

Title	Le lecteur chez Paul Nougé
Sub Title	ポール・ヌジエにおける読者
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.121, No.2 (2021. 12) ,p.82- 99
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	荻野安奈教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01210002-0082

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.

Le lecteur chez Paul Nougé

Vincent Brancourt

Sans doute, si on se demande ce qu'est un lecteur pour Paul Nougé, faut-il distinguer entre différents types d'écrits, de nature éditoriale relativement différente : tracts, articles publiés en revue, pièce de théâtre, conférence, ouvrages publiés anonymement ou sous son nom, recueils de textes théoriques ou poétiques... La diversité des cadres éditoriaux, mais aussi la temporalité propre à la réception de chacun de ses textes, avec le retard à la publication de la majeure partie de son œuvre, font du lecteur de Nougé un être multiple, aux profils contrastés. Au-delà de ces différences se dessine pourtant la figure d'un lecteur recherché, souhaité. Non pas lecteur idéal, mais ardemment désiré dont la rencontre scellerait l'efficacité du texte et par là même, son existence, ouvrant sur une communauté qui transcenderait la différence entre auteur et lecteur. Lecteur aussi créé par l'auteur. Sa définition est intimement liée à la façon dont Nougé concevait l'acte d'écriture. C'est à ce lecteur que nous souhaiterions consacrer cet article¹.

I. L'œuvre comme intervention

Précisons d'emblée que si nous utilisons le mot de lecteur, c'est pour « les commodités de la conversation », pour reprendre l'expression de Nougé². Celui-ci ne cesse en effet d'insister sur la nécessité d'un décloisonnement non seulement entre les arts, mais plus largement entre les différentes pratiques humaines. Littérature, peinture, musique sont désacralisées, c'est-à-dire qu'elles cessent d'être des fins en soi, de fonder en elles-mêmes une quelconque valeur – de pouvoir être souhaitables en soi. Nous sommes dès lors jetés

dans un monde où n'existent plus que des moyens qu'il n'est possible d'apprécier qu'à la mesure de leur efficacité – autre mot central de la pensée de Paul Nougé. C'est peut-être dans « Récapitulation », écrit en 1941, mais publié en 1954, dans la revue animée par Magritte, *La Carte d'après nature*, texte où il dresse un bilan de presque vingt ans d'entreprise surréaliste, qu'il précise de la manière la plus concise ce refus d'une catégorisation qui réduirait les surréalistes à un type humain défini par sa spécialisation :

L'esprit surréaliste a toujours été profondément pénétré du sens des correspondances, du sens des ensembles. Et c'est pourquoi, étant toujours QUELQUE CHOSE DE PLUS, on a cru pouvoir déclarer que les surréalistes n'étaient PAS des poètes, des musiciens, des philosophes, des moralistes, des hommes politiques ou des hommes de science³.

Le refus de s'enfermer dans une spécialité qui limiterait l'individu en le définissant est ici étroitement associé à ce que Nougé appelle le « sens aigu de L'ACTUEL⁴ », c'est-à-dire du passage à l'acte, apte à profiter de chaque circonstance sans cependant en être prisonnier :

Chez les surréalistes, il [l'esprit d'aventure] s'est toujours donné pour tâche de tirer parti de toutes les circonstances, aux fins qu'ils s'étaient assignées.

Avec une merveilleuse souplesse on l'a vu exploiter les événements d'ordre rationnel, affectif ou social qu'il a eus à sa portée ; il a fait flèche de tout bois.

Jamais il ne s'est laissé cerner par les faits qu'il abordait. [...]

L'on peut préciser d'emblée que c'est la liberté que les surréalistes ont gardée vis-à-vis des MOYENS MIS EN ŒUVRE dans tous les domaines, qui s'est montrée singulièrement féconde.

L'on a tout dit de la complaisance envers soi-même. L'on ne dénoncera jamais assez l'asservissement de l'ouvrier à l'outil, du peintre à la technique picturale, de l'écrivain à l'écriture, de l'artiste à ses tics. Point de péril plus grave ne menace la pensée. Très tôt les surréalistes ont pris pleine conscience de ce péril. D'où cette fureur qu'ils n'ont cessé de déployer contre les arts, les esthètes⁵.

Dès lors, même si l'acte esthétique ou artistique garde une spécificité, celle-ci ne

fonde en rien une différence d'essence et ne peut être que technique. On sait d'ailleurs l'attention que Nougé porte aux spécificités techniques de chaque pratique artistique⁶. À un autre niveau, celui qui s'établit entre les différents champs de l'activité humaine, on pourrait dire qu'il ne cesse de lutter contre l'autonomisation du champ esthétique et réaffirme son identité avec le domaine moral. Dès le premier tract de *Correspondance, Bleu 1*, en novembre 1924, cette autonomie de l'art est dénoncée comme une dangereuse et illusoire fétichisation : « L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre⁷. » Ici, de façon claire, la pratique artistique mutile ce qui doit être l'ambition première, renonce à transformer de fond en comble le « donné » et s'oppose à l'entreprise totale qu'est vivre.

Par conséquent, par-delà le refus de s'enfermer dans une pratique spécifique, subsiste la notion même d'intervention, geste par lequel son auteur vient modifier l'univers de celui à qui il s'adresse. L'écriture n'est plus qu'une des modalités particulières de l'intervention. Toujours dans « Récapitulation », Nougé ajoute : « Le surréalisme a moins tenté d'avilir les moyens d'expression traditionnels que de conférer une égale dignité à tous les moyens d'expression, de réviser la notion même d'expression et d'en tenter une généralisation complète⁸. » Il faut donc établir une équivalence stricte non seulement entre les différents arts, mais aussi entre les différentes formes d'intervention, chacune devant être choisie en fonction de la situation. Attardons-nous un peu sur cette notion d'intervention en reprenant deux exemples éclairants, même s'ils s'éloignent de la pratique littéraire : les lettres anonymes envoyées par Angèle Laval qui viennent jeter le désordre dans la vie terne de la petite ville de Tulle, et les minimes modifications introduites par Albuquerque dans le quotidien de ses voisins dont il trouble les habitudes⁹. Nous sommes ici évidemment loin de l'acte esthétique au sens ordinaire du terme, cet acte instaurant un arrière-monde coupé du réel¹⁰.

Soulignons que dans les deux exemples choisis, les conditions de l'intervention ne permettent pas à ceux qui en sont les « destinataires » de prendre conscience d'être face à un acte délibéré. L'intention d'intervenir ne se manifeste pas. Pour eux, seul l'évènement existe et sa capacité à introduire un bouleversement dans leur quotidien, sans que l'origine du geste soit visible. Il se passe quelque chose sans que les raisons de cette perturbation des habitudes puissent être clarifiées par ceux qui en sont les victimes. L'évènement surgit comme une énigme qu'il s'agira de résoudre ou à laquelle il faudrait répondre. Cette occultation de l'instigateur de l'intervention réalise ici le souhait exprimé par Nougé d'un effacement de

l'auteur, au nom d'une plus grande efficacité. On connaît la phrase célèbre rédigée à l'occasion de la parution du numéro hors-série de *Variétés*, « Le surréalisme en 1929 », auquel les surréalistes français ont collaboré : « ... 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...¹¹ » Nougé, d'ailleurs, dans la suite du texte, emprunte ses exemples en dehors de la littérature et des arts, renvoyant à l'univers clandestin de l'illégalité ou de la subversion : « Le monde nous offre encore 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.¹² »

Commandé en 1927 par un marchand de fourrure à Magritte qui s'est associé avec Nougé pour le réaliser, *le Catalogue Samuel* est sans doute un des cas où est mené à bien avec la plus grande perfection cet effacement non seulement de la figure de l'auteur, mais aussi de tous les indices permettant de considérer cet acte comme un geste esthétique. Il est à supposer que les clients qui l'eurent entre les mains ignoraient tout du processus qui l'avait conduit jusqu'à eux. On n'est pas ici face à un geste qui donnerait une plus grande valeur à un objet commercial en le parant du prestige d'une dimension esthétique, comme il arrive quand un industriel fait appel à un artiste renommé. La situation est inverse : des moyens esthétiques sont employés – aujourd'hui, avec le recul, du haut de notre culture artistique et littéraire, nous reconnaissons sans peine les motifs familiers de Magritte ou les caractéristiques stylistiques de l'écriture de Nougé ; nous sommes capables de les identifier et de leur rendre leur nom. Mais ils sont employés dans un cadre qui ne peut être catégorisé comme celui d'un acte esthétique. Tout comme à la dernière page du catalogue de l'exposition « Surréalisme » ouverte en 1945, à Bruxelles, Nougé recommandait aux exégètes de rayer le mot surréalisme pour y voir clair¹³, de même ici, *le Catalogue Samuel* s'extrait des catégorisations ordinaires pour exister indépendamment dans le flux du réel, en contrebande parmi les objets du quotidien. Il s'agit de faire agir les moyens de l'art de façon clandestine ou occulte, pour reprendre les termes de Mariën dans *L'activité surréaliste en Belgique*¹⁴. Sans doute, serait-il intéressant de savoir comment cela fut perçu par ceux qui feuilletèrent innocemment ce catalogue et dans quelle mesure leur existence en fut affectée. Mais cela restera sans doute à tout jamais un mystère.

II. Complices

La formule a fait florès : « Nous avons tué le public, nous cherchons des complices. » On la trouve en exergue de « Portrait exemplaire », texte de 1924, publié en 1955¹⁵. Elle fait écho aux lignes qui closent le texte « André Souris » :

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 existe¹⁶.

Marcel Mariën dans *L'activité surréaliste en Belgique*, associe l'apparition publique du terme à la publication du catalogue rédigé par Nougé pour l'exposition Magritte à la galerie L'Époque, à Bruxelles, en janvier 1928 – le texte sur André Souris est daté lui du 1^{er} janvier 1928, mais paraît en février, dans la première livraison de *Distances*. Comme Mariën l'indique le mot « connaîtra par la suite une certaine fortune ; entre autres le *Paul Nougé et ses complices* d'André Souris. Il faut entendre la notion de complicité en relation directe avec le mépris du public, au sens traditionnel¹⁷. » Arrêtons-nous sur cette préface, assez brève. Texte étrange qui se donne comme une réflexion sur la notion d'amitié. Nougé y oppose une conception galvaudée, usée à force d'être invoquée ou mise à profit, à celle qu'il défend, où l'amitié se fonde sur la participation à une action commune, justifiant ainsi l'emploi du mot « complicité » :

... et puis, à tout hasard :

l'amitié, à force d'en discourir ou d'en tirer parti, l'on parviendrait sans doute à nous la faire haïr et dénoncer.

mais il lui arrive de revêtir une forme singulière d'où la complaisance paraît enfin rigoureusement bannie.

elle laisse à d'autres le soin d'accorder les goûts et les couleurs.

la veulerie de toutes les habitudes cède la place au souci de quelque aventure,

de quelque entreprise communes, au sentiment de périls et de chances également partagés.

l'on dira peut-être qu'il s'agit d'une manière de complicité.

c'est pourquoi nous ne voyons nul inconvénient à nous dire au passage les complices de rené magritte¹⁸.

Il s'agit donc ici comme souvent chez Noug   à la fois de rupture et de refondation.    une conception englu  e dans l'usage, il en substitue une nouvelle, redéfinie à partir des concepts-clés de sa réflexion. On note l'emploi de termes chers à l'auteur : « aventure », « entreprise commune », le mot « péril » associé au mot « chance ».

Comme le note Mariën, la notion de « complice » vient se substituer à celle de « public » dont elle est l'exacte antithèse. Dans la *Conférence de Charleroi*, prononcée en 1929 en ouverture d'un concert dirigé par André Souris, mais publiée en 1946 aux   ditions du « Miroir infidèle », fondées par Mariën et Magritte, Noug   dénonce une notion voisine, celle de « spectateur ». L'enjeu en est clair. Il s'agit pour lui de montrer que, contrairement à l'idée commune, la réception est un acte qui suppose la participation intérieure active du spectateur au spectacle représenté : « Un spectateur du dehors est au-dedans un acteur secret¹⁹ », écrit-il, citant les moralistes.    ses yeux, le drame représenté sur scène se rejoue au sein du spectateur dans le moment même de la réception, qui n'est en rien passive. La perspective est donc un peu différente de la nôtre, puisque Noug   ne s'oriente pas ici vers l'élaboration à proprement parler de la notion de complice. Ce qui nous importe, c'est la dénonciation qu'il fait de la conception traditionnelle de « spectateur ». Il lui reproche d'établir entre celui qui donne le spectacle et celui qui y assiste une division radicale comme s'ils vivaient dans des univers étrangers l'un à l'autre :

D'une part – sur la scène, l'action, l'  v  nement, qui engage et compromet cet acteur qui en est à la fois le ressort et l'objet ;

d'autre part – dans la salle, non la passion, mais le témoignage impassible, le public, semblable à une sorte de miroir dressé que tous les mouvements du monde traversent sans qu'il en soit durablement altéré, modifié ou compromis, pour qui tout

évènement est *en réalité* sans conséquence²⁰.

La division entre l'acteur et le public prend ici la forme de la distinction entre la scène et la salle et se manifeste par une suite de couples antithétiques, le public se caractérisant fondamentalement par une position de retrait hors du monde, figé dans une incapacité d'agir et d'être transformé par ce qui survient, l'univers où se meut le public semblant exclu de tout devenir possible.

III. Épreuves

La complicité, telle que le texte de janvier 1928 en élabore le concept, est aussi caractérisée par le refus du compromis ; de l'amitié, elle est « une forme singulière d'où la complaisance paraît enfin rigoureusement bannie » et qui « laisse à d'autres le soin d'accorder les goûts et les couleurs. » De même, dans « Récapitulation », Nougé prend soin de restreindre le cercle de ceux à qui le surréalisme s'adresse réellement, pour les inviter à l'action, d'ailleurs : « À ceux qui en valaient la peine, il [l'esprit surréaliste] s'est efforcé de donner des mots d'ordre pertinents, d'assigner des rendez-vous à tous les points sensibles de l'univers intellectuel et sentimental²¹. » Cela n'est pas contradictoire avec l'adhésion inconditionnelle à la formule de Lautréamont selon laquelle « la poésie doit être faite par tous. Non par un » qui traverse le surréalisme et est revendiquée explicitement par Nougé. Une telle position s'éclaire par le modèle de l'action révolutionnaire et la conception du parti telle que Lénine a pu la développer – nous avons noté que lorsque Nougé appelle les surréalistes à effacer leur nom, c'est au nom de l'efficacité et en prenant comme modèle les « partis politiques voués à l'action illégale et qui attendent l'instant de la Terreur²² ». Ce sont peut-être les deux photos de E.L.T Mesens, « Comme ils l'entendent » et « et comme nous l'entendons », publiées dans *Adieu à Marie*, en janvier 1927, dernier numéro de la revue *Marie*, contemporaines du ralliement de Mesens et Magritte au groupe bruxellois, qui expriment le mieux ce sentiment de sécession et d'élection dont nous parlons. On y voit un même poing dressé et refermé sur un coup de poing américain. Seule la manière de tenir l'arme diffère. Là où l'un (« nous ») la tient d'une façon efficace, l'autre (« ils ») la serre à l'envers.

L'épisode de la lecture demande nécessairement à être dépassé dans le passage à

une action conçue comme subversive²³. L'histoire même du groupe bruxellois, la manière dont Nougé par exemple débauche Goemans et Lecomte en faisant capoter le projet de revue *Période* dont il parodie le tract de lancement²⁴, les envois de *Correspondance* à des destinataires ciblés, tout illustre cette logique qui est à la fois de sécession et d'élection. Les relations avec la revue *7 Arts*, d'emblée dénoncée comme une entreprise éclectique et trop exclusivement esthétique, en seraient un autre exemple. On pourrait citer aussi la réponse qu'en 1932, Paul Nougé adresse à Pierre Fontaine²⁵ qui lui proposait de participer au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles²⁶ à un « débat littéraire sur le surréalisme ». Bien sûr, il décline l'offre, reprenant tout d'abord l'extrait du *Second manifeste du surréalisme* où Breton le cite au sujet de la nécessité d'effacer son nom, avant d'ajouter :

Nous tenons pour assez négligeable l'opinion publique. [...] Sans doute sommes-nous prêts à accueillir quiconque manifeste la volonté de se joindre à nous pour des raisons avouables. Mais les indécis que ceux qui nous attaquent réussissent à convaincre, quel plaisir d'être débarrassé de semblables suiveurs²⁷.

Évoquons pour finir le premier numéro de *Distances*, en février 1928, ce même numéro dans lequel Nougé racontait comment, au gré d'une mention de *Correspondance* dans la *NRF*, la rencontre avec André Souris eut lieu. Dans un autre texte, revenant sur ce thème de la rencontre et de l'élection qui prend valeur d'épreuve, il rapporte comment il mit au point un dispositif expérimental, afin de savoir s'il devait se lier avec les « quelques hommes qui [lui] donnaient le désir de les connaître mieux, ou plutôt qui [l]'incitaient à désirer leur présence, à l'étendre, à l'approfondir ». Le récit commence par relater l'échec des premières tentatives consistant à les confronter à une situation susceptible de susciter en eux une émotion puissante : il avait « amené [ses] nouveaux amis au contact de quelque aventure ou de quelque spectacle [...] de nature à les toucher de la manière [qu'il] le souhaitait[.] ». À ces échecs succède l'heureuse solution. Nougé décrit avec force détails la « promenade » qui conduit celui qu'il a choisi d'éprouver jusque « dans un coin reculé de faubourg », dans une cour intérieure, « un jour de soleil », à « l'heure où le faite merveilleusement éclairé d'un mince bandeau de lumière faisait plus étrangement glacée et plus obscure cette cour silencieuse. » Il s'agit ensuite d'observer, caché, à son insu le visage de l'ami. Et Nougé de

conclure : « Je savais alors à coup sûr et sans qu'il me fût possible ou nécessaire d'expliquer, s'il fallait le quitter pour toujours²⁸. » Peu nous importe ici le côté énigmatique parfaitement assumé des critères du choix. Ne retenons que cette nécessité de soumettre celui avec qui il s'agit de se lier à une épreuve qui instruira de sa valeur.

Chez Nougé, la lecture fonctionne de cette façon. Les textes de Nougé sont pensés et écrits comme autant de mises à l'épreuve de leur lecteur. On a pu souligner à plus d'une reprise le caractère abscons, elliptique de son style, son goût pour les constructions syntaxiques recherchées qui obligent souvent le lecteur à reprendre sa lecture, à revenir sur le même passage²⁹. Nougé se mérite et ne se donne pas facilement à son lecteur. De même, l'éclatement de l'œuvre, la difficulté de suivre la chronologie des textes, étant donné le désordre dans lequel ils furent rendus publics, entraînant un décalage quasi systématique entre leur date de rédaction et de publication, tous ces éléments contribuent à faire de son œuvre un ensemble multiple, polymorphe et fuyant dont il est difficile de dresser une image unifiée et synthétique.

Le choix résolu de ne pas se mêler au monde des lettres, de s'en tenir éloigné contribue aussi à restreindre de façon concrète le lectorat et à rendre l'accès matériel au texte plus difficile. La naissance de la bien nommée revue *Distances* en 1928, déjà rapidement évoquée, met en scène de façon exemplaire un tel choix. Evidemment, cette revue qui n'aura que trois numéros, réunie autour des seuls membres du groupe bruxellois, domiciliée chez l'un d'eux, Camille Goemans, ne peut connaître la diffusion et avoir l'audience des *Cahiers de Belgique* de Janlet, rattachés au Palais des Beaux-Arts, institution naissante mais dotée d'un solide budget et de soutien officiel. Et la lecture du texte sur André Souris prouve assez que ce qui pourrait apparaître comme l'échec malencontreux d'un projet de collaboration est en réalité le fruit d'une stratégie délibérée de sécession.

IV. Un animal de race ou la solution heureuse

Nous avons insisté sur la façon dont Nougé tient son lecteur à distance. À l'horizon d'une telle exigence, nous retrouvons l'idéal déjà évoqué du dépassement de l'opposition traditionnelle entre celui qui produit l'acte verbal et celui qui en est le destinataire. Et c'est dans la figure du complice que s'accomplit ce dépassement. Reste maintenant à examiner

comment Nougé envisage l'acte de lecture lui-même dans sa réalité concrète, ramené à l'intention de l'auteur. C'est avec « À beau répondre qui vient de loin », texte rédigé en 1941, que Nougé nous offre un premier élément de réponse. Revenant sur la question posée alors il y a plus de vingt ans dans la revue *Littérature* par ceux qui allaient devenir les surréalistes, « Pourquoi écrivez-vous ? », Nougé définit avec précision l'objectif qui est le sien.

Pourquoi m'arrive-t-il 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-même³⁰.

Nous retrouvons ici certaines idées directrices de la pensée de Nougé : le refus viscéral des habitudes³¹, c'est-à-dire d'un usage du monde qui se serait figé dans une série de pratiques assurées de leur efficacité, enfermées dans la répétition de l'acquis ; la conviction que la mise en péril est une façon à la fois de mettre à jour des puissances inconnues³² de celui qui sera contraint de les déployer et aussi d'être jeté dans une liberté sinon impossible. L'écriture sera donc une façon de mettre en danger le lecteur et d'ainsi le libérer.

Avant de poursuivre l'examen de ce texte, il convient sans doute de rapprocher la relation ici décrite entre l'auteur et son lecteur des remarques qu'on trouve dans la section « les Échecs, la poésie » des « Notes sur les échecs ». Après avoir dressé l'acte de décès d'une certaine conception de la poésie qui se fonderait sur une stricte maîtrise du langage au service de l'expression d'un sens défini dont il déplore la vanité, Nougé en vient à proposer une autre conception, plus propre à répondre à ses vœux.

Et encore : le joueur à l'échiquier, le moins que l'on puisse faire est de lui supposer un adversaire.

Mais le lecteur supposé devrait être avant tout un adversaire. Un adversaire avant d'être un vaincu. Hélas ! notre poète le néglige ou l'ignore et à son détriment³³.

Le parallèle avec les échecs nous fait sortir radicalement d'une conception de l'écriture et de la lecture centrée sur l'idée d'un transfert de sens – et ainsi de la logique de l'expression, constamment condamnée par Nougé – pour nous orienter vers une relation dominée par

l'idée de stratégie et de rapport de force. Revenons au texte « À beau répondre qui vient de loin » pour compléter cette idée. Nougé imagine « un petit dialogue », entre lui-même et le défenseur d'une conception pour le moins plus conventionnelle de l'écriture – « le beau projet de distraire les honnêtes gens » – qui reproche à son interlocuteur de ramener l'art d'écrire « à des opérations de magie, d'envoûtement », définition qui se poursuit ainsi sur un ton non dénué d'auto-ironie : « ce culte assez exclusif de l'intention subversive, du piège, de la machination³⁴ ». On rapprochera ces lignes du début des *Images défendues*, lorsqu'il réfléchit à la « vision déjouée », appelant le peintre à « tirer quelque avantage » de « la liberté de l'œil [...] qui n'a cessé de s'exercer à nos dépens. » Face à cet œil qui nous trompe et nous émerveille, Nougé nous invite à prendre exemple non des peintres, mais des « prestidigitateurs » qui « y ont songé, sans trop de précision peut-être, mais ont réussi ». Il conseille encore de « s'adresser aux coquettes, aux escrocs, aux gens de foire et de commerce. Ils nous renseigneront plus exactement que les peintres³⁵. » Les références sont claires, toutes empruntées à un monde pour qui l'important est d'agir efficacement sur ceux qu'ils ont choisis pour cible. Nous sommes bien évidemment ici au plus proche de l'intérêt de Nougé pour le mensonge sur lequel Mariën attirait déjà l'attention du lecteur³⁶ et que Nathalie Gillain a exploré³⁷. Si le lecteur est conçu comme un adversaire, cela ne signifie pas pour autant mépris. Tout au contraire. Et nous retrouvons ici la volonté d'exigence que nous notions au cœur de la notion de complicité :

Comme il convient, si l'on se mêle d'écrire, de tenir son lecteur pour un animal de race et que l'on ne prend pas sans vert³⁸, il faut que l'on s'efforce, que l'on répugne aux artifices par trop grossiers. C'est ainsi que l'écrivain peut atteindre parfois au meilleur de lui-même. Et s'il se trompe, s'il échoue, convenez, je vous prie, que l'erreur est flatteuse pour qui le lit³⁹.

La clause d'« À beau répondre qui vient de loin » opère cependant, d'une façon caractéristique chez Nougé, un ultime déplacement, un pas de côté qui invite le lecteur de ce texte à reprendre sa lecture – et ici il importe de souligner que les textes « théoriques » de Nougé, pour l'essentiel, ceux que Mariën regroupa en 1956 dans *Histoire de ne pas rire*, sont écrits de la même façon que ceux qu'on se plaît à qualifier d'expériences poétiques,

ménageant au lecteur un jeu de chausse-trapes qui l'invite à la prudence :

Il se pourrait, somme toute, que je n'écrive que pour *séduire*, et non pour *troubler*. Pour *charmer*, au sens fort du terme, et non pour réveiller. Certes pas pour m'*enrichir*, même au sens noble⁴⁰.

Nougé introduit un écart. À la figure du trouble et de l'éveil succède celle du charme, dans son sens magique⁴¹ – déjà présent plus haut, d'ailleurs. Nougé n'en reste pas moins dans une logique d'emprise sur le lecteur, plus inquiétante dans cette seconde version puisqu'elle ne semble plus s'orienter vers une libération – le lecteur livré à lui-même – mais au contraire vers une soumission à la puissance du verbe.

Cet état d'envoûtement, c'est sans doute la « Lettre à Odilon-Jean Périer » qui vient l'illustrer de la façon la plus précise, non sans s'installer dans une tonalité burlesque à la fois plaisante et inquiétante. Le texte est daté de 1926 et, même s'il s'adresse au poète bruxellois tôt disparu avec qui Nougé était en relation, se donne comme une fiction puisqu'il est signé d'un pseudonyme dont l'emploi est unique, Julien Buysen. Il conte comment l'auteur de la missive a découvert « une inscription à demi-effacée, « Odilon-Jean Périer a vu s'env », qui finit bien vite par l'obséder : « Si elle m'abandonnait au cours de la matinée, c'était pour me surprendre peu après comme une lumière, comme un cri. Puis, à nouveau, elle m'enlaçait comme une chanson⁴². » Au fil de la lettre, l'auteur analyse par le détail l'obsession produite par cette phrase, ses efforts pour s'en délivrer, les différents « stratagèmes » adoptés et leur échec qui le conduit, en désespoir de cause, à contacter celui dont le nom est présent dans la phrase. La rencontre fortuite de cette phrase donnée pour insignifiante produit un double effet certes incompréhensible, mais cependant bien réel : à la fois, une mise en péril, une atteinte de son intégrité – l'auteur a le sentiment de se « laisser entreprendre, entamer » - et aussi une nécessaire réaction, la nécessité de trouver une réponse. Nous trouvons là l'espoir essentiel que Nougé place dans toute intervention : cette mise en branle du destinataire qui, menacé, doit réagir. On peut même ajouter que pour Nougé l'action est toujours seconde et que c'est toujours comme lecteur, en quelque sorte, que l'on agit. Un des noms dont Nougé désigne le réel ou le monde, c'est le « donné ». On connaît le succès de la formule d'« Élémentaires », préface à l'exposition Magritte de la galerie Dietrich, en fin 1946 : « Tout reste fondé sur le

défi et la révolte. Le “donné” est, sera toujours humainement inacceptable. Mais il s’agit de répondre à cet inacceptable. Et de répondre juste⁴³. » Le travail de l’auteur est de susciter chez son lecteur – mais cela est vrai de toute intervention, quel qu’en soit le médium – ce même sentiment de révolte, cette même nécessité de réagir, de « répondre ». On pourrait d’ailleurs examiner sous cet angle la réécriture chère à Nougé. Dans cette pratique, non seulement lecteur et auteur se confondent, le lecteur se métamorphosant d’emblée en auteur ; mais plus encore, en réécrivant Breton, Paulhan, Baudelaire, Maupassant..., Nougé devient précisément ce lecteur idéal que nous évoquions précédemment, c’est-à-dire ce lecteur actif qui modifie et subvertit ce « donné » qu’est le texte qu’il lit.

Un dernier texte nous semble devoir apporter un éclairage complémentaire et nous faire progresser d’un pas dans la réflexion de Nougé sur la lecture. Il s’agit de « L’histoire du problème », publiée en mars 1950, dans l’unique exemplaire de la revue *La Feuille chargée*, où Nougé, Colinet, Scutenaire et Mariën se sont réunis autour de Magritte pour proposer chacun une solution à ce qui se donne comme un simple problème d’arithmétique⁴⁴. Nougé, après avoir expliqué comment il s’y est pris pour le résoudre, revient sur la signification que prend pour lui cette expérience. Et ici encore nous voici face à la situation du lecteur confronté au texte, source à la fois d’embarras et appel à un dépassement heureux :

Lorsque l’énoncé du problème me fut transmis, il éveilla aussitôt ma curiosité, mais dans le même temps, un véritable sentiment d’irritation. Je me sentais *dérangé*, comme *déplacé*, obligé à une attitude incommode, pénible, presque douloureuse. Et je sentais aussi, alors que rien ne semble à première vue plus facile, qu’il me serait en quelque sorte impossible de renoncer à cette situation pénible, que seule m’en libérerait une solution satisfaisante. La suite l’a bien prouvé, jusqu’au final *sentiment de délivrance*.

Nougé oppose ensuite l’évasion facile offerte par les fausses énigmes des romans policiers et le « problème du bouchon ». Celui-ci « [l’]’a saisi [...] à l’encontre de [sa] volonté, à l’encontre de [son] désir et ne [l’]’a plus lâché. Plutôt que d’évasion, c’est d’*invasion* qu’il faudrait parler à ce propos. »

Pour lui, le « sentiment de délivrance qui termine l’aventure, tout semblable au

sentiment de délivrance qui éclate à la fin d'une crise névralgique ou d'un bombardement aérien, naît de la rencontre, enfin, de la solution heureuse » qu'il caractérise par deux qualités : « l'économie, l'élégance. » Il importe surtout pour nous que son texte s'achève sur un élargissement de la réflexion sur ce sentiment de délivrance :

On le sait, la mathématique est un langage, donc un moyen d'agir. Nous sommes délivrés par un langage parfait. Mais n'est-ce pas là le propos de la poésie ? La solution heureuse nous délivre de la même façon que le feraient en d'autres circonstances, une image peinte, certaine musique, un authentique poème, – et aussi, à la manière d'un cri, d'une injure, d'un sourire⁴⁵.

Nous retrouvons ici la libération dont nous parlions déjà au début de cet article. On pourra être surpris de lire ici cet éloge de l'œuvre – œuvre d'art ou résolution d'un problème mathématique, peu importe – comme source de délivrance. Le paradoxe disparaîtra dès lors qu'on aura à l'esprit le fait que c'est de l'affrontement sans issue du problème que surgit cette délivrance. C'est parce qu'il accepte d'être enfermé dans cette impasse que le lecteur, envahi par le problème, pourra au fond de sa nuit, aboutir à la formulation « élégante » et « économique » qui le délivrera. Et c'est là la tâche de l'auteur en usant de défi et de provocation, que d'obliger son lecteur à inventer la solution. On voit que nous sommes allés ici au-delà d'une lecture qui fonderait une communauté en vue d'une action à venir. C'est aussi dans l'acte de lecture lui-même qu'a lieu l'entreprise subversive de libération appelée de ses vœux par Nougé. C'est aussi en cela que le lecteur est finalement créé par l'auteur – ou plus exactement mis en demeure de se créer.

En 1970, Mariën confiait à Christian Bussy : « Et Nougé recherchait par tous les moyens, quand il était en contact avec quelqu'un, d'interrompre ce confort, de créer un ennui, une gêne. » Et il ajoute : « Je pense qu'il m'a inventé sous cette forme-là. D'ailleurs, je ne serais certainement pas ce que je suis s'il m'avait facilité les choses⁴⁶. » Sans doute aurait-il pu aussi dire que Nougé l'avait contraint à s'inventer.

- 1 Commençons par saluer l'importance pour notre réflexion de l'ouvrage de Geneviève Michel, *La poésie au cœur de la révolution*, Peter Lang, Bruxelles, 2013, ainsi que des articles de Nathalie Gillain, notamment « Du Géant à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre », dans *Interférences littéraires*, mai 2009, pp.113-137.
- 2 On la trouve par exemple dans « Allocution », texte prononcé lors du vernissage de l'exposition *Surréalisme*, le 14 décembre 1945, à Bruxelles. Paul Nougé, *Au Palais des images les spectres sont rois*, Éditions Allia, Paris, 2017, p.569. Elle sert ici à mettre à distance l'adjectif « surréaliste », à la façon de guillemets qui en feraient une citation imparfaitement prise en charge par le locuteur. On la trouve aussi dans « À beau répondre qui vient de loin », rédigé en 1941, pour justifier l'emploi du mot « monde », qualifié aussi d'« image floue » (*Au Palais...*, *op. cit.*, p.562). Rappelons que dans la perspective de Nougé qu'on pourrait qualifier de nominaliste, le langage construisant le réel dans le temps même où il le nomme ne saurait être constitué d'autre chose que de « commodités ». L'important pour son usager est de ne pas être victime de l'illusion qui consisterait à croire que derrière le mot employé existerait une réalité permanente, éternelle et qu'en nommant les choses il en saisirait la réalité. À travers le mot « commodité », on touche en fait à la conception que se fait Nougé du langage humain, non comme moyen d'expression, mais d'action.
- 3 *Ibid.*, p.269. Un parallèle pourrait ici être établi avec le chapitre « De la rédemption » dans le *Zarathoustra* de Nietzsche où le héros se lamente face à une trop grande spécialisation des hommes : « Mais, depuis que j'habite parmi les hommes, c'est pour moi la moindre des choses de m'apercevoir de ceci : "À l'un manque un œil, à l'autre une oreille, un troisième n'a plus de jambes, et il y en a d'autres qui ont perdu la langue, ou bien le nez, ou bien la tête." [...] J'ai vu des hommes qui manquent de tout, sauf qu'ils ont quelque chose de trop – des hommes qui ne sont rien d'autre qu'un grand œil ou une grande bouche ou un gros ventre, ou n'importe quoi de grand, – je les appelle des infirmes à rebours. » Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, deuxième partie, « De la rédemption », *Œuvres complètes de Nietzsche*, vol.9, Société du Mercure de France, 1903, traduction Henri Albert, p.198.
- 4 *Au Palais*, *op. cit.*, p.270.
- 5 *Ibid.*, p.270-271.
- 6 Réfutant toute tentative d'introduire « une incompatibilité entre les divers moyens d'expression », Nougé affirme par contre qu'« il n'en reste pas moins que des distinctions fondées sur l'efficacité spécifique de ces moyens d'expression, sur les domaines qui leur sont propres, demeurent de la première importance. » (*Les Images défendues*, *Ibid.*, p.132)
- 7 *Ibid.*, p.25. Pour le contexte de l'écriture de ce texte, nous renvoyons aux analyses éclairantes de Geneviève Michel. Signalons simplement que Nougé réagit ici à l'enquête relayée par

- 7 *Arts*. Cet hebdomadaire, fondé dès 1922 et défendant la Plastique pure, application de l'abstraction géométrique à tous les arts, incarne aussi une volonté d'unir vie et art, héritage de l'Art Nouveau bruxellois, dans une logique fort différente de celle de Nougé.
- 8 *Ibid.*, p.271.
- 9 Nous avons examiné ces deux textes dans un article précédent paru dans la même revue, *Geibun Kenkyu*, n.° 120.
- 10 De l'évasion dans un monde de possibles, M^{me} Bovary devient dans « Reconnaissance d'Angèle Laval » la figure exemplaire. (*Ibid.*, p.304)
- 11 *Au Palais*, *op. cit.*, p.91. André Breton reprendra dans le *Second manifeste du surréalisme* la phrase de Nougé en le citant explicitement.
- 12 *Loc. cit.*
- 13 « Exégètes, si vous voulez y voir clair, rayez le mot surréalisme. » (*Au Palais...*, *op. cit.*, p.212)
Avec toute l'ironie attachée au mot « exégète », bien sûr.
- 14 *L'Activité surréaliste en Belgique*, *op. cit.*, p.149.
- 15 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.410.
- 16 *Ibid.*, p.82.
- 17 Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Éditions Lebeer-Hossman, 1979, p.157.
- 18 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.77.
- 19 *Ibid.*, p.225.
- 20 *Loc. cit.*
- 21 *Ibid.*, p.270.
- 22 *Ibid.*, p.91.
- 23 Comment ne pas citer ces quelques lignes qui achèvent la « Lecture de Lautréamont », extraite du Journal : « (...) Les circonstances, les médiocres circonstances de ma vie, ont voulu que tout ce que j'ai fait de valable l'ait toujours été sous le signe de la subversion, de l'action délictueuse. » ?, Paul Nougé, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Éditions l'Âge d'homme, Lausanne, 1983, p.98.
- 24 Pour plus de détails et surtout pour comparer les deux tracts, on consultera *L'Activité surréaliste en Belgique*, *op. cit.*, p.56-57.
- 25 Sur Pierre Fontaine, on peut lire une courte notice dans Geneviève Duchenne, *Esquisses d'une Europe nouvelle, L'euroépisme dans la Belgique de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Peter Lang, 2011, p.303-304. Journaliste et auteur de romans policiers, il a notamment été le secrétaire de la galerie Le Centaure qui a accueilli du 23 avril au 3 mai 1927 une exposition de René Magritte, dont le catalogue est préfacé par Paul Nougé.
- 26 Lancé par le gouvernement belge, mais prenant la forme d'une association sans but lucratif, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ouvre finalement ses portes en 1928, sous l'égide du banquier et mécène Henry Le Bœuf, son administrateur. Il s'agit fondamentalement

- d'un projet œcuménique qui vise à accueillir les arts sous toutes leurs formes, ouvert sur la modernité artistique de son temps dans sa dimension internationale. On comprend aisément que Nougé n'ait guère souhaité voir y associer son entreprise. Nous reviendrons sur les démêlées de Nougé avec Pierre Janlet, directeur des *Cahiers de Belgique*, la revue lancée par le Palais des Beaux-Arts.
- 27 Réponse de Paul Nougé à Pierre Fontaine, 15 avril 1932, *Europe, Les surréalistes belges*, avril 2005, p.83-84.
- 28 *Au Palais ...*, *op. cit.*, p.83-85.
- 29 Sur le style de Paul Nougé, on consultera notamment « Le style Paul Nougé – au-delà du langage polémique », *Textyles*, n°8, novembre 1991, p.39-50. Et aussi Geneviève Michel, *Paul Nougé*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 1^{er} de la seconde partie, « Les lambeaux de langage ».
- 30 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.561.
- 31 Dans le paragraphe suivant, Nougé revient sur la notion d'habitude qui s'identifie pour lui dans le monde au néant : « je proposerais volontiers de songer à l'habitude s'il s'agissait de trouver à ce fameux néant un sens à notre mesure. » On sait que théorisant l'objet bouleversant dans sa « Lettre à René Magritte », il veut en exercer la puissance « sur "l'univers-de-toutes-les-habitudes" » (*Au Palais...*, *op. cit.*, p.573).
- 32 C'est dans « La Solution de continuité » qu'on trouve l'expression la plus nette des réflexions de Nougé sur la notion de menace, « l'atroce et bienheureuse menace », la mise en péril étant l'ultime condition du salut. (*Au Palais...*, *op. cit.*, p.281)
- 33 *Des mots à la rumeur...*, *op. cit.*, p.63.
- 34 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.563. Notons que le paragraphe se poursuit avec l'affirmation qu'une telle conception de l'écriture est le garant de la liberté de l'auteur : « L'écrivain se trouve jeté en pleine liberté. » Nous reviendrons sur la notion de liberté plus loin.
- 35 *Ibid.*, p.113 et 115.
- 36 On pensera à ses propos dans *Tout reste à dire* : « Une des formes de cette action, sa découverte importante, la plus importante de toutes, [...], c'était l'introduction de l'imagination dans la vie de tous les jours [...]. Il s'agissait d'utiliser ce que peu de gens sont capables d'utiliser de façon purement désintéressée : le mensonge. », Marcel Mariën, *Tout reste à dire, un entretien avec Christian Bussy*, Didier Devillez Éditeur, 1997, p.40.
- 37 Gillain, Nathalie. *Des vertus du mensonge : l'invention poétique selon Paul Nougé*. In : *Fabula LHT*, n°24, (2020) <http://hdl.handle.net/2078.3/245303>. Nathalie Gillain revient elle-même sur la référence à la prestidigitation.
- 38 Permettons-nous une note sur cette expression rare et vieillie, peu surprenante chez Nougé, qui ne dédaigne pas une certaine préciosité lexicale ou syntaxique. « Prendre sans vert » signifie prendre au dépourvu. L'expression se trouve éclairée notamment par Furetière.

- 39 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.561.
- 40 *Ibid.*, p.563-564.
- 41 Et on ajoutera que le charme, formule magique en latin, désigne aussi le poème, tel d'ailleurs que Paul Valéry, lu toujours avec attention par Nougé, utilisera ce terme.
- 42 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.547.
- 43 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.258. La formule est reprise notamment par Marcel Mariën dans un entretien avec Christian Bussy. Il voit en ce sentiment le point de départ de l'état d'esprit surréaliste : « il y a, au départ, un sentiment fondamental, commun à tous, c'est celui de la révolte [...] contre le monde qui nous échoit, contre le "donné". », Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Gallimard, Paris, 1972, p.14.
- 44 *L'Activité surréaliste en Belgique*, *op. cit.*, p.447-454.
- 45 *Au Palais...*, *op. cit.*, p.266-267.
- 46 Marcel Mariën, *Tout reste à dire*, *op. cit.*, p.43-44.