. cit.*, p. 247.

³⁴ Paul NOUGÉ, « Allocution » [1945], dans Paul NOUGÉ, *op. cit.*, p. 569.

³⁵ La posture de Nougé ainsi que ses implications esthétiques ont déjà été dûment analysées. À ce sujet, voir notamment Michel BIRON, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », dans *Textyles*, n° 8, « Surréalismes de Belgique », dirigé par Paul ARON, 1991, pp. 53-70 ; et Maxime THIRY, « L'insoutenable posture de Paul Nougé », dans *Les Lettres romanes*, vol. 74, n° 1-2, « Le Polémiste au miroir de la polémique », dir. par Laetitia SAINTES, 2020, pp. 125-138.

doit se situer par rapport à une gauche politico-littéraire mieux structurée que lui, plus dotée en moyens, en revues [dont *7 Arts*] et en contacts avec le monde social », explique Aron³⁶. Michel Biron abonde en ce sens : « Le refus de l'œuvre s'affirme comme l'une des réponses les plus violentes à l'injonction sociale de la modernité en ce sens qu'il pose comme parallèles et inconciliables les deux démarches que sont la "révolte de l'esprit" et la révolution matérielle », et d'ajouter que : « [l']intertexte social est subsumé par l'intertexte surréaliste qui ouvre une brèche à même le "rien" social³⁷ ».

Le positionnement que prône Nougé répond ainsi à l'ambition d'un décalage à trois niveaux : la préservation d'une marge vis-à-vis des discours artistiques et de l'institution littéraire pour mieux les cadrer ; le développement d'« objets bouleversants » susceptibles de déplacer le regard porté sur le réel ; l'inscription de la démarche de son groupe dans le sillage de celui de Breton, tout en refusant de lui emboîter le pas sur les terrains de l'automatisme et de l'engagement idéologique : « Le surréalisme belge émerge sous forme de négation radicale de son propre intertexte socio-politique comme si l'acte de réécriture rendait superflue la relation extra-littéraire³⁸. » À l'idéal d'un art social se substitue celui d'un art efficace, qui agit sur la société non de façon spéculaire ou injonctive, mais bien de façon bouleversante. Il devient alors facile d'avancer que le surréalisme bruxellois constitue bien un mouvement en décalage tant vis-à-vis de son homologue parisien que des autres avant-gardes de Belgique francophone.

Bouleverser, dépayser : une poétique du décalage

C'est à l'occasion de sa *Conférence de Charleroi* (1929) que Nougé définit le plus longuement ce qu'il entend par « objet bouleversant », présenté comme le produit d'une démarche réfléchie et calculée ne devant rien au hasard, mais résultant d'une transformation d'un objet préexistant, en vue de lui conférer une charge polémique et/ou subversive... en tout cas provoquante et déroutante, dont il ne pouvait se prévaloir avant l'opération. Quoiqu'à rebours des moyens déployés par les Parisiens, l'action nougéenne reste guidée

³⁶ Paul ARON, « Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940 », dans *Textyles*, n° 8, *op. cit.*, p. 18.

³⁷ Michel BIRON, *op. cit.*, p. 261.

³⁸ *Ibid.*, p. 237.



par une même « [v]olonté délibérée d'agir sur le monde³⁹ », plutôt que de réagir : le surréalisme récuse l'injonction sociale d'une frontalité référentielle, il détourne ce qui existe, déjoue son auctorialité. Bouleversant ce qui passe pour réel, il configure une saisie décalée de ce dernier.

L'illustration la plus emblématique de l'action nougienne, si emblématique que « depuis 1950, l'histoire générale du mouvement surréaliste en Belgique se confond avec⁴⁰ », réside dans l'œuvre du seul peintre du groupe de Bruxelles. Nous n'irons pas jusqu'à dire, à l'instar d'Olivier Smolders, que « [l]e seul Magritte susceptible de nous intéresser encore aujourd'hui a été *inventé* par Paul Nougé⁴¹ ». Cela n'empêche en revanche pas que le geste magrittien — c'est-à-dire le dispositif figuratif auquel il recourt plutôt que son œuvre — se saisit à l'aune de la poétique que développe Nougé, de même que cette dernière, majoritairement oubliée par la doxa, n'est plus perceptible que par les toiles du peintre. Alors que ce dernier rejoint l'aventure surréaliste en 1926, Nougé voit en ses œuvres la « disponibilité d'esprit⁴² » nécessaire à la création d'objets susceptibles de pousser l'homme « où il n'a jamais été, [faisant qu'il] éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé, soit ce qu'il n'a jamais été⁴³ ».

Bouleversants car subversifs, ces objets forcent à outrepasser ce que l'homme ne voit et ne considère plus pour se confronter à une réalité nouvelle, déplacée, décalée. Ainsi, les tableaux de Magritte procèdent par isolement, ou « dépaysement », d'un élément qui, parce qu'exclu du cadre qui lui confère consistance et signification, échappe à l'indifférence, aux « sentiers inlassablement battus⁴⁴ » et entre en contact avec l'esprit. Partant, le bouleversement découle de ce qu'un objet se présente dans un premier temps comme conventionnel, attendu, connu. C'est l'attention qu'on lui porte qui permet, dans un deuxième temps, d'en saisir le décalage, de percevoir ce qui, en son sein, s'écarte du sens commun et s'aventure vers d'autres terres, invitant par conséquent l'esprit vers une surréalité recher-

³⁹ Paul NOUGÉ, « Conférence de Charleroi » [1929], dans Paul NOUGÉ, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁰ José VOVELLE, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 58.

⁴¹ Olivier SMOLDERS, « Avant-propos » à Paul NOUGÉ, *René Magritte* (in extenso), éd. établie par Virginie DEVILLEZ, Bruxelles, Didier Devillez Éd., 1997, p. 7.

⁴² Paul NOUGÉ, « Les Images défendues » [1933], dans Paul NOUGÉ, *op. cit.*, p. 128.

⁴³ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 115.

chée. Dans les toiles de Magritte, cela se traduit par un « parti-pris figuratif » (écrit Breton⁴⁵) volontairement déceptif, dans la mesure où il se cantonne à un réalisme d'apparat, chargé d'appâter le chaland, de le mettre en confiance dans sa reconnaissance des motifs représentés.

Ces motifs prennent la forme d'objets familiers, prototypiques que Magritte réexploite de toile en toile (la pièce d'échec, la sphère, la flamme, l'instrument de musique, ces nuages se détachant sur un ciel bleu, etc.), ce qui inscrit le dépaysement en eux : ils n'apparaissent que privés d'un contexte susceptible de leur donner du sens, et tracent une ligne de fuite au sein de celui qui les accueille. De façon emblématique, le tableau *Le Jockey perdu* (1925) correspond au moment où se stabilise l'esthétique du peintre lessinois, après qu'il a tourné le dos aux expérimentations plus formelles des modernistes et autres avant-gardes (dada et le cubisme en tête)⁴⁶. Perdu ou sans doute plutôt *dépaysé*, le Jockey l'est dans la mesure où il est représenté traversant un décor en décalage avec la facture réaliste du personnage. Perdu, il l'est encore plus au moyen de la mise en série à laquelle le soumet Magritte, puisqu'il reprend le motif jusque dans les années 1960, le situant à chaque fois dans un espace différent, comme si sa cavalcade ne pouvait avoir de destination, son errance et sa perte de résolution.

Au-delà de l'illusion figurative, les tableaux de Magritte déplacent l'interprétation du côté du figural, à entendre comme ce qui relève du visuel mais pas du visible, du virtuel du latent et du potentiel plutôt que de ce qui se présente comme évident. Pour citer Louis Marin, la figuralité révèle la part réflexive et subjective des images, elle tient d'« un énoncé virtuel dans les deux sens du terme virtuel : figure ou énoncé latents [...] mais aussi vertu figural ou énonciative, force de figuration ou d'énonciation, puissance d'accès à la forme ou au

⁴⁵ André BRETON, « Hommage » (manuscrit), 1961. [En ligne], <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100062700> (consulté le 30/08/2022). Le trait réaliste de Magritte s'explique en partie par l'influence revendiquée de Chirico, dont les tableaux offrent une alternative aux expériences modernistes plus abstraites, menées par les cubistes et les futuristes, desquels s'était d'abord inspiré le peintre lessinois, dans ses premières œuvres.

⁴⁶ Lui-même confie dans une lettre : « Jusqu'en 1925, j'ai cherché. Ma peinture était une continuelle recherche. [...] En 1925, j'ai trouvé ce que j'estimais devoir peindre. Depuis, je continue ! » (René MAGRITTE, *Écrits complets* [1979], éd. établie et annotée par André BLAVIER, Paris, Flammarion, 2001, pp. 560-561).



discours⁴⁷ ». Georges Didi-Huberman ne dit pas autre chose en postulant que la capacité des images à toucher le spectateur par d'autres moyens que ceux de la signification est la raison pour laquelle « il est urgent de penser la représentation *avec* son opacité, et l'imitation *avec* ce qui est capable de la ruiner, partiellement ou même totalement⁴⁸ », c'est-à-dire de penser les images au-delà de ce qu'elles représentent, en dépit de leur caractère figuratif. À rebours (ou en décalage) donc de ce que le figuratif opère en termes de représentation, c'est-à-dire d'analogie entre le représentant (l'image) et un représenté qu'il faudrait reconnaître, le figural libère la figure tant du langage que du lisible.

À plus large échelle, osons l'hypothèse qu'il s'agit d'une des raisons du succès de Magritte, dont l'œuvre réputée — et revendiquée — ininterprétable (elle « échappe au dicible explicatif⁴⁹ ») continue malgré tout de lancer des appels du pied à qui veut la comprendre et, en parallèle, invite à simplement être regardée en tant qu'image. Une image qui s'exacerbe comme telle se rend apte à évacuer ce qu'elle représente, pour mieux évoquer un mystère qui n'a pas besoin d'être entendu pour être entrevu. Car s'il importe de voir les images de Magritte, ces dernières ne prétendent pas livrer quoi que ce soit, à tout le moins pas sous la forme d'un sens clair et établi et encore moins servi sur un plateau d'argent. En ce sens, il s'agit de voir entre les images, tout comme on lit entre les lignes ; d'entrevoir ce qui résiste à la représentation ou plutôt à la *re-présentation*, le tiret marquant davantage la fragilité de ce qui relie les deux parties — le décalage qui s'imisce dans leur interstice — que l'itération portée par le préfixe.

Le succès de l'entreprise surréaliste, dont témoigne la patrimonialisation de Magritte, s'explique en partie par l'adhérence de son décalage à ce que la critique perçoit — déjà au moment de son déploiement — comme une spécificité nationale, mais aussi à ce que cette entreprise la relance selon des modalités nouvelles (celle du médium

⁴⁷ Louis MARIN, *L'Écriture de Soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999, p. 135.

⁴⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, p. 220. CRITIQUE.

⁴⁹ René-Marie JONGEN, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1994, p. 64.

et de son détournement), en phase avec ce que les situationnistes⁵⁰, le postmodernisme et leurs succédanés pérennisent à échelle globale. Le peintre prolonge et affine la poétique de Nougé par la disqualification de l'expérience que tout un chacun peut avoir du langage : lorsqu'il s'agit de texte, le message lu ne porte plus de message ; lorsqu'il s'agit de peinture, la représentation est rendue caduque par son propre exercice ; lorsqu'il s'agit de mots peints sur le tableau (on pense à *La Clé des songes* et à *La Trahison des images*), ceux-ci lèvent le voile sur leur part d'arbitraire et neutralisent leur fonction indicielle pour en recréer une autre, décalée, pointant davantage vers le mystère de la surréalité que vers le réel.

L'action des Bruxellois balise ainsi une « scénographie surréaliste⁵¹ », un espace qui légitime leur action et autorise leur discours à être reçu en dépit des idées préconçues et du sens commun. Ce positionnement stratégique, qui permet d'exister en marge des institutions, s'accompagne d'une action qui encourage une saisie décalée du réel. Celle-ci se présente comme seule capable de libérer l'esprit des entraves de l'évidence et des refuges vers lesquels mènent les « sentiers inlassablement battus⁵² ». La poétique mobilisée se dote ainsi d'une motivation éthique grâce à laquelle penser, se penser et se poser en décalé revient à vivre, à pouvoir.

⁵⁰ Dont Guy Debord, qui côtoie Nougé durant la période des *Lèvres nues*, revue dirigée par Marcel Mariën, avant qu'il n'y publie avec Gil Wolman le « Mode d'emploi au détournement » (dans *Les Lèvres nues*, n° 8, « Les Grands travaux », 1956, p. 2).

⁵¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 158.

⁵² Paul NOUGÉ, « Les Images défendues » [1933], *op. cit.*, p. 115.

