

Title	Quelle place accorder à l'échec dans l'entreprise de Paul Nougé?
Sub Title	ポール・ヌジエの企図における「失敗」の位置
Author	Brancourt, Vincent
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2021
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.120, (2021. 6) ,p.166 (75)- 185 (56)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01200001-0166">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01200001-0166</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Quelle place accorder à l'échec dans l'entreprise de Paul Nougé ?

**Vincent Brancourt**

La critique s'accorde pour n'utiliser qu'avec réticence et par simple commodité de langage du terme « œuvre » pour parler de ce qui nous reste aujourd'hui des textes de Paul Nougé. Geneviève Michel a pu à juste titre consacrer dans son ouvrage un chapitre entier à la question du « refus de l'œuvre »<sup>1</sup>. Le destin des textes de Nougé suffirait à nous éclairer sur ce point. Sans l'énergie déployée par Marcel Mariën et la longue entreprise éditoriale dans laquelle il s'est lancé après-guerre, culminant avec la publication d'*Histoire de ne pas rire* en 1956, puis de *l'Expérience continue* en 1966, un an avant la mort de Nougé, les textes de cet auteur resteraient épars, parfois sous forme anonyme et il serait difficile de répliquer au docteur Ruelens, collègue de Nougé, qui avait demandé à Max Servais de « faire relier, en cuir rouge avec fers d'or, trois cents pages totalement blanches, le titre du volume somptueux ainsi obtenu étant : Paul Nougé, *Œuvres Complètes*<sup>2</sup>. » L'entreprise à laquelle s'attache Nougé s'accompagne de la plus grande méfiance pour l'institution éditoriale, et plus largement pour toute inscription dans le champ littéraire ou artistique, domaine à ses yeux privé de toute légitimité – la question que Nougé pourrait poser à Bourdieu est celle de savoir s'il est possible de sortir du champ. La question peut sembler absurde puisqu'il ne saurait y avoir de hors-champ ; c'est pourtant sans doute là une des ambitions qui animent les surréalistes bruxellois. L'aventure du texte consacré à André Souris<sup>3</sup> est exemplaire du refus de s'engager dans le monde littéraire et artistique dont il récuse les présupposés. Le texte avait été dans un premier temps sollicité par Pierre Janlet, secrétaire du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à l'occasion du lancement de la revue *les Cahiers de Belgique*,

qui accompagnait l'ouverture de cette institution officielle et dont le projet académique et éclectique était diamétralement opposé à celui du groupe surréaliste bruxellois<sup>4</sup>. Or, Nougé ouvre son texte par quelques lignes particulièrement injurieuses pour la revue de Janlet, conduisant ce dernier à faire de leur suppression la condition de sa publication. Le projet de collaboration tourne court et le texte paraît finalement en février 1928 à Paris en brochure, plaisamment et ironiquement intitulée *Supplément inédit aux « Cahiers de Belgique »*, inaugurant ainsi les trois numéros de la revue *Distances*, publiée à Paris par Camille Goemans, complice de Nougé. La stratégie ici adoptée est claire : il s'agit bien de « garder ses distances » avec une entreprise éditoriale qu'il ne peut cautionner du fait du sens qu'elle accorde à la pratique artistique.

L'ouverture de la *Conférence de Charleroi*<sup>5</sup> nous permet de préciser le statut des textes de Nougé tels qu'ils existent aujourd'hui pour nous. Si bien souvent à l'heure de leur diffusion, ils furent d'abord des interventions visant à susciter une réaction chez leur destinataire – il en va ainsi de l'entreprise initiale de *Correspondances* –, pour nous qui les lisons aujourd'hui, ce sont des traces, ce qui reste de ces interventions. Dans les quelques lignes qui précèdent le texte même de la conférence, Nougé pose bien la question de savoir ce qu'il reste d'une intervention dès lors qu'elle est achevée et que ceux qui en furent les destinataires se sont dispersés. La question est ici d'autant plus prégnante que la publication du texte a lieu dix-sept ans après l'évènement auquel il se rattache, ce concert où André Souris dirigeait divers compositeurs contemporains :

Il subsiste de cette entreprise un sombre rideau rouge sur une architecture gris de fer pénétrée par une splendeur latérale, une gloire oblique chargée de poussière étincelante ;

une profusion d'images peintes qui envahissait les piliers, – les plus touchantes, les plus efficaces, les plus « belles » qui se pussent souhaiter à cette heure ;

enfin, la sonorité grave et pathétique d'un sentiment de l'existence que nous étions alors quelques-uns à partager.

Cela se passait le 20 janvier 1929, à la Bourse de Charleroi.

Il reste aussi le texte que l'on va lire<sup>6</sup>.

Dès lors que les différents textes de Nougé existent essentiellement pour nous comme la trace d'entreprises passées, il est loisible de se demander si ces entreprises ont ou non réussi. La question pourrait paraître naïve, voire incongrue. Mais, l'entreprise nougéenne étant une action concertée, il convient d'interroger sa réussite ou son échec, d'autant que Nougé fait de l'adjectif « efficace » un des maîtres-mots de sa réflexion<sup>7</sup>.

Commençons par rappeler la nature de cette entreprise. La tâche que s'assignent Nougé et ses complices peut être définie comme la production d'« objets bouleversants<sup>8</sup> ». Plus largement, l'entreprise de Nougé, Geneviève Michel y insiste dans l'ensemble de son ouvrage, est subversive et vise à renverser l'ordre établi : « Tout reste fondé sur le défi et la révolte. Le “donné” est, sera toujours humainement inacceptable<sup>9</sup>. » Quitte à simplifier les choses, la position du groupe bruxellois dans le cadre de l'Affaire Aragon illustre parfaitement, fût-ce au prix d'un malentendu, ce que Nougé et ses amis attendent de la poésie et des autres activités artistiques. On le sait, Aragon avait été inculqué pour excitation de militaires à la désobéissance et provocation au meurtre dans un but de propagande anarchiste à l'occasion de la publication de son poème « Front rouge ». Alors que Breton adopte une position qui tend finalement à isoler l'acte poétique dans un champ autonome – au sens bourdieusien – détaché du champ politique, neutralisant ainsi la charge subversive du texte, le groupe bruxellois se réjouit au contraire du procès intenté à Aragon : « Le poème commence de jouer dans son sens plein. Mot pour mot, il n'y a plus de mot qui tienne. Le poème *prend corps* dans la vie sociale<sup>10</sup>. » On pourrait d'ailleurs hésiter pour savoir quelles sont les modalités propres de l'activité subversive dont se réclame le groupe bruxellois. Si certains textes comme « La poésie transfigurée » ou « Avertissement<sup>11</sup> » tendent à ramener clairement l'entreprise à l'action révolutionnaire visant à renverser la société bourgeoise capitaliste, voire à l'intégrer au sein d'un parti<sup>12</sup>, d'autres affirment qu'action politique et action esthétique, même si leur objectif final peut converger, doivent rester distinctes. On pensera en particulier au texte publié en septembre 1925, « À l'occasion d'un manifeste », en réponse au tract « La Révolution d'abord et toujours ! » dans lequel les surréalistes parisiens se rapprochaient d'intellectuels de stricte obéissance communiste : « L'on ne peut le méconnaître, notre activité ne se ramène pas à l'activité des partis qui travaillent à la révolution sociale.

Nous nous opposons à ce que l'on situe cette activité sur le plan politique qui n'est pas le nôtre<sup>13</sup>. » Plus exactement, l'action qui choisit de se situer à un niveau esthétique s'adresse à l'individu, chacun des destinataires en étant l'unique cible. Ainsi, dans « À beau répondre qui vient de loin », réponse donnée à la question posée bien des années auparavant par la revue *Littérature*, « Pourquoi écrivez-vous ? », Nougé se situe très clairement au seul niveau de l'individu : « Pourquoi il m'arrive d'écrire, pourquoi j'imagine que l'on écrive avec une certaine pertinence ? Mais pour déranger son lecteur, pour troubler ses petites ou ses grandes habitudes, pour le livrer à lui-même<sup>14</sup>. » Nous y reviendrons.

Reprenons notre interrogation. Dans quelle mesure peut-on parler de réussite ou d'échec de l'entreprise nougéenne ? En tentant d'y répondre, nous serons conduit à reformuler notre question.

Commençons par l'anecdote qui accompagne un court poème de Nougé, recueilli tout d'abord dans *L'Expérience continue*, en 1966<sup>15</sup> : « Ce boulevard / encombré / de / morts / regardez / vous / y / êtes ». Dans son édition des écrits anthumes, Geneviève Michel précise : « Agrandi sur un panneau et promené dans Bruxelles sur une charrette, ce texte n'a pas suscité chez les passants les réactions que son auteur espérait...<sup>16</sup> » ; ce que Michel Biron commente ainsi : « Les passants, selon le témoignage des éditeurs, ont cru à un simple message publicitaire. Cet exemple de publicité éphémère, dont la frappe surréaliste repose sur l'apostrophe directe du public, s'avère ici un échec dans la mesure où le publicitaire masque le poétique<sup>17</sup>. » Si l'ambition de Nougé est de déranger son destinataire dans ses habitudes, de le pousser à sortir de la confortable prison qu'il s'est lui-même construite, on voit ici que l'entreprise échoue puisque ceux que le hasard instaure lecteurs du poème le ramènent finalement à un objet connu, facilement identifiable et ne menaçant en rien leurs habitudes. Ce qui se voulait provocation et subversion s'intègre en fin de compte sans difficulté dans une catégorie préexistante. D'ailleurs, plus largement, la récupération postérieure de l'esthétique surréaliste – en particulier des toiles de Magritte – par la publicité illustrerait dans le sens inverse le même phénomène.

On pourrait citer encore les maigres échos suscités par les manifestations publiques du surréalisme bruxellois, qu'il s'agisse de la représentation du *Dessous des*

*cartes*, le 2 février 1926, ou de la Conférence de Charleroi, le 20 janvier 1929. Pour cette dernière, Marcel Mariën cite l'article du *Journal de Charleroi* du 23 janvier 1929 :

Les commentaires sur la musique qui précédaient l'exécution de quelques pages de Hindemith, Quinet [...], révèlent chez Nougé une intelligence très subtile et un besoin d'analyse très poussé, mais une parfaite ignorance de la psychologie du public, ce bon public qui était venu là avec un ardent désir de s'instruire et qui n'a trouvé dans la longue causerie de M.Nougé qu'une suite d'éléments abstraits allant à l'encontre de son attente. Alors, faut-il s'étonner de l'indifférence générale qui gagnait les auditeurs...<sup>18</sup>

Il est plaisant de constater combien la conception du « public » sur laquelle s'appuie ici le journaliste est justement celle que Nougé récusait dans sa conférence même, substituant à la notion de « spectateur » celle de « complice » : là où le journaliste présente un public avide de se cultiver, de s'accroître spirituellement et intellectuellement, Nougé souhaite que l'acte artistique lève la frontière qui sépare son créateur et son destinataire et que l'acte de réception soit le moment qui crée une communauté entre eux en vue de l'action.

On imagine bien que ce qu'aurait de vain et de mesquin de tenter de dresser la liste exhaustive de ces témoignages de la réception contemporaine des interventions de Nougé et de ses amis<sup>19</sup>. Il est plus intéressant de noter que la question de l'échec est en réalité au cœur même de la réflexion de Paul Nougé. Nous en donnerons quelques exemples avant de nous interroger sur la signification qu'il est possible de lui accorder.

Attardons-nous pour commencer sur un des trois récits de la « Vie d'Albuquerque » où Nougé se met en scène sous ce nom et fait le récit de diverses expériences. C'est dans la revue *Les Lèvres nues* qu'ils ont été publiés pour la première fois. Le troisième récit raconte une intervention d'Albuquerque<sup>20</sup> qui vient troubler, par une légère modification de leur quotidien, l'existence de ses deux voisins, « un haut fonctionnaire retraité qui, paraît-il, se piquait de belles-lettres » et « une dame très âgée, veuve d'un assez célèbre médecin<sup>21</sup> », figures respectables de la bourgeoisie. Le personnage principal double la somme destinée au laitier ou met un journal supplémentaire dans la boîte aux lettres.

On reconnaît là l'intention de déranger dans ses habitudes celui qui est le destinataire de l'intervention, de l'amener à mettre en doute sa relation au réel, l'image qu'il s'en est construite, intention dont Nougé faisait le point de départ de l'écriture. Dans un premier temps, la double expérience réussit à la perfection : « Albuquerque imagina alors de tenter quelques expériences. Leur succès passa son espoir<sup>22</sup>. » Même constat pour la seconde expérience : « Là encore, le succès fut rapide<sup>23</sup>. » Mais la seconde expérience qui manque de provoquer une altercation violente entre les deux protagonistes involontaires est finalement interrompue par son instigateur même : « Ils [le fonctionnaire lettré et le marchand de journaux] faillirent en venir aux coups. Mais Albuquerque veillait au grain. Il cessa brusquement ses manœuvres. Puis, après quelques jours intervint à nouveau. Puis, cela le lassa et il songea à autre chose<sup>24</sup>. » Si Nougé envisage aussi l'effet produit sur ses victimes, la double intervention vaut d'abord pour celui qui l'a entreprise, qui en est à la fois l'instigateur et le spectateur : « Il [Albuquerque] avait tiré de ces essais tout ce qu'on en pouvait tirer. Il avait compris qu'un larcin eut soulagé tout le monde : le journal subtilisé et la monnaie du laitier. Comment ces gens auraient-ils pu comprendre une utilisation de l'argent si peu conforme aux usages ?<sup>25</sup> ». Elle s'apparente à une amère leçon de moraliste sur la nature humaine et sur le pouvoir des habitudes et des préjugés : les victimes de ses interventions sont finalement incapables de trouver une place dans leur esprit pour un événement ne correspondant pas à leur conception des rapports humains et de l'usage ordinaire de l'argent<sup>26</sup>.

Mais revenons à la question qui nous occupe. Si la double intervention s'ouvrait sur un succès, celui-ci est de courte durée. Ce que constate le narrateur finalement, c'est le retour des habitudes qui avaient été un instant troublées : « Cette histoire leur demeurerait dans l'esprit assez longtemps, comme une épine irritante enfoncée profondément dans le pied. Ils l'éprouveraient par intermittence, un éclair seulement, ainsi qu'une névralgie dentaire. Ensuite la douleur devait s'atténuer, se raréfier, disparaître. Et tout rentrer dans leur ordre, l'ordre tout court, comme ils disent<sup>27</sup>. » Victoire en définitive de ce monde que le héros souhaitait voir vaciller sur ses bases.

Passons maintenant à un autre texte majeur pour notre réflexion, « Reconnaissance d'Angèle Laval », écrit en 1928, publié dans le deuxième numéro des *Lèvres nues* (1954), que Xavier Canone définit à juste titre comme un « texte [...] poignant »

et à propos duquel il conclut pertinemment en affirmant : « Angèle Laval, c'est Paul Nougé<sup>28</sup>. » Angèle Laval s'apparente à ces figures criminelles qui, ayant semé le trouble dans le monde bourgeois de leur époque, sont érigées par les surréalistes en héroïnes : Germaine Berton, les sœurs Papin, Violette Nozières. Ici encore l'intervention d'Angèle dans la petite ville française de Tulle suit une trajectoire similaire à celle que nous avons notée dans le troisième texte consacré à Albuquerque. Tout commence par un lent travail préalable, « l'étonnante préparation silencieuse des événements qu'elle parvint à engendrer<sup>29</sup>. » Nougé développe ici sans doute une des descriptions les plus précises de l'action telle qu'il la conçoit et dont les lettres anonymes envoyées exemplifient la forme la plus accomplie. Mouvement dialectique où le réel est accepté pour mieux en fin de compte être bouleversé : « elle [Angèle Laval] accepte d'agir sur le monde tel qu'il lui est donné ; elle se garde d'en modifier vaguement les formes au gré d'un informe désir – elle sait qu'ainsi elle compromettrait à jamais l'action qu'elle rêve d'exercer<sup>30</sup>. » À ces lents préparatifs, succède le déchaînement de l'intervention : « Angèle Laval met le feu à sa ville ensorcelée. Ses démarches ont la simplicité d'une main nue qui se meut vers un point très visible dans la lumière blanche. [...] C'est le vol de flammes qui chaque matin s'abat sur la ville. [...] et enfin, par un soir orageux, la Folie et la Mort qui se lèvent ensemble aux deux extrémités de la ville et commencent de se faire signe. Toutes portes battantes, toutes têtes chavirées, passe ce grand vent mystérieux qui bouleverse le monde à sa guise<sup>31</sup>. » Mais ce moment paroxystique ne saurait être tenu. La tempête qui bouleverse la petite ville de province est suivie par le silence de l'héroïne – « Nous savons seulement qu'Angèle s'est tue<sup>32</sup> » – et par les efforts des représentants de l'ordre bourgeois pour obscurcir la signification de son geste : « L'on ne pouvait songer à la réduire qu'en substituant à l'image dangereuse, mystérieuse, fascinante qu'elle dressait sur le monde, une image vulgaire, hideuse et capable d'éveiller toutes les répugnances<sup>33</sup>. » Cet « impromptu lyrique » s'achève donc par une hésitation sur laquelle nous reviendrons : « Ainsi, on ne saurait, à son propos, parler de victoire ou de défaite, mais simplement d'existence. Elle existe<sup>34</sup>. »

Une même interrogation est à l'œuvre dans les textes écrits par Nougé pour accompagner les expositions de Magritte. Intéressons-nous à « Avertissement », écrit en 1931 pour la première exposition de Magritte à Bruxelles après son séjour parisien.



L'ensemble du texte est pris dans un mouvement de balancement continu qui a pour objet l'efficacité de l'art. Il s'écrit dans le sentiment de l'imminence d'une lutte finale entre la société bourgeoise et ceux qui la refusent : « C'est ainsi que nulle équivoque ne sera possible ; cette société suprêmement avertie obligera chacun d'entre nous à savoir clairement s'il se range parmi ses très fidèles soutiens ou parmi ses adversaires irréconciliables<sup>35</sup>. » Au sein de ce combat prenant des allures de jugement dernier, les moyens esthétiques occupent aux yeux de Nougé une place imminente : « certains peintres [...] commettent des attentats à la sûreté publique au regard desquels les faux billets, les chalumeaux perce-coffres, la dynamite elle-même, pourraient sembler quelque jour assez inoffensifs et quelque peu ridicules<sup>36</sup>. » Pour lui, le tableau, « mince rectangle de toile [...] enferme peut-être de quoi modifier à jamais le sens de la justice, de l'amour, le sens, l'allure et la tension d'une vie humaine<sup>37</sup>. » On reconnaît ici bien sûr la théorie des objets bouleversants, déjà évoquée. Mais ce qu'il nous importe ici de souligner, c'est un trait propre au mouvement de la pensée de Nougé qui dans un même temps affirme l'efficacité de l'art comme moyen subversif et s'interroge sur cette efficacité même. Il convient de restituer la forme interrogative de la phrase que nous citions précédemment en partie : « Ce mince rectangle de toile, qui donc soupçonne qu'il enferme peut-être de quoi modifier [...] ? » Coïncident donc la certitude de la puissance bouleversante de l'œuvre d'art et l'amer constat d'une absence de spectateur qui se prêterait au jeu. Ainsi s'explique la mansuétude des garants de l'ordre face aux artistes subversifs qu'ils devraient en toute logique poursuivre ; « La police pense assez juste : il faut convenir qu'il y a quelque chose de momentanément rassurant dans l'attitude du commun des hommes en face d'une peinture dont il me faut dénoncer la signification véritable<sup>38</sup>. » Ce qui est ici en cause, c'est l'apathie de « ce peuple d'hommes alourdis de toutes les habitudes, mais que traversent de soudains et mystérieux courants, cette masse méprisable et menaçante, – notre "public"<sup>39</sup>. » Le drame des objets bouleversants tient à cette puissance sans emploi, à cette quête désespérée de leurs destinataires : « Les milliers d'yeux fixés sur la peinture que je loue sont presque tous des yeux aveugles<sup>40</sup>. » La réflexion de Nougé se trouve ainsi prise dans une sorte de tourniquet, de mouvement de balancier qui la fait passer de la certitude la plus ferme au découragement. Au constat d'échec que nous venons de citer, succède la réaffirmation d'un espoir : « Et cependant

... si ces yeux opaques s'éclairaient, je sais quelques tableaux capables de jeter certains êtres réellement *hors d'eux-mêmes*, tandis que d'autres hommes n'en pourraient un instant supporter la vue sans se sentir envahis d'une honte mortelle<sup>41</sup>. » Nous pourrions continuer les citations : elles ne feraient que confirmer ce jeu où chaque affirmation se voit nuancée, contredite par la suivante. D'où l'importance de cette écriture au futur, de cette affirmation de l'imminence de cette lutte finale où l'œuvre d'art déploiera enfin son efficacité réelle : « Il conviendrait, et l'on y viendra, que leurs auteurs fussent traqués et châtiés aussi haineusement que le sont de nos jours, aux points sensibles de la société, les agitateurs communistes. L'on y viendra. Tout sera net, alors. Sans doute, à ce signe, pourra-t-on juger que la révolte est bien près de bouleverser jusqu'aux fondements le monde infâme où nous nous débattons<sup>42</sup>. »

Treize ans plus tard, malgré le changement d'époque – la Belgique est alors occupée par l'Allemagne nazie –, la question qui préoccupe Nougé ne semble pas différente. « Grand air », texte écrit pour le catalogue de l'exposition de Magritte à la galerie Dietrich, revient sur la question cruciale de la réception de l'œuvre :

Depuis vingt ans, l'on a beaucoup parlé de la peinture de René Magritte. Et fort bien, parfois. [...] Mais l'on s'est intéressé plus négligemment à ceux qui regardent cette peinture. L'on supposait qu'elle allait de soi, que chacun, selon les intentions du peintre, en avait la clef sous la main. Il semble qu'il n'en soit pas ainsi. Et [...] il n'est pas permis de traiter par le mépris les âmes honnêtes qui poussent avec modestie les soupirs de l'incompréhension<sup>43</sup>.

La question de la juste réception de l'œuvre est d'autant plus essentielle que Nougé rejette l'idée d'un art élitiste pour qui « certaines créations humaines ne vaudraient que pour quelques esprits » pour réaffirmer avec vigueur le principe fondamental de Lautréaumont, partagé par tous les surréalistes : « Si la poésie doit être faite par tous – non par un, l'on peut entendre que c'est à tous qu'elle est destinée<sup>44</sup>. » La contradiction énoncée ici par Nougé n'est guère différente de celle que nous notions dans « Avertissement » : il s'agit de remonter jusqu'à l'obstacle qui empêche l'œuvre d'exercer son action sur son destinataire. L'horizon d'une modification fondamentale des relations sociales, l'avènement

d'une société communiste apparaît un temps comme ce qui permettrait de rendre l'œuvre à son pouvoir effectif : « Les seuls obstacles à son rayonnement disparaîtraient à la faveur d'une transformation précise des rapports humains, transformation qui s'opère sous nos yeux<sup>45</sup>. » Nous noterons d'ailleurs le glissement quasi messianique du conditionnel au présent de l'indicatif dans l'apposition finale, comme si par le jeu sur les modes verbaux, il s'agissait de faire entrer dans le réel ce qui n'existe que comme désir et comme impératif. Mais au-delà de cette réponse marxiste orthodoxe, revient l'explication déjà évoquée de la cécité du destinataire, c'est-à-dire ici son incapacité à envisager l'œuvre directement, sans filtre : « L'on regarde rarement les images à l'œil nu ; une psychologie, une esthétique, une philosophie confuses s'interposent ; tout s'en va en fumée<sup>46</sup>. » Le texte s'achève ainsi sur un parti pris fort différent de ce que laissait penser l'hypothèse précédente de l'avènement d'une société sans classes. Elle tient davantage d'une attitude d'accueil ouverte à l'arrivée d'un hasard heureux qui rendrait possible la juste réception :

Le ciel au couchant, un fleuve, une femme se peuvent regarder en toute simplicité.

Et un silence. Un silence que QUELQUE CHOSE comblera.

Ainsi, des tableaux de René Magritte.

Le "laisser-vivre", le "wait and see", prennent parfois un sens profond<sup>47</sup>.

Au cœur de la réflexion menée par Nougé sur les stratégies à adopter pour mener à bien les entreprises surréalistes, on retrouve la question des risques d'échec et des chances de réussite. Exemple à ce titre apparaît « Le pour et le contre », paru en 1952, mais remontant à 1932. Nougé s'y interroge sur le pouvoir subversif que peut avoir la représentation scénique d'actes transgressifs. Il rencontre ainsi une tradition ancienne – celle qu'illustre au XVII<sup>e</sup> siècle la querelle chrétienne contre le théâtre et où s'opposent les notions de catharsis et de contagion. Ce qui nous paraît remarquable ici, c'est la forme de dilemme que Nougé donne à son texte, adoptant une disposition typographique sur deux colonnes affrontant deux séries d'arguments. Avant d'agir, il convient d'examiner à la façon d'une *disputatio* médiévale les risques d'échec afin de choisir en toute connaissance de cause la stratégie la mieux adaptée. Il est d'ailleurs notable que la conclusion privilégie finalement une solution « subtile », légitimant une représentation

« discrète » de « l'action subversive » afin qu'excessive, elle ne produise pas l'inverse de l'effet escompté : « Égorger les prêtres ou noyer les bourgeois ne constituent pas un manque de respect à leur égard. L'énormité de l'acte l'emporte et empêche que la considération dont ils jouissent soit atteinte. Cette considération peut au contraire s'en trouver renforcée [...]. Pour que la déconsidération soit obtenue, il faut que l'acte subversif soit *discret*<sup>48</sup>. »

Pour montrer l'importance de la question de l'échec dans la réflexion de Nougé sur les moyens à disposition pour mener à bien son entreprise, on pourrait encore citer son « Introduction au cinéma », conférence qui aurait dû être prononcée pour l'ouverture de la salle de projection du cabinet Maldoror à Bruxelles, le 14 février 1925. Ici encore sa réflexion part d'un bilan critique sévère de l'état actuel du cinéma qu'il suppose plaisamment victime d'une « vaste conspiration » dans laquelle « tout le monde [serait] compromis, acteurs, metteurs en scène, scénaristes, techniciens, la critique, le public – et nous-mêmes pour peu que nous ne protestions pas<sup>49</sup>. » De là, le tour quelque peu dramatique que Nougé donne à son questionnement sur ce qu'on peut attendre du cinéma : « Dans cette prodigieuse confusion où nous trouvons le cinéma [...] allons-nous nous résoudre à considérer la partie comme perdue, et quitter tout espoir de le voir consentir enfin aux usages que nous souhaitions<sup>50</sup> ? » Il s'agit ici évidemment d'une question rhétorique chargée d'introduire la réaffirmation d'une foi dans le pouvoir subversif du cinéma. Mais il n'est pas indifférent que Nougé doive soumettre le mouvement de sa réflexion au risque de l'échec.

Ce risque est inhérent à l'entreprise subversive, ce qui explique le recours fréquent à la métaphore du jeu avec par exemple le terme de « partie » dans la précédente citation<sup>51</sup>. Nous pouvons d'ailleurs aller plus loin et affirmer que la menace et le danger sont non seulement des éléments positifs, mais même indispensables dans la réalisation de l'entreprise elle-même. Pour s'en convaincre, il suffit de citer un passage se situant à la fin de la « Solution de continuité », texte important qui, d'après Geneviève Michel, « fait écho à la collaboration entre le groupe de Bruxelles et les surréalistes parisiens dans la revue *Documents* 34<sup>52</sup> :

Qu'espérons-nous de l'action ? Dans quel sens allons-nous orienter nos actes ?

Et d'abord il faut reconnaître que l'on n'agit autrement que sous le coup de la *menace*. Un monde menacé, celui que nous avons atteint, celui que nous nous imaginons, voilà ce qui vaut la peine d'agir.

La menace, la menace perpétuelle, l'atroce et bienheureuse menace, nous en avons le sentiment avec une constance qui n'est pas à négliger.

L'on en vient à déployer contre elle toutes les ressources de l'esprit, à négliger aucune de ces ressources.

Elle prend des traits précis, des formes concrètes.

Elle est dans nos habitudes, dans cette cristallisation qui atteint, il faut bien le constater, les meilleurs d'entre nous.

Elle est dans notre paresse et dans notre renoncement<sup>53</sup>.

On prend la mesure de l'ambiguïté de l'éloge puisque la menace est à la fois l'aiguillon qui nous contraint à agir et ce qui risque de nous faire renoncer. C'est parce qu'il y a risque d'échec que l'entreprise peut se réaliser : « Tout comme une bête en péril déploie une vigueur, une adresse, une ingéniosité jusqu'alors insoupçonnées des autres et d'elle-même, ainsi l'esprit en proie aux menaces et aux difficultés<sup>54</sup>. »

En fait, la centralité accordée au risque dans la réflexion de Nougé se comprend mieux dès lors qu'on l'intègre dans la conception du temps qui structure fondamentalement sa pensée. On se souvient du troisième fragment de la « Vie d'Albuquerque » qui sur un ton amer prenait acte du triomphe de l'ordre. La durée est d'abord perçue comme perpétuation du même, comme principe d'identité qui exclut le surgissement d'une altérité venant mettre en péril l'ordre du monde – ce schème valant tant au plan psychologique que socio-politique. De là, cette révolte contre « le donné » que nous évoquions précédemment ; ou contre les habitudes qu'évoque la lettre à René Magritte : « Que de prudence, de calcul pour donner à l'objet inventé la plus grande puissance sur "l'univers-de-toutes-les-habitudes" dont il faut se défendre et qu'il doit supplanter<sup>55</sup>. » La durée dans son essence est « cristallisation » pour reprendre le terme utilisé dans « la Solution de continuité », c'est-à-dire immobilisation, réel qui se fige et interdit le libre mouvement de la vie. Il n'est pas jusqu'aux doctrines libératrices, tel le marxisme

auquel Nougé reste fidèle sa vie durant, ou le freudisme, qui ne menacent de se figer dans une routine de pensée qui n'est plus que répétition du même : « Il n'est cependant pas difficile de découvrir l'obstacle. Il se situe au cœur même, où les théories les plus fécondes, si elles se cristallisent en dogmes, constituent une manière de prison dont la pensée ne s'évadera plus<sup>56</sup>. » On comprend mieux dès lors le refus de l'œuvre qui anime Nougé et la façon dont il privilégie les formes fragmentaires. Si ce refus peut se comprendre comme le choix d'un anonymat laissant une plus grande marge de manœuvre et permettant d'échapper à la logique littéraire, Nougé, en se gardant de faire œuvre, évite aussi d'installer son écriture dans une durée qui serait fondamentalement synonyme de monumentalisation ou de cristallisation. Les lignes ouvrant *les Images défendues* sont ici explicites. Définissant la forme et la nature de cet essai consacré à Magritte, Nougé précise : « Ce sont des notes, assez attentives, il est vrai, mais destinées à quelque discours cohérent qui ne fut pas écrit, l'auteur redoutant cette sorte de ciment implacable qui fait les monuments et les tombeaux éternels<sup>57</sup>. » Face à l'identité installée dans la durée de l'œuvre, la forme fragmentaire est recommencement permanent, ruse contre cette tendance du réel à se figer. S'explique aussi ainsi la définition que Nougé donne de lui-même dans son journal : « Je suis simplement l'homme de toutes les occasions<sup>58</sup>. » L'expérience sera dès lors mise en péril, art de s'aventurer dans les zones où les certitudes vacillent, tout autant pour le créateur que pour son destinataire – la notion de « complice » soulignant d'ailleurs cette prise de risque commune à l'artiste et au public et permettant de dépasser leur dichotomie. Mise en péril et dépassement du péril par l'affrontement ne doivent d'ailleurs pas être dissociés : « nous ne pouvons mieux faire, s'il s'agit du développement, de la marche de l'esprit, que de l'imaginer à la faveur d'une succession d'envoûtements ou de charmes, tour à tour acceptés, refusés et rompus<sup>59</sup> », évoquant ensuite ces « puissances capables d'envoûter l'esprit, puissances qu'il lui importe de subir et contre quoi il importe qu'il se révolte<sup>60</sup>. » La pratique artistique s'apparente dès lors davantage à une action de guérilla qui n'est pas orientée vers une solution définitive mais qui est sans cesse reprise et recommencée.

Dans sa lettre à René Magritte, Nougé recourt à l'allégorie du mur à renverser. La tâche du peintre, « bon ingénieur », « ingénieur conscient » qui a « construit une machine infernale », c'est de « faire sauter le mur<sup>61</sup> ». Or, Nougé s'interroge sur la

situation qui succède à la destruction du mur : « Le mieux que nous puissions nous souhaiter, c'est de découvrir derrière le mur abattu, *plus loin*, d'autres murailles dont nous ignorions la texture et la résistance et qui vont exiger de notre malice des engins nouveaux qu'il nous faudra inventer de toutes pièces<sup>62</sup>. » Sans doute serait-il nécessaire de mener plus avant une réflexion sur l'esthétique du fragment chez Nougé comme esthétique du recommencement<sup>63</sup>, du départ sans cesse répété – ici le spectacle de la femme qui se dénude tel qu'il est mis en scène dans la troisième des « images peintes<sup>64</sup> » de Magritte ou plus encore dans « La chambre aux miroirs<sup>65</sup> » pourrait fournir un modèle de cette temporalité de la rupture qui s'oppose à la cristallisation de la durée. De la même façon, le court texte mettant Buster Keaton en scène, « D'or et de sable<sup>66</sup> », qui fait se succéder une série d'actions sans lien entre elles illustre lui aussi bien ce temps du surgissement, vécu comme autant de solutions de continuité.

Pour finir, nous aimerions pousser au-delà de la dialectique que nous venons de décrire par laquelle l'artiste mène cette guérilla toujours recommencée contre « l'univers-de-toutes-les-habitudes ». La lecture du troisième fragment de la « Vie d'Albuquerque », nous le notions, s'achevait sur une note amère et mélancolique qui entérinait le triomphe de l'ordre par-delà le désordre momentanément provoqué par son intervention. Il est permis de s'interroger sur le devenir de celle-ci, une fois accomplie. Cela nous permettra de revenir sur la question par laquelle nous ouvrons cet article : si l'œuvre de Nougé doit se comprendre comme œuvre de circonstance, réponse aux sollicitations du moment, en quoi subsiste-t-elle pour nous aujourd'hui au-delà du témoignage de ces multiples interventions passées ? Un retour sur « Reconnaissance d'Angèle Laval » devrait nous permettre de répondre. Nous avons déjà noté l'hésitation de Nougé au moment de tirer le bilan de l'aventure de son héroïne. Reprenons l'analyse de façon plus détaillée. Si le silence d'Angèle semble sceller la victoire du monde bourgeois, soucieux de neutraliser la signification de son geste par une explication psychiatrique, Nougé note pourtant que « l'image d'Angèle Laval n'en échappe pas moins au dessin absurde où l'on tentait de l'enfermer<sup>67</sup>. » Mais c'est pour ensuite constater l'oubli qui s'est « fait autour d'Angèle Laval », oubli dont la valeur se voit immédiatement nuancée : « L'oubli, l'espace entraînent dans son calcul ». Et Nougé ajoute : « aux esprits attentifs, la nuit qu'elle habite ne saurait dérober

une leçon exemplaire. » L'hésitation, néanmoins, se prolonge, comme si Nougé ne pouvait parvenir à conclure : « Et pourtant. Aux heures critiques qui ne se laisserait aller à penser qu'Angèle Laval a échoué, que la folie, les suicides, les larmes et les éclats de rire qui tourbillonnèrent un instant au-dessus de sa ville, sont retombés bientôt, se sont éteints tristement au niveau des misérables êtres qu'ils agitaient. » Au point que la question semble devoir rester en suspens : « Que répondre ? [...] Telle qu'elle se présente à nous, elle ne saurait admettre une explication tant soit peu satisfaisante. » Laissons de côté l'hypothèse contrefactuelle d'un engagement révolutionnaire pour arriver à la conclusion définitive de Nougé, dépassement souverain de la question mal posée : « Ainsi, on ne saurait, à son propos, parler de victoire ou de défaite, mais simplement d'existence. Elle existe<sup>68</sup>. »

Nous trouvons ici sans doute la clé à la question que nous posions au départ quand nous nous interrogeons sur la place de l'échec dans l'entreprise subversive. Le verbe « exister » permet de définir la signification vive qui continue à être celle de l'intervention au-delà de son accomplissement : le souvenir de ce qu'a accompli Angèle Laval n'est pas seulement simple trace comme nous le disions précédemment ; il continue d'agir par-delà le passé dans notre présent même dès lors que nous accueillons son acte pour nous en faire les complices. C'est aussi ainsi qu'il faut sans doute comprendre le titre du texte : la « reconnaissance d'Angèle Laval » dont il est question est tout autant la gratitude qu'on éprouvera à son égard que le fait de reconnaître son existence.

On retrouve ce verbe « exister » à la fin du texte consacré à André Souris que nous avons examiné :

Et que dire d'André Souris ?

Nous nous moquons des curiosités et des espoirs de quelques amateurs, de quelques marchands, de tous les esthètes.

Nous cherchons des complices.

Il nous suffit qu'André Souris existe<sup>69</sup>.

On comprend aussi que finalement l'opposition que nous avons établie entre une durée mortifère, synonyme de prison intérieure et négation des possibles, et par ailleurs l'instant



de l'intervention, rupture et surgissement condamné à être toujours repris, est finalement dépassée puisque l'existence est une nouvelle forme de durée, durée vivante qui échappe à la pétrification de l'œuvre.

Quelques lignes de « la Conférence de Charleroi » éclaireront la façon dont nous comprenons ici le verbe « exister » tel que l'emploie Nougé :

rien ne se perd vraiment dans l'aventure humaine ; un sentiment une fois éprouvé, une idée inventée, une action accomplie, quelle que soit par la suite l'épaisseur de l'oubli qui semble les recouvrir, les ratures que nous croyons faire sur notre vie, les bouleversements de l'esprit ou du corps qui prennent si souvent le visage de l'irréversible, – ce sentiment, cette idée, cet acte, font, maintenant et à tout jamais partie de nous-mêmes, au point qu'il est impossible de nous retrouver vraiment ce que nous étions avant qu'ils ne se fussent, ou que nous les eussions manifestés<sup>70</sup>.

Finissons en notant que l'aventure éditoriale complexe des textes de Nougé souvent publiés tardivement, alors que les circonstances qui les avaient vu naître étaient déjà oubliées, pourrait être réinterrogée à la lumière de ces lignes et de cette notion d'existence. Tout comme le hasard de la lecture de « quelques citations des tracts<sup>71</sup> » de *Correspondance* dans la *Nrf* avait rendu possible la rencontre de Souris et de Nougé, la publication sous la forme plus ou moins conventionnelle d'œuvre complète est peut-être la ruse nécessaire pour que ses interventions continuent d'exister et de rencontrer les complices à la recherche desquels elle était. Concluons en citant ces lignes du *Journal* de Nougé : « Les parties que j'ai perdues, je sais maintenant que ce sont celles-là même que je n'ai pas voulu gagner<sup>72</sup>. »

## NOTE

---

1 Geneviève Michel, *Paul Nougé, la poésie au cœur de la révolution*, Peter Lang, Bruxelles, 2013, Première partie, chapitre III : « Le refus de l'œuvre », p.113-157.

- 2 Rapportée par Max Servais dans *Le peu que je sais de Paul Nougé...*, *Le Votatif*, n°191-192, juin 1979, Bruxelles, l'anecdote est reprise par Olivier Smolders, *Paul Nougé, écriture et caractère à l'école de la ruse*, Éditions Labor, Bruxelles, 1995, p.15.
- 3 « André Souris » in Paul Nougé, *Au Palais des images les spectres sont rois*, Éditions Allia, Paris, 2017, p.78-82.
- 4 On consultera avec profit les paragraphes consacrés aux *Cahiers de Belgique* par Robert Wangermée dans *André Souris et le complexe d'Orphée*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 1995, p.121 et suivantes. Wangermée cite en particulier ces lignes qui accompagnent le premier numéro et résumant bien l'esprit de la revue : « L'art ancien sous son aspect le plus vivant, le plus actuel. L'art moderne jusque dans ses manifestations les plus discutées. »
- 5 Le texte est d'abord publié en 1946, au Miroir infidèle, maison d'édition fondée par Magritte et Marcel Mariën. *Au Palais...*, *op.cit.*, p.216-250.
- 6 *Ibid.*, p.216.
- 7 On se contentera de rappeler cet extrait d'une lettre à Pierre Fontaine du 15 avril 1932, citée par Marcel Mariën dans l'entretien qui sert de préface à l'*Anthologie du surréalisme en Belgique*, édité par Christian Bussy : « Nous fondons sur l'efficacité réelle de nos entreprises et non sur la vertu des commentaires. », Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Gallimard, Paris, 1972, p.43.
- 8 Nougé en fait la théorie dans la *Conférence de Charleroi* déjà évoquée et dans *les Images défendues*, consacrées à l'œuvre de Magritte, repris dans *Au palais...*, *op.cit.*, p.114-138. On pourra consulter sur ce point le texte de la communication de Frédéric Thomas, « Expériences photographiques et pratique bouleversante. Paul Nougé et la subversion des images », in *L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme*, colloque organisé le 11 décembre 2009, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, consulté en ligne le 25 avril 2021, <https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/ThomasWEB-2.pdf>
- 9 « Élémentaires », préface du catalogue des œuvres de Magritte présentées à l'exposition Magritte de la galerie Dietrich à Bruxelles (30 novembre-11 décembre 1946), *Au Palais...*, *op.cit.*, p.258.
- 10 « La poésie transfigurée », 30 janvier 1932, *Ibid.*, p.108. On pourra consulter les pages consacrées à l'Affaire Aragon dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Éditions Lebeer-Hossmann, 1979, p.210-217. On pourrait d'ailleurs s'interroger pour savoir si c'est bien par sa dimension poétique que le poème d'Aragon est subversif...
- 11 *Au Palais...*, p.101-104.
- 12 À propos d'Angèle Laval qui avait défrayé la chronique en 1917 par ses lettres anonymes, dans « Reconnaissance d'Angèle Laval », Nougé note en 1928 : « Imagine-t-on Angèle Laval participant au travail d'un parti révolutionnaire à l'heure de l'insurrection ? Cette chance lui a

- été refusée. » *Ibid.*, p.309.
- 13 *Ibid.*, p.52. Les remarques de Marcel Mariën dans la préface de l'*Anthologie du surréalisme en Belgique*, op.cit., p.25-29, sont particulièrement éclairantes.
- 14 *Au Palais...*, op.cit., p.561.
- 15 Paul Nougé, *L'expérience continue*, éditions Les Lèvres nues, 1966, p.423.
- 16 *Au Palais...*, op.cit., p.726.
- 17 Michel Biron, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », *Textyles*, 8, 1991, p.55. Consulté en ligne le 26 avril 2021. Dans son édition de 1966, Marcel Mariën précise : « Le résultat, selon les éditeurs, aurait été médiocre, les passants, dans l'ensemble ayant cru à une publicité pour un film. »
- 18 Cité par Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, op.cit., p.185.
- 19 Commentant le silence de Paulhan face à Christian Bussy qui l'interroge sur son souvenir du feuillet du 10 juin 1925 de *Correspondance* qui lui était adressé et qui reprenait en les corrigeant quelques pages de *La Guérison sévère*, Mariën note : « Le fait que Paulhan lui-même ait affirmé lors de la dernière interview que vous avez faite de lui, ne pas avoir gardé souvenir le juge sévèrement, soit qu'il dise vrai, soit qu'il ait feint l'oubli. Car on n'oublie pas un coup au cœur. » « Le surréalisme en Belgique », préface à l'*Anthologie du surréalisme en Belgique*, op.cit., p.19. L'interview qu'évoque Mariën est celle publiée dans *L'Accent grave*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1969.
- 20 *Au Palais...*, op.cit., p.482-483.
- 21 *Ibid.*, p.482.
- 22 *Loc.cit.*
- 23 *Ibid.*, p.483.
- 24 *Loc.cit.*
- 25 *Loc.cit.*
- 26 Marcel Mariën rapporte dans l'entretien avec Christian Bussy servant de préface à l'*Anthologie du surréalisme en Belgique* que Magritte se livrait à des jeux similaires qu'il rapproche aussi d'actes de Nougé enfant, contés dans « À propos de souvenirs déterminants » (*Au Palais...*, p.566), *Anthologie ...*, op.cit., p.45.
- 27 *Ibid.*, p.483.
- 28 Xavier Canone, *Le Surréalisme en Belgique*, Actes sud, Paris, 2007, p.125.
- 29 *Au Palais...*, op.cit., p.304.
- 30 *Loc.cit.*
- 31 *Ibid.*, p.306-307.
- 32 *Ibid.*, p.307.
- 33 *Ibid.*, p.308.
- 34 *Ibid.*, p.309.

- 35 « Avertissement », *Ibid.*, p.101.
- 36 *Loc.cit.*
- 37 *Ibid.*, p.102.
- 38 *Loc.cit.*
- 39 *Loc.cit.*
- 40 *Ibid.*, p.103.
- 41 *Loc.cit.*
- 42 *Ibid.*, p.104. Ce passage est accompagné d'une note qui voit dans les mesures de police qui ont suivi la projection de l'Âge d'or à Paris les prodromes d'un art efficace. Le texte consacré à l'Affaire Aragon, déjà évoqué, suivra de peu.
- 43 « Grand air », *Ibid.*, p.200.
- 44 *Loc.cit.*
- 45 *Loc.cit.*
- 46 *Loc.cit.*
- 47 *Ibid.*, p.201.
- 48 *Ibid.*, p.274. Il est intéressant de noter ici que la catharsis est pour Nougé à éviter, au sens où la réalisation sur le plan imaginaire de l'acte subversif dispense de l'effectuer en réalité. Ainsi Nougé se place du côté des théoriciens chrétiens de la contagion théâtrale. Simplement, là où ces derniers recourent à l'argument de la contagion pour condamner le théâtre, Nougé y voit au contraire un argument en faveur des arts de la représentation. Laurent Thirouin avait d'ailleurs rapproché l'argumentation de Nicole ou de Conti sur la contagion théâtrale et les positions d'Artaud dans *Le Théâtre et son double*, constatant le même renversement de valeur que nous notons ici. Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire*, Classiques Champion, Honoré Champion, 2007, p.128-130.
- 49 « Introduction au cinéma », *Au Palais..., op.cit.*, p.42.
- 50 *Ibid.*, p.45.
- 51 On se souviendra aussi de l'intérêt de Nougé pour les échecs auxquels il consacre des réflexions dans son journal : « Notes sur les échecs », *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1983, p.51-67.
- 52 « La solution de continuité », *Ibid.*, p.276.
- 53 *Ibid.*, p.281.
- 54 « Proposition », *Ibid.*, p.552.
- 55 « Lettre à René Magritte », *Ibid.*, p.573.
- 56 « Dernières recommandations », *Ibid.*, p.188.
- 57 « Les images défendues », *Ibid.*, p.112.
- 58 « Portrait du poète », *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, op.cit., p.76.
- 59 « La conférence de Charleroi », *Au Palais..., op.cit.*, p.249.

- 60 *Loc.cit.*
- 61 « Lettre à René Magritte », *Ibid.*, p.571.
- 62 *Loc.cit.*
- 63 Geneviève Michel consacre un chapitre de son livre à cette question de l'écriture fragmentaire. *Paul Nougé, op.cit.*, 2<sup>e</sup> partie, Chapitre I, « Les lambeaux de langage », p.173-209.
- 64 « Images peintes », *Ibid.*, p.577-578.
- 65 *Ibid.*, p.511-521.
- 66 *Ibid.*, p.509.
- 67 *Ibid.*, p.308.
- 68 *Ibid.*, p.309.
- 69 *Ibid.*, p.82. On ajoutera qu'on retrouve symptomatiquement ce verbe « exister » en ouverture du tract de *Correspondance*, publié en réaction à l'annonce du numéro spécial du *Disque vert* consacré à Lautréamont : « Depuis les soixante ans qu'il existe, l'on se plaît à reconnaître le comte de Lautréamont comme une manière de précurseur, de garant, ou de témoin », *Ibid.*, p.48. Ici encore le verbe « exister » prend le sens d'une présence active qui exige un passage à l'action en réponse. L'élaboration de ce tract a été analysée avec soin par Geneviève Michel dans sa monographie, *Paul Nougé, op.cit.*, p.226-241.
- 70 *Ibid.*, p.244. Nougé se situe ici au niveau de l'individu et de sa trajectoire mais ces lignes nous semblent pouvoir aussi donner sens au destin de l'œuvre.
- 71 *Ibid.*, p.78.
- 72 *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée, op.cit.* p.113.