

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Le surréalisme comme état d'esprit

HOUTART, Manon

Published in:
Interférences littéraires

Publication date:
2023

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

HOUTART, M 2023, 'Le surréalisme comme état d'esprit: quelles frontières pour la recherche en littérature ? Le cas du groupe bruxellois', *Interférences littéraires*, VOL. 28, Numéro 1.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Manon HOUTART

Le surréalisme comme état d'esprit : quelles frontières pour la recherche en littérature ? Le cas du groupe bruxellois.

Résumé

Au-delà du programme esthétique ou de la doctrine, le surréalisme tel qu'il est conçu à Bruxelles est avant tout une attitude de l'esprit, qui recourt à des moyens artistiques et littéraires, certes, mais qui prend aussi corps dans « le réel, dans ses manifestations les plus quotidiennes, parfois les plus contingentes » (Nougé, 1954). Outre la méfiance éprouvée à l'égard de tout mode d'expression, et, partant, la quête sans cesse renouvelée de nouveaux supports et pratiques, une grande exigence morale pèse sur quiconque participe à l'entreprise. L'injonction nougéenne à « mettre l'esprit aux prises avec des menaces nouvelles » concerne tant la pensée et la création que « les moyens d'existence de l'homme concret plongé dans la société » (Nougé, 1980). Ainsi, la démarche surréaliste ne peut être retracée et comprise si l'on ne tient compte des comportements des membres, en particulier leurs chahuts, scandales et farces visant à duper le milieu artistique et littéraire. Or, certaines pratiques représentent des cas-limites : si le tract de « La Grande Baisse » (1962), prenant la forme d'un faux billet et visant à dénoncer les compromissions de Magritte, relève bel et bien du projet surréaliste de mise en garde, l'activité de faux-monnayeurs et le commerce de faux tableaux par Magritte et Mariën quelques années plus tôt n'est animée que de préoccupations purement matérielles. Une double difficulté heuristique se pose dès lors. D'une part, celle de définir les contours de l'entreprise surréaliste, *a fortiori* vu les réticences que les poètes dits surréalistes manifestaient à l'égard de toute étiquette, tout en la réactivant et en la redéfinissant sans cesse. D'autre part, celle de déterminer ce qu'il est pertinent d'inclure dans la recherche en littérature (vie privée, délits, brouilles, farces et chahuts).

Abstract

Beyond being an aesthetic program or a doctrine, surrealism, as it unfolds in Brussels, is first and foremost a state of mind. From this point of view, surrealism not only resorts to artistic and literary means, but also invests “the real world, in its most daily manifestations, sometimes the most contingent” (Nougé, 1954). In addition to showing distrust with regard to any mean of expression and continuously searching for new supports and practices, every member must commit to moral obligations. Nougé's claim according to which one must “challenge the mind with new threats” is as relevant for thought and creation as it is for “the means of existence of the concrete man immersed in society” (Nougé, 1980). Thus, one cannot understand the surrealist approach if he/she does not take into account the behaviors of the members, in particular their hecklings, scandals and pranks

aiming at duping the artistic and literary milieu. However, some of their practices represent borderline cases. When the leaflet of “La Grande Baisse” (1962), a fake banknote denouncing Magritte’s compromises with the market, was indeed part of the surrealist project of admonition, the activity of counterfeiters and the trade of fake paintings by Magritte and Mariën a few years earlier is animated by mere material concerns. A double heuristic difficulty arises from then on. First, that to delineate the surrealist enterprise, considering both the reluctance of the so-called surrealist poets towards any label, while constantly reactivating and redefining it. Second, that to determine what is relevant to include in literature research (private life, offences, quarrels, pranks and hecklings).

Pour citer cet article :

Manon HOUTART « Le surréalisme comme état d’esprit : quelles frontières pour la recherche en littérature ? Le cas du groupe bruxellois. », *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n° 28, « *Unlimited?* Enjeux et défis méthodologiques posés par l’analyse en littérature. », s. dir. Maxime THIRY, Lena CRUCITTI, Besa HASHANI, Matthieu SERGIER, juillet 2023, 37-51.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

CHIEF EDITORS

Liesbeth FRANÇOIS (University of Cambridge – KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)

EDITORIAL BOARD

Ben DE BRUYN (UCL)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Raphaël INGELBIEN (KU Leuven)
Valérie LEYH (Université de Namur)
Katrien LIEVOIS (Universiteit Antwerpen)
David MARTENS (KU Leuven)

Chiara NANNICINI (Facultés Universitaires Saint-Louis)
Hubert ROLAND (FNRS - UCL)
Matthieu SERGIER (Facultés Universitaires Saint-Louis)
Beatrijs VANACKER (KU Leuven)
Lieke VAN DEINSEN (KU Leuven)

EDITORIAL ASSISTANTS

Amélie JAQUES (KU Leuven - FWO)
Carolin LOYENS (KU Leuven - FWO)

SCIENTIFIC COMMITTEE

Sascha BRU (KU Leuven)
Geneviève FABRY (UCL)
Agnès GUIDERDONI (FNRS - UCL)
Nadia LIE (KU Leuven)
Michel LISSE (FNRS - UCL)
Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Ingo BERENSMEYER (LMU München)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)
Faith BINCKES (Worcester College, Oxford)

Franca BRUERA (Università di Torino)
Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)
Edoardo COSTADURA (Friedrich-Schiller-Universität -Jena)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)
Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)
François LECERCLE (Paris IV - Sorbonne)
Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
Christina MORIN (University of Limerick)
Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Le surréalisme comme état d'esprit : quelles frontières pour la recherche en littérature ? Le cas du groupe bruxellois.

« L'homme de l'esprit doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit », écrit Paul Valéry à propos de la puissance intellectuelle dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (Valéry, 1895)¹. C'est précisément dans ce « refus indéfini d'être quoi que ce soit » que Marcel Mariën trouve « une définition élémentaire des surréalistes, qui ne sont pas des peintres, qui ne sont pas des écrivains, qui ne sont pas des poètes »². En martelant inlassablement que leur souci est bien davantage extra-littéraire que littéraire, que la littérature est largement insuffisante pour accomplir leurs desseins, mais également qu'il est vain de vouloir commenter leur entreprise, les surréalistes belges semblent s'être évertués à dissuader toute approche analytique de leur mouvement par un prisme littéraire, *a fortiori* académique. Faire du surréalisme un objet de recherche en littérature implique donc plusieurs questionnements : comment appréhender un mouvement qui s'efforce de se démarquer de la littérature instituée, qui affiche un refus de jouer le jeu littéraire, entremêle créations textuelles et productions plastiques et se présente comme une attitude de l'esprit ? Comment, par ailleurs, embrasser un collectif qui rechigne à se voir étiqueté tout en réactivant sans cesse la définition de ce qu'il est, et de ce qu'il n'est pas ? Qu'est-ce qui définit, au demeurant, l'aventure surréaliste ? Comment en saisir les contours, et est-il seulement indispensable d'y parvenir ?

Il nous a semblé nécessaire de cibler notre étude sur le surréalisme de Bruxelles³ tant il se distingue nettement du surréalisme parisien, en particulier sur les plans – qui retiendront justement notre attention ici – de la dénomination et de la définition de leur groupe, ainsi que sur celui de leur prise de distance à l'égard de la littérature et de la figure de l'écrivain. Des questionnements similaires se posent, certes, pour le surréalisme parisien : la définition toujours indécidable du mouvement se voit sans cesse remise sur le métier, au fil des manifestes, tracts et autres déclarations ; l'art et la vie se trouvent mêlés en une constante osmose, tant au travers de la quête surréaliste à proprement parler, qui se situe au niveau de l'expérience vécue et prend racine dans une disponibilité totale au cœur de la vie quotidienne, que dans les normes implicites qui déterminent la dynamique du

¹« Le caractère de l'homme est la conscience ; et celui de la conscience, une perpétuelle exhaustion, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qu'y paraît, quoi qui paraisse. Acte inépuisable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel l'homme de l'esprit doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit. » (Valéry, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* [1895]. La Nouvelle Revue Française, 1919, p. 34)

² Mariën, Marcel. Entretien dans Bussy Christian. « La Proie pour l'ombre. », *La Librairie Ouverte*. RTB, 1967, 30 min. Tapuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature (AML).

³ Notons que le surréalisme belge s'est décliné en divers groupes, plus ou moins convergents au fil de l'histoire du mouvement. Ainsi, une dizaine d'années après le groupe de Bruxelles, est né le surréalisme hennuyer (qui prit la forme du groupe « Rupture » en 1934, puis du « Groupe surréaliste en Hainaut » en 1939). Il se rapproche davantage du groupe parisien, notamment sur la question de l'écriture automatique, et reconnaît en Breton un maître à penser. Les surréalistes hennuyers assument par ailleurs un engagement politique plus explicite que les membres du groupe de Bruxelles.

groupe⁴. Mais l'anti-carriérisme des surréalistes belges, ainsi que leur mode de publication – souvent éphémère, circonstanciel et anonyme –, déterminent des conditions de production et de collaboration distinctes de leurs homologues français⁵. Le surréalisme bruxellois, par l'expression de sa méfiance vis-à-vis de la littérature tant comme mode d'expression que comme institution, tend à la définir en creux. Il représente en cela un cas fécond pour explorer et interroger les frontières des études littéraires.

Il s'agira dès lors d'aller au-devant des embûches que les surréalistes de Bruxelles ont posées pour brouiller les pistes et décourager toute tentative de les constituer en tant qu'objet (de leur rejet de tout label à leurs affirmations antilittéraires) ; de déjouer ces pièges tout en les prenant au sérieux pour ce qu'ils révèlent ; et de mettre à l'épreuve la possibilité ou non de tracer une frontière entre les œuvres, gestes et actions qui relèvent de l'activité surréaliste et ceux ne pouvant y être associés. Au-delà de ce qu'elles disent du mouvement même, ces multiples embûches, nous le verrons, contraignent le chercheur en littérature à prendre certains partis méthodologiques, tant au moment d'identifier ce qui ressort ou non à son champ d'étude, qu'au moment d'y appliquer ses outils conceptuels.

Un refus des définitions

La première embûche que tendent les surréalistes bruxellois au théoricien est leur résistance à toute qualification, qui découle d'une hantise des catégories et autres figements. Il faudra en effet attendre 1934, soit dix ans après les premiers tracts de *Correspondance*, pour que Paul Nougé concède l'étiquette « surréaliste » pour désigner le groupe qu'il forme avec quelques « complices »⁶. Il y consent, précise-t-il non sans ironie, uniquement « pour les commodités de la conversation ». Et en effet, le collectif continuera de manifester sa réticence ponctuellement : « Exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme », suggère Nougé en 1945⁷ ; « Notre activité collective se passe de label. [...] nous n'aimons pas les étiquettes », rappelle une plaquette datant de 1964, qui acte implicitement la renaissance du mouvement (*Vous*

⁴ David Vrydaghs s'est d'ailleurs interrogé sur ce qui pouvait être tenu ou non pour une activité surréaliste dans son article « Des cafés aux dancings. La conduite de vie surréaliste en matière éthylique et ses réfractions esthétiques. », *CONTEXTES*, n°6, [en ligne], 2009, consulté le 23 décembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4412>.

⁵ Voir à ce sujet Baetens, Jan et Kasper, Michael. «Surrealism in Belgium or Belgian Surrealism?» *Correspondance : The Birth of Belgian Surrealism*. Peter Lang, 2015, pp. 1-46.

⁶ Ce mot a été employé pour la première fois par Paul Nougé dans le catalogue de l'exposition consacrée à René Magritte à la galerie L'Époque à Bruxelles en 1928 : «[...] nous ne voyons nul inconvénient à nous dire au passage les complices de René Magritte ». Il écrira également plus tard : « Nous avons aussi tué le public, cherchant des complices ». (Nougé, Paul. « Portrait exemplaire. », *Les Lèvres nues* n°5, 1955, pp. 7-8, repris dans *Au palais des images les spectres sont rois*. Allia, 2017, p. 410). Ce terme, qui permet de signifier tant une forme de solidarité dans une quête commune qu'un mépris du public, sera ensuite souvent employé pour désigner les membres et compagnons de route du groupe de Bruxelles. Voir à ce sujet Mariën, Marcel. *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Lebeer-Hossmann, 1979, p. 157.

⁷ Cet aphorisme a été d'abord publié dans le catalogue de la première manifestation surréaliste internationale après la guerre, puis en quatrième de couverture de la première édition de *Histoire de ne pas rire* (1980), qui rassemble les écrits théoriques de Paul Nougé, également repris dans les œuvres complètes de Nougé : *Au palais des images les spectres sont rois* (2017).

voyez avec votre nombril, 1964)⁸ ; « L'on ne fige pas un éclair, et c'est de l'éclair que tient notre propos : fracturer la nuit... », insiste encore le groupe dans la revue *Vendonah* la même année⁹.

Si l'étiquette surréaliste en tant que « dénomination exogène »¹⁰ est rejetée dans un premier temps, elle sera pourtant sans cesse réadoptée et réactivée au travers de multiples interventions métalittéraires. Ainsi, peu avant sa mort, Paul Nougé affirme au micro de Christian Bussy : « *Correspondance* c'était au fond surréaliste enfin, c'était des tracts au fond qui étaient surréalistes presque avant la lettre, enfin avant le contact avec les surréalistes français, avant le nom, l'expression surréaliste »¹¹. Ces oscillations entre refus de l'étiquette et réactualisation de celle-ci, si elles révèlent certes une série de contradictions inhérentes au mouvement, correspondent aussi au souci nougéen de « conserver l'initiative en toute occasion »¹². Car bien que commode et fédérateur, l'emploi du terme par toute personne externe au mouvement est la porte ouverte à toutes les confusions et récupérations, notamment à des fins commerciales¹³. « Il se peut aussi, constate d'ailleurs Nougé, que l'étiquette "surréalisme", cette commodité de langage, ait nui » (1954)¹⁴.

Aux paradoxes qui égrènent les interventions des surréalistes, s'ajoute – contrairement au cas français – l'absence de manifeste ou de charte clairs et présentés comme tels, qui serviraient d'étalon. Les préoccupations et visées des surréalistes de Bruxelles sont disséminées dans des tracts, préfaces de catalogue d'exposition et autres écrits circonstanciels, dont la réserve, l'allusion et le laconisme¹⁵ empêchent toute déduction hâtive. Nougé assume d'ailleurs pleinement le caractère évanescent de l'activité qu'il mène avec ses complices :

L'on résiste mal au désir de tracer une image d'ensemble de ses entreprises, à les inventorier, à établir entre elles quelques liens de continuité et de conséquence, avec le secret d'en assurer l'avenir, d'en confirmer l'efficacité. Un tel projet ne va pas sans danger. [...] Que l'on ne se propose [...] ni code, ni mots d'ordre, voilà qui étonne et scandalise. [...] Bien des choses cependant s'accrochent mal de l'ordre discursif. Un certain désordre leur est favorable. On les entend mieux à la faveur d'une démarche déglagée. Que l'on ne s'empresse pas de conclure. [...]¹⁶

⁸ *Vous voyez avec votre nombril* (1964), cité dans Canonne, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique*. Actes Sud, 2007, p. 206.

⁹ Télégramme. *Vendonah* n°17, 1964, reproduit dans Canonne, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰ Nous reprenons l'expression à Denis Saint-Amand (Saint-Amand, Denis. « Les groupes littéraires : structures, logiques et représentations. » *La Dynamique des groupes littéraires*. Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 10)

¹¹ Nougé, Paul. Entretien dans Bussy, Christian. « L'Accent grave. », *La Librairie ouverte*. RTB, 1968, publiée dans *Les Livres nues*, 1969.

¹² Laroche, Denis. « Le style Nougé : au-delà du langage polémique. », *Textyles* n°8, 1991. ¹³ Dans sa *Sociologie du surréalisme* (La Dispute, 1999), Norbert Bandier montre comment le label « surréaliste » représentait un intérêt mercantile pour les galeristes et marchands d'art bruxellois.

¹⁴ Nougé, Paul. « Récapitulation. », *La Carte d'après nature* (numéro spécial), 1954, repris dans *Au palais (...)*, *op. cit.*, pp. 268-272.

¹⁵ Sur le style nougéen empreint de sous-entendus, voir Denis Laroche (1991), *op. cit.*
¹⁶ Nougé, Paul. « Proposition. », *Histoire de ne pas rire* [1980], repris dans *Au palais (...)*, *op. cit.*, p. 281.

Refus des définitions exogènes donc, ambiguïté délibérée des définitions endogènes : si la tâche du chercheur consiste à établir des contours nets autour d'une telle entreprise sur l'unique base de ce que ses représentants en ont dit, elle semble vouée à l'échec. Mais, comme le suggère Florent Coste, « ce ne sont pas les définisseurs qu'il faut croire et prendre au mot, mais plutôt cet espace des justifications, où interviennent tous ces acteurs, qu'il faut explorer et observer »¹⁷. On pourrait étendre cette proposition aux « anti-définisseurs », car dans leur attitude anti-définatoire réside déjà tout un programme : celui, précisément, d'échapper aux cristallisations pour mieux les dénoncer¹⁸. Dans cette lutte pour revendiquer ou rejeter le label, se logent aussi bien sûr des enjeux symboliques de positionnement dans le champ : tandis que chez les surréalistes parisiens, la paternité du terme est farouchement disputée par divers prétendants au rôle d'avant-garde, chez le groupe de Bruxelles, les négociations d'étiquette sont le signe d'une double recherche de reconnaissance et de distinction du champ littéraire français.¹⁹

Une attitude de l'esprit

Figements, catégories, habitudes : sous la plume de Nougé, ces termes sont assimilés à des « ravages mentaux » (1954)²⁰. La poésie est envisagée comme un instrument propre à démanteler les cristallisations qui se logent dans le langage, comme un moyen dont il faut se servir pour lutter contre l'asservissement, en aucun cas comme une fin en soi ni comme un mode d'expression idéal sur lequel on miserait pour exprimer une intériorité. Elle est l'une des ressources à déployer pour agir contre la menace que constituent les lieux communs et autres enlisements de la pensée. Loin de se réduire à une démarche littéraire, le surréalisme (et « les surréalistes ne se sont pas fait faute de le proclamer, mais il ne semble pas qu'on les ait bien entendus », écrivait Nougé (1954)²¹) se présente avant tout comme une attitude de l'esprit. Pour cultiver cette disposition, Nougé invite à s'exposer à la menace, qui donne lieu à des difficultés et des conflits et incite alors au déploiement d'une ingéniosité nouvelle.²²

Le but poursuivi, la seule « fin valable »²³, réside donc dans l'enrichissement de l'esprit, par une multitude de moyens au rang desquels la poésie et la vie apparaissent complémentaires :

¹⁷ Coste, Florent. *Explore*. Questions théoriques (coll. « Forbidden Beach »), 2017, p. 325.

¹⁸ Florent Coste approfondit cette question épineuse de la définition de ce qui est littérature ou non en précisant que la qualification d'une production de langage comme étant littéraire ne dépend pas (ou pas seulement) des prétentions de l'auteur, elle « nécessite une reconnaissance publique et probablement sujette à discussion ». Les « batailles définitionnelles », poursuit-il, font évoluer nos usages de la littérature : « quand on définit, on se positionne, se différencie, se distingue, on canonise, on subvertit et transgresse, on délivre des bourses et on attribue des résidences d'artiste, on ouvre un espace de pratiques possibles ; ce sont autant de coups donnés dans le grouillement des jeux de langage littéraires. » (Coste, *op. cit.*, p. 324).

¹⁹ Bandier, Norbert. *op. cit.*, pp. 86-87, 350, 356.

²⁰ Nougé, Paul. « Récapitulation. » (1954), *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

²² Nougé, Paul. « Proposition. » [1980], *op. cit.*, pp. 552-553.

²³ « En tant qu'êtres capables d'agir, à cette capacité d'action nous ne reconnaissons qu'une fin valable : la défense, le maintien, la croissance, l'enrichissement, le perfectionnement de l'esprit » (Nougé 1980, *op. cit.*, p. 552).

Ces occasions de difficultés et de conflits, nous les trouvons dans ce que l'on pourrait peut-être nommer *l'anti-esprit*, c'est-à-dire non seulement dans les cristallisations, les pentes figées de la pensée proprement dite (abstraite ou pure), mais encore dans les mœurs, les passions, les besoins, les moyens d'existence de l'homme concret plongé dans la société, dans la nature, dans l'instant qui sont nôtres. De là nos tentatives poétiques, scientifiques, certaines manifestations de notre vie courante, notre attachement à certaines doctrines politiques révolutionnaires qui nous semblent de nature à mettre l'esprit aux prises avec des difficultés, des menaces nouvelles.²⁴

Ainsi, la poésie et la vie courante sont mises côte à côte comme autant d'occasions de bouleversements, ou, pour le dire autrement, autant de « terrains » où se joue la possibilité d'une résistance à la pensée bourgeoise capitaliste. Il découle de cet état d'esprit une éthique fondée sur une lutte constante contre les habitudes, contre « tout ce que l'on croit volontiers immuable »²⁵ (famille, profession, religion, idéologie, etc.) et, partant, une exigence morale qui pèse sur quiconque souhaite compter parmi les complices.

Mais l'attitude de l'esprit que défendent les surréalistes n'est rien sans recours à l'action concrète : « L'action est réellement, profondément, une nécessité vitale. Renoncer à agir équivaut pour moi à renoncer à vivre »²⁶, déclare Nougé. D'où « le caractère éminemment concret de leurs entreprises » : les surréalistes ne cherchent pas à se détourner du réel ou à s'en évader, mais bien à y agir, à y adhérer « dans ses manifestations les plus quotidiennes, parfois les plus contingentes »²⁷. Dès lors, leur poésie est indissociable, d'une part, de ses effets – elle ne vaut que par ce qu'elle *engendre*, non par ce qu'elle *exprime*²⁸ –, et d'autre part, des comportements de la vie quotidienne qui lui sont contigus. La poésie, la peinture, la musique ne sont d'ailleurs que des pis-aller, dont le recours n'a lieu, du moins pour Nougé, qu'en cas de « nécessité absolue »²⁹. « Plutôt la vie »³⁰, proclame-t-il dans le premier tract de *Correspondance* (1924), en citant un vers issu de *Clair de Terre* d'André Breton, précisant plus tard que

[L'esprit surréaliste] 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

²⁴ Nougé, Paul. « Proposition. » [1980], *op. cit.*, p. 553.

²⁵ Bussy, Christian. « Le Surréalisme belge. », *Le Magazine Littéraire*, n°118, 1976.

²⁶ Nougé, Paul. « La Grande question. », *Les Lèvres nues* n°5, 1955, pp. 35-36, repris dans *Au palais des images les spectres sont rois*, *op.cit.*, p. 415.

²⁷ Nougé, Paul. « Récapitulation. » (1954), *op. cit.*

²⁸ C'est ce qu'insinue Nougé en remplaçant, dans une citation de Charles Baudelaire, le verbe *exprimer* par *engendrer* : « Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer [d'engendrer] toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire... » (Nougé, Paul. « Exprimer. », *Les Lèvres nues* n°5, 1955, p. 5, repris dans *Au palais (...)*, *op.cit.*, p. 409.)

²⁹ « [Nougé] éprouvait une véritable allergie à prendre la plume et à tracer une phrase. Quand il le faisait c'était vraiment sous l'empire d'une nécessité absolue, il empoignait le premier bout de papier qui traînait sur une table, un morceau d'enveloppe, un bout de journal, et il écrivait une ligne parce qu'il fallait absolument le faire. » (Marion, Denis. Entretien dans Bussy, Christian. « L'Accent grave ». *La Librairie ouverte*. RTB, 1968, publiée dans *Les Lèvres nues*, 1969.)

³⁰ Nougé, Paul. « Réponse à une enquête sur le modernisme. », *Correspondance. Bleu I*, 1924 repris dans *Au palais (...)*, *op. cit.*, p. 25.

rationnel, affectif ou social qu'il a eus à sa portée ; il a fait flèche de tout bois.³¹

Dès lors, tout événement, idée, sentiment ou relation « vient faire farine au moulin » : « les rencontres insolites, les expéditions improbables, les projets éditoriaux délirants, les disputes, la conquête des femmes, les tracts jubilatoires »³² – auxquels il conviendrait d'ajouter, pour le cas français, l'expérience des sommeils, les trouvailles du marché aux puces, les jeux expérimentaux (du cadavre exquis au jeu des questions/réponses). Cette étendue de l'état d'esprit surréaliste jusque dans les recoins de la vie courante tend une seconde embûche au chercheur, en ce qu'il se présente comme un mouvement à califourchon entre l'éthique et l'esthétique, où l'une est tour à tour arme et cible de l'autre³³. Partant du principe que toute manifestation de la vie quotidienne – ou du moins toute subversion de la vie quotidienne – peut potentiellement alimenter l'entreprise surréaliste, comment décréter que tel geste, tel choix, telle manière d'être correspond au programme du mouvement ou s'en éloigne ? Selon qu'il participe à mettre en garde, par le pastiche, le chahut ou la satire, un milieu littéraire et artistique sclérosé ? Ne serait-ce pas là perdre de vue que les fins du surréalisme dépassent la sphère esthétique ? Selon, alors, qu'il participe au démantèlement de l'esprit bourgeois, ou, plus largement encore, à la « libération de l'homme » ? C'est en effet sur ce seul point que semblent s'accorder unanimement les surréalistes (qu'ils se revendiquent tels ou soient ainsi désignés par leurs pairs), par-delà les frontières, les sous-groupes et les époques : le refus du donné, la révolte contre les prisons morales, intellectuelles, artistiques, la quête d'une plus grande liberté et la recherche de moyens pour œuvrer à cette libération. Mais cet irréductible substrat apparaît bien vite insuffisant pour délimiter le terrain du chercheur en littérature. S'il ne peut faire fi des manifestations extralittéraires et des diverses prétentions à « vivre poétiquement », il lui faut dès lors veiller à appréhender ces comportements en les rapportant à des faits de langage : quelles productions langagières se voient contestées ou prolongées par telle action, telle manière d'être ? Quels effets cet état d'esprit engendre-t-il sur le langage sous toutes ses composantes (matérialité, conditions d'énonciation, réception...) ?

Des comportements surréalistes ?

Si de nombreuses manifestations s'inscrivent sans conteste dans le projet surréaliste et prennent place, qui plus est, dans la vie littéraire (que l'on songe aux perturbations de pièces de théâtre, aux invitations apocryphes et autres dénonciations intempestives d'un esprit de sérieux régnant dans ce milieu³⁴), il en est d'autres qui,

³¹ Nougé, Paul. « Récapitulation. » (1954), *op. cit.*

³² Smolders, Olivier. « L'homme qui a vu l'ours. », préface à Bussy, Christian. *Les Surréalistes au quotidien. Petits faits vrais*. Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 7.

³³ Norbert Bandier y pointe là d'ailleurs une inextricable contradiction, qui nous semble concerner tant le surréalisme parisien que bruxellois : « Le surréalisme se présente à la fois comme « esthétique », capable de renouveler les modes d'expression littéraire en brisant les conventions ordinaires de la littérature [...], et comme [...] rapport au monde permettant de résoudre les principaux problèmes de la vie, niant ainsi l'écriture elle-même en tant qu'activité séparée, médiate ». (Bandier, Norbert. *op. cit.*, p. 116)

³⁴ À Bruxelles comme à Paris, « le scandale est bien un élément constitutif de l'intervention surréaliste à laquelle il donne sa dimension publique, théâtrale et souvent festive » (Aron, Paul et

malgré leur apparence similaire, répondent tantôt à un souci surréaliste, tantôt à de simples préoccupations pécuniaires. Ces « cas limites » que sont par exemple le commerce de faux tableaux, la production de faux billets, ou encore l'investissement de formes publicitaires, démontrent que la démarcation n'est point aisée. Ainsi, l'adoption d'un style apocryphe par René Magritte ne sert qu'un besoin matériel lorsqu'il peint, pendant la guerre, des faux Picasso, des faux Chirico ou des faux Max Ernst qu'il charge Mariën de vendre, mais elle vise à prendre au piège le milieu artistique parisien dans le cadre de ce qu'on a appelé la « période vache » du peintre. Les tableaux que produit hâtivement Magritte en vue de sa première exposition personnelle à Paris (Galerie du Faubourg) en 1948 rompent en effet délibérément avec son esthétique propre, et feignent une forme de naïveté par le recours à de grossiers aplats de gouache, dans une volonté assumée d'adresser un pied de nez aux marchands et critiques français (tout en mettant dangereusement en jeu sa réputation), selon la veine surréaliste³⁵. De même, si le tract intitulé « La Grande Baisse » (1962), prenant la forme d'un faux billet à l'effigie de Magritte et visant à dénoncer les compromissions du peintre, relève bel et bien du projet surréaliste de mise en garde, l'activité de faux-monnayeurs par Magritte et Mariën quelques années plus tôt n'est envisagée par eux-mêmes que comme un moyen de subsistance. « Quand un surréaliste doit manger, le fait de manger n'a rien de surréaliste »³⁶, déclare d'ailleurs Mariën. « C'était une façon d'avoir de l'argent. On n'en avait pas. Magritte ne vendait rien. Moi je n'avais rien non plus. [...] L'argent n'est pas surréaliste »³⁷. Mais si les *intentions* de Magritte et Mariën dans ces activités frauduleuses se cantonnent à un souci pécuniaire, les *effets* de celles-ci vont pourtant bien dans le sens de l'entreprise surréaliste, puisqu'elles participent à mettre au jour la valeur fiduciaire de l'art comme de l'argent, et attaquent ainsi subrepticement les fondements de la bourgeoisie. Le succès de ces fraudes tient à la crédulité du public³⁸, prouvant ainsi l'efficacité des deux complices dans les pièges qu'ils fomentent grâce à la manipulation des formes.

L'ambiguïté est d'autant plus délicate à lever lorsqu'on se penche sur l'activité publicitaire de Magritte et Nougé : menée dans un premier temps à des fins exclusivement alimentaires pour Magritte, elle s'imprègne peu à peu de l'esprit surréaliste à partir de 1926 – année de son adhésion au groupe *Correspondance* – et revêt progressivement des ambitions poétiques. Le peintre crée ainsi des affiches pour différents annonceurs, parmi lesquels Samuel, un grand marchand de manteaux de fourrure bruxellois. En 1926, il réalise un premier catalogue, où ses dessins, accompagnés d'écrits attribués à Camille Goemans, présentent les pièces de la collection. En 1927, un second catalogue paraît, et cette fois les créations de Magritte

Jean-Pierre Bertrand. *Les 100 mots du surréalisme*. Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 2014, p. 107).

³⁵ Canonne, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique. op. cit.*, p. 67.

³⁶ Mariën, Marcel. Entretien dans Mersch, Jean-Marie et De Coninck, Jean-Marie. « La Liberté mode d'emploi. », *En toutes lettres*. RTB, 1993, 50 min.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Un faux Max Ernst, peint par Magritte, se retrouvera d'ailleurs dans une exposition consacrée (entre autres) au peintre français au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1967. Le public s'exclame devant ce tableau soi-disant de Max Ernst, sans se douter qu'il s'agit d'un Magritte (anecdote racontée par Christian Bussy dans un fascicule inédit, « La singularité de Magritte », conservé aux Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles).

côtoient de brefs énoncés poétiques de Paul Nougé³⁹⁴⁰. L'instrumentalisation de la poésie de Nougé à des fins mercantiles a de quoi surprendre, tant on sait qu'il s'est efforcé de refuser toute compromission. On aurait pourtant tort de croire que ce travail de commande ne répond qu'à un intérêt financier, et que Nougé se soumet par là à l'industrie du luxe. Au contraire, il assume – ou justifie – cette production en précisant, dans les dédicaces des exemplaires qu'il adresse à ses amis, que « [l]a vigilance ne connaît pas d'objets indignes », et que l'on « tire parti des mauvaises rencontres »⁴¹. Il apparaît en effet à première vue que le style nougéen, allusif et truffé de termes relevant du champ lexical du risque et de la vigilance, domine le langage publicitaire bien davantage que le contraire⁴². Notons également que si, dans le cas du *Catalogue Samuel*, Nougé déporte la pratique littéraire « à l'extérieur de la production légitime » et « transporte le marché du côté de la gratuité littéraire »⁴³, il accomplit le geste inverse dans « La Publicité Transfigurée », un concert-spectacle donné en 1926 avec André Souris, dans lequel il déclame des textes empruntant le ton et les figures de style publicitaires tout en les détournant. Ainsi, l'investissement d'espaces ou de formes publicitaires par les surréalistes belges ne peut se réduire à un gagne-pain provisoire, puisque, tantôt, il s'avère déterminant quant à la production artistique ultérieure (c'est le cas de Magritte, qui, devenu familier des dispositifs publicitaires, s'efforcera ensuite de les déjouer dans ses toiles⁴⁴), tantôt, il sert à distiller la puissance poétique dans des espaces inattendus ou, d'autres fois encore, il prête à l'expression poétique son efficacité et se voit ainsi attribuer « des possibilités de sens imprévues »⁴⁵.

D'autres faits et gestes des poètes surréalistes, qui ne concernent pas directement leur activité artistique ou poétique, sont aussi considérés, par quelques témoins, comme participant de leur entreprise. Ainsi, si l'on adhère au point de vue du journaliste et compagnon de route Christian Bussy, lorsque Paul Colinet et René Magritte font faire un bouquet à une fleuriste pour ensuite le lui offrir et la prendre au dépourvu, ils agiraient en surréalistes ; lorsque Nougé dépose une bouteille vide sur le palier de son voisin pour que le laitier la lui remplisse sans qu'il n'ait rien demandé, pour le faire « sortir de son train-train », il poserait un acte hautement

³⁹ Nougé, Paul. « Catalogue Samuel » [1927], repris dans *Au palais (...), op. cit.*, pp. 75-76.

⁴⁰ On peut voir là les prémices du « *brand content* » (ou création de contenu par une marque à des fins marketing) : si la mobilisation de plumes d'écrivains à des fins publicitaires n'est pas inédite, on observe, depuis les années 2000, que les marques tirent de plus en plus profit de l'art du récit des écrivains (le *storytelling*), au-delà de leurs capacités d'évocation poétique. L'exemple de *Lady*, un recueil de nouvelles édité chez Gallimard et auquel huit écrivains ont contribué pour chanter l'élégance d'un sac à main de la marque Dior, est emblématique de cette tendance. Nous remercions Justine Huppe d'avoir attiré notre attention sur ce cas. Voir à ce sujet Wajeman, Lise. « “Lady” : des écrivains pris la main dans le sac. », *Médiapart* [en ligne], 12 février 2017, consulté le 23 décembre 2021. URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/120217/lady-des-ecrivains-pris-la-main-dans-le-sac>.

⁴¹ Roque, Georges. *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*. Flammarion, 1983, p. 163.

⁴² Pour une analyse des ressorts poétiques du *Catalogue Samuel*, voir les références suivantes : Reverseau, Anne. « Des affinités électives du surréalisme belge et de la publicité : autour de Paul Nougé et d'E.L.T. Mesens. », in Berranger, Marie-Paule et Laurence Guellec (dir.). *Les Poètes et la publicité*. Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2016.

Collani, Tania. « La génération du sens : une lecture du Catalogue Samuel de Magritte et Nougé. », *Synergies des Pays – Roumanie*, n° 5, 2010, pp. 233-240.

⁴³ Biron, Michel. « Le Refus de l'œuvre chez Paul Nougé. », *Textyles*, n°8, 1991.

⁴⁴ Roque, Georges. *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ Biron, Michel. *op. cit.*

surréaliste ; lorsque Christian Dotremont, au terme d'un pèlerinage vers Charleville, passe la nuit sur la tombe de Rimbaud, il accomplirait « un geste très surréaliste »⁴⁶. La radicalité surréaliste ne cesse d'être mesurée à l'aune du style de vie des agents : détachement à l'égard des honneurs et de l'argent, prise de distance avec les institutions traditionnelles (religion, mariage, famille, etc.), mais aussi rythme de vie nomade et chahuté plutôt que confort d'une existence sédentaire, choix de ne pas avoir d'enfant, pratique du mensonge et goût du conflit sont autant de traits reconnus en Nougé comme participant de son intégrité surréaliste⁴⁷. De même, l'évitement, de la part de Mariën, d'une « vie rangée » ainsi que son refus du travail « sauf quand il était absolument nécessaire » concourent à ce que soit reconnu en lui « l'exemple d'une vie surréaliste la plus poussée au sein du groupe surréaliste belge »⁴⁸.

On sait pourtant que les déménagements successifs de Nougé et Mariën sont la plupart du temps motivés par des raisons sentimentales, et que l'absence de progéniture n'est pas entièrement délibérée (Christian Bussy nous apprend que Reine Nougé a été enceinte, que cela « avait mis Nougé en joie » mais qu'« un accident interrompit la grossesse »⁴⁹). À l'inverse, Louis Scutenaire a mené une vie sédentaire avec son épouse Irène Hamoir et a toujours refusé de « se mouiller » en signant quelque tract que ce soit, sans pour autant que son appartenance au surréalisme n'ait été jamais mise en cause. Quant à Camille Goemans, le « surréalisme radical » que lui prête André Souris tient à cet « être nouveau » qu'il n'a jamais cessé d'être secrètement, « seulement perceptible par ceux qui le connaissaient vraiment »⁵⁰ – son engagement est ainsi vécu dans une forme de secret, de discrétion.

Il apparaît ainsi que les lignes de conduite qui se dégagent des trajectoires de Nougé et Mariën nourrissent, certes, un état d'esprit alerte, peu exposé au répit qu'offre la stabilité, tel que Nougé le défend dans nombre de ses écrits, mais n'ont pu être érigées en principes normatifs, car elles s'avèrent en réalité intenable : peut-on mener une action collective efficace sur la base du mensonge et du malentendu tels que les pratiquaient Nougé, sous prétexte d'introduire de l'imagination et du désaccord dans la vie quotidienne ? La part d'arbitraire qui régit l'évaluation de l'application des principes surréalistes s'observe également dans les divers motifs avancés pour les excommunications et mises à l'écart de certains membres ou compagnons de route. Là où les divers postes qu'occupe Goemans, y compris dans le milieu de l'art (marchand de tableaux, propriétaire d'une galerie d'art parisienne, attaché à l'Association anversoise des Beaux-Arts, etc.), sont vus sous l'angle d'une diversité de fonctions qui témoigne d'une « curieuse liberté à l'égard de tous les

⁴⁶ Ces anecdotes proviennent des souvenirs de Christian Bussy (Bussy, Christian. *Les Surréalistes au quotidien. Petits faits vrais*. Les Impressions Nouvelles, 2007, pp. 123-124, 150, 233). Leur annexion au surréalisme prête toutefois à débat : le geste hautement sacralisant de la prosternation de Dotremont devant la tombe de Rimbaud n'est-il pas précisément contraire à l'esprit du mouvement ?

⁴⁷ Mariën, Marcel. Entretien dans Bussy Christian, « Paul Nougé ou la vie défendue. », *Contre l'Oubli*. RTB, 1968. Tapuscrit conservé aux AML.

⁴⁸ Canonne, Xavier. Entretien sur le surréalisme dans Detroy, Romain. « Ceci n'est pas un documentaire sur Magritte : Marcel Mariën (épisode 3) ». *Par Oûï-Dire*, RTBF, 2020.

⁴⁹ Bussy, Christian. « Traces de Paul Nougé », *Les Lèvres nues*, 1993, p. 4.

⁵⁰ Souris, André. Entretien dans Bussy, Christian, « Camille Goemans ou le sens caché. », *Contre l'Oubli*, RTB, 1968. Tapuscrit conservé aux AML.

comportements humains »⁵¹, une pareille attitude vaudra à E.L.T. Mesens d'être tenu à l'écart des entreprises surréalistes : eu égard, notamment, à sa qualité de commissaire d'exposition, les complices l'envisagent davantage comme un collectionneur ou un marchand que comme un collaborateur⁵². Les excommunications dont Marcel Lecomte et André Souris feront l'objet (le premier en 1925, accusé de devenir un « littérateur » et le second en 1936, pour avoir dirigé une messe à la mémoire d'Henry Le Boëuf, manquant par-là de distance avec la religion) n'empêcheront pas leur réintégration tacite par le biais de collaborations dans des revues ou de signatures de tracts. Marcel Broodthaers, quant à lui, sera exclu des rédacteurs des *Lèvres nues* à la suite d'une brouille concernant la liaison de son ex-femme avec Paul Nougé⁵³.

Conduites de vie

Une fois encore, il n'apparaît ni pertinent ni fécond de chercher à circonscrire la démarche surréaliste en procédant à un tri entre les pratiques qui y correspondent et celles qui la trahissent, ou en les passant au crible d'un jugement moral. Et ce, *a fortiori* eu égard à l'instabilité des normes surréalistes, largement liée à leur caractère implicite et aux affinités ou inimitiés qui les étouffent ou les font surgir. Il importe cependant de tenir compte des comportements des surréalistes dans la vie courante, en ce qu'ils nourrissent plusieurs aspects de la théorie littéraire.

Premièrement, les manières d'être, choix et relations qu'adoptent les surréalistes, y compris en marge de la vie littéraire, jouent un rôle déterminant dans la dynamique du mouvement. Car ainsi que le montrent David Vrydaghs et Denis Saint-Amand pour les surréalistes parisiens, l'adoption d'une série de comportements entre davantage en ligne de compte que l'application de certains principes esthétiques pour évaluer la propension de l'écrivain à devenir un « membre idéal » du groupe⁵⁴. « L'un des traits les plus singuliers du surréalisme », pointe d'ailleurs Xavier Canonne, « est que l'on peut s'en réclamer sans vraiment produire, publier ou montrer »⁵⁵. Tristan Tzara, qui rallie le surréalisme parisien en 1929 après avoir été le chantre du dadaïsme, n'affirmait-t-il pas qu'« on peut être poète sans avoir jamais écrit un seul vers »⁵⁶ ? Breton ne défendait-il pas une poésie « au besoin sans poème », attribuant la fortune de Jacques Vaché au fait « de n'avoir rien produit »⁵⁷ ?

Cette importance sociale conférée à une gamme de comportements au sein d'un collectif littéraire peut être désignée par la notion de « conduite de vie » : forgée par Max Weber dans son étude sociologique des religions et reprise par David Vrydaghs et Denis Saint-Amand dans une étude des groupes littéraires, elle renvoie

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Canonne, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique, op. cit.*, p. 248.

⁵³ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁴ Saint-Amand, Denis et Vrydaghs, David. « La biographie dans l'étude des groupes littéraires. », *CONTEXTES* n°3 [En ligne] 2008, consulté le 23 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/2302>.

⁵⁵ Canonne, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique, op. cit.*, p. 312.

⁵⁶ Duplessis, Yves. *Le Surréalisme*. Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 1971, p. 49.

⁵⁷ Breton, André. *Œuvres complètes*, I. Gallimard, coll. « Pléiade », 1988, p. 237.

à « un ensemble de dispositions sélectionnées et valorisées par un groupe, qu'il faut avoir pour y prendre part », qui « assure autant une fonction d'intégration qu'une fonction de régulation de l'activité collective »⁵⁸. Dans le cas du surréalisme (parisien comme bruxellois d'ailleurs), si certaines attitudes sont prônées dans diverses déclarations du groupe, telles que la révolte ou la provocation des bien-pensants, les règles de conduite qui régissent l'évaluation de l'engagement surréaliste d'un écrivain sont en réalité largement implicites et font surtout surface lors des situations de conflit. Dès lors, « seul un franchissement des limites posées par la conduite de vie aux comportements des uns et des autres les fait apparaître à tous »⁵⁹. Examiner les motifs et modalités des brouilles internes, mais également des rappels à l'ordre adressés à d'autres acteurs du champ, permet donc à la fois de dégager une « identité éthique du mouvement »⁶⁰ qui échappe aux principes explicitement édictés par ailleurs et de prendre la mesure de la diversité des modes de régulation du groupe en fonction des personnes visées et de la phase dans laquelle se trouve le collectif. Au-delà du fait qu'il se joue, dans les excommunications et condamnations, l'articulation entre la norme posturale implicite du groupe et la construction d'une posture singulière à chacun des membres⁶¹, un détour par les biographies, anecdotes et correspondances permet de mettre au jour certains motifs extralittéraires (telles que des affaires sentimentales ou matérielles) qui sont à l'œuvre dans les complicités ou différends des écrivains.

Les manières d'être des écrivains (soit leurs « mœurs, passions, besoins, moyens d'existence »⁶² pour reprendre les mots de Nougé), présentent par ailleurs un intérêt pour le chercheur en ce qu'elles participent à élargir l'analyse des conditions sociales d'énonciation de la poésie surréaliste et peuvent ainsi en enrichir le bagage herméneutique. Les farces et expéditions menées par les surréalistes, par exemple, sont autant d'occasions d'exposer l'esprit à la menace, et d'ainsi renouveler la vigilance qu'ils érigent en devise de leur projet. Elles sont à envisager comme des actualisations de l'attitude de l'esprit tant défendue dans les textes de Nougé, souvent qualifié de « tête pensante » du surréalisme de Bruxelles. De même, les diverses stratégies de subsistance qu'ils ont mises en place témoignent d'une situation financière délicate, qui découle, en partie du moins, de leur posture d'avant-garde : l'investissement de formes littéraires peu commerciales, les valeurs affichées de désintéressement et de pureté, et, par conséquent, le refus de « faire œuvre » et de publier dans une grande maison d'édition les contraignent à trouver des sources de revenus en dehors du champ. « L'avant-gardisme », observe

⁵⁸ Saint-Amand, Denis et Vrydaghs, David. *op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ À propos des surréalistes parisiens en particulier, voir Jérôme Meizoz (2016) : « Le groupe propose une posture : un ethos énonciatif prophétique, péremptoire et violent, chez les surréalistes, accompagné de conduites vestimentaires, gestuelles, d'un rapport à l'alcool par exemple. Mais chaque auteur se réapproprie singulièrement ces injonctions (c'est pourquoi je parle de *fabrique des singularités*) et joue en quelque sorte sa propre partition. D'où, à mon sens, les fameuses « excommunications » surréalistes, qui réagissent à une mauvaise interprétation de la norme posturale implicite ». Meizoz, Jérôme. « La Fabrique de la "posture". Dialogue avec David Martens. » *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Slatkine, 2016, p. 176.

⁶² Nougé, Paul (2017), *op. cit.*, p. 553.

Bourdieu, « n'offre souvent pas d'autre garantie de sa conviction que son indifférence à l'argent et son esprit de contestation »⁶³.

Ainsi, écarter de l'enquête littéraire les comportements et pratiques mus par des motifs non littéraires reviendrait à faire l'impasse sur la diversité et la porosité des espaces où se construit tant la posture du groupe que la posture singulière de l'écrivain. Les affinités qu'entretiennent les membres du groupe surréaliste renforcent d'ailleurs cette porosité : étant donné que le réseau d'artistes et le réseau d'amis se chevauchent, la vie privée et la vie littéraire se trouvent étroitement imbriquées, au point que les membres ne cessent d'agir « en surréalistes », puisqu'ils sont reconnus comme tels dans leur vie sociale.⁶⁴ Les brouilles, délits et farces qui ont lieu dans la vie privée ne sont donc pas nettement séparables de la vie littéraire : « ce qui relève de la pure anecdote privée et *a priori* extra-littéraire [...] participe aussi d'une certaine vérité à défendre ou à rappeler, qui infléchit d'une manière ou d'une autre la trajectoire de l'écrivain »⁶⁵.

Enfin, les gestes et manières d'être des poètes surréalistes méritent l'attention du littéraire en vertu de leur statut de « formes », vecteurs d'autant d'idées. Ainsi que le défend Marielle Macé (2014)⁶⁶, leur sens ne s'épuisent sans doute pas complètement dans ces logiques de posture, de distinction et de positionnement dans le champ littéraire : il s'y joue aussi d'autres valeurs. Interpréter le style (c'est-à-dire l'ensemble des façons de se comporter, d'agir, d'apparaître, etc.) et déceler la pensée qui y est à l'œuvre, prendre au sérieux le « comment » de la vie et chercher à le qualifier en interrogeant les enjeux éthiques qui s'y négocient : telle est l'habileté – Macé dira le privilège – de la littérature et, par extension, des études littéraires. Si les surréalistes ont été à ce point soucieux des formes du vivre, au point d'assumer une fascination pour de grandes figures de dandy, de Des Esseintes à Monsieur Teste, c'est qu'ils étaient conscients que le plan des formes s'apparente à « une arène de valeurs où la vie ne cesse de se débattre »⁶⁷. C'est pour cette raison, dit Macé, « que la sensibilité au formel de la vie va rarement sans colère, sans protestation, sans réclamation d' « autres manières de vivre » »⁶⁸ : un tel désir était en effet au cœur de la révolution visée par les surréalistes.

Mais encore faut-il pouvoir effectivement les qualifier et les interpréter, ces gestes et manières d'être. « Quel renouvellement des perspectives [...] si les différentes manières de vivre et d'agir pouvaient se comparer, se critiquer, se

⁶³ Bourdieu, Pierre. *op. cit.*, p. 119.

⁶⁴ « Cette personne civile, dans d'autres contextes que celui de l'institution littéraire, est également conduite à adopter des postures (même dans sa vie privée, dès lors qu'elle est également sociale). Peut-on scinder de façon nette ces différents espaces institutionnels dès lors que la personne en question, même dans d'autres contextes que ceux de l'institution littéraire, est connue et reconnue comme un écrivain, et que, par conséquent, rien de ce qui la concerne, en régime moderne, ne saurait être étranger à ce statut, notamment parce que tout ce qui touche à sa vie est susceptible d'être, un jour, rendu public et détermine ainsi les stratégies que cette personne met en place pour constituer sa posture d'auteur, même en privé ? » (Martens *in* Meizoz, *op. cit.*, p. 181).

⁶⁵ Bertrand, Jean-Pierre et al. « Les Querelles littéraires : esquisse méthodologique. », *COntEXTES* n°12 [En ligne], 2012, consulté le 23 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5005>.

⁶⁶ Macé, Marielle. « La lecture, les formes et la vie. », Entretien avec Raphaël Baroni et Antonio Rodriguez, *Vox-poetica* [en ligne], 2014, consulté le 23 décembre 2021. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMace.html>

⁶⁷ Macé, Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Gallimard, 2016, p. 284.

⁶⁸ *Ibid.*

commenter d'après une terminologie aussi élaborée que celle des analyses du discours et, pour commencer, d'après l'alternative de la poésie et de la prose »⁶⁹, écrit Jean Galard dans *La Beauté du geste*. Ce sont les limites (tant en termes d'aptitudes que de possibilités d'accès) du chercheur en littérature qui se trouvent ici mises en jeu : jusqu'où est-il capable d'identifier et d'analyser les comportements des poètes, d'appliquer ses outils conceptuels à leur *style* dans la vie courante ?

Extension du domaine de la recherche : pour une méthodologie « de terrain »

Compte tenu de son refus des catégories et des figements, de l'étendue indéfinie de ses moyens d'action bien au-delà des seuls instruments poétiques, de son ambition de mettre en œuvre une « attitude de l'esprit » libératrice jusque dans « les mœurs, les passions, les besoins, les moyens d'existence de l'homme concret plongé dans la société », et enfin, de la nébuleuse mouvante⁷⁰ qu'elle forme, l'aventure surréaliste ne peut être strictement circonscrite. En allant au-devant des diverses embûches que tendent les surréalistes aux théoriciens, nous avons éprouvé la difficulté de tracer une frontière nette entre ce qui relève de cette démarche ou non : il nous est apparu vain de vouloir trancher, d'une part car cela impliquerait une part d'arbitraire dans le choix de l'étalon, d'autre part parce que la continuité entre la littérature et la vie telle qu'elle est revendiquée et expérimentée au cœur du mouvement en appelle précisément à envisager le domaine littéraire comme étant immergé dans les pratiques humaines, et non enclos dans un espace distinct.

Divers éléments contenus dans la démarche surréaliste elle-même suggèrent ainsi déjà un certain type de méthode d'approche. D'une part, cette indistinction entre le domaine littéraire et les affaires courantes correspond à « l'hypothèse continuiste » que suggère Florent Coste et qui suppose d'adopter une méthodologie « de terrain », c'est-à-dire un élargissement du champ de la recherche littéraire « à la part non linguistique d'activités dans laquelle la littérature est imbriquée »⁷¹. Au-delà des textes littéraires eux-mêmes, au-delà également des interventions métalittéraires des auteurs (qu'il s'agisse de commentaires sur leur propre activité d'écriture ou de rappels à l'ordre et autres discours critiques à propos des productions de leurs pairs), le littéraire de terrain veille à embrasser l'ensemble des pratiques humaines dans lesquelles les textes émergent et prennent effet – phénomènes économiques, moraux, religieux, politiques ou matériels.

⁶⁹ Galard, Jean. « Poétique de la conduite. » *La Beauté du geste*. Les Impressions nouvelles, 1986, p. 88.

⁷⁰ A l'instar du Parnasse dont Denis Saint-Amand montre qu'il tient plutôt de la nébuleuse que du mouvement homogène, et de même que le surréalisme français connaît une reconfiguration permanente, ou une « perpétuelle effervescence » comme le soulignent Alain et Odette Virmaux, la géométrie du surréalisme en Belgique varie au fil des cooptations et exclusions, des fusions et prises de distance, mais aussi selon qu'on inclue ou non les compagnons de route, les collaborateurs ponctuels, les membres tardifs, etc. Voir les références suivantes :

Saint-Amand, Denis. « Mouvement/Courant. », *Revue ATALA*, n° 18, « Découper le temps II. Périodisations plurielles en histoire des arts et de la littérature », décembre 2015.

Virmaux, Alain et Odette. *La Constellation surréaliste*. La Manufacture, 1987, p. 16.

Berranger, Marie-Paule. « Géométrie variable des surréalistes. », *COnTEXTES* n°3 [En ligne], 2021, consulté le 23 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/10460>.

⁷¹ Coste, Florent. *op. cit.*, p. 154.

D'autre part, par le caractère circonstanciel de la plupart des textes auxquels elle a donné lieu, l'entreprise surréaliste ne peut se passer d'une prise en considération de son contexte intellectuel et social. Nougé exhorte d'ailleurs explicitement à adopter cette approche pour comprendre les publications et manifestations des surréalistes :

Certaines de ces démarches qui avec le recul peuvent sembler arbitraires ou gratuites se pourraient aisément justifier par l'analyse des conditions sociales et intellectuelles qui les ont vues éclore. C'est la disparition de ces conditions qui peut les rendre incompréhensibles au regard d'un observateur superficiel.⁷²

Plutôt que sur les frontières elles-mêmes, notre attention doit donc porter sur ce qui se joue dans cet inlassable brouillage de frontières qu'opèrent les surréalistes, tant au niveau des moyens et espaces d'expression que des conduites de vie ou de la définition – sociale, géographique, éthique, conceptuelle – du groupe. Il s'agit moins pour le théoricien de chercher à définir ce qui fonde la « littérature surréaliste » que d'interroger l'articulation entre des manières d'être et des discours : quelles sont les valeurs communes qui peuvent être dégagées des gestes, conduites, idées et jeux de langage des surréalistes ? quelle communauté axiologique se dessine au rythme des valorisations et condamnations, des complicités et des brouilles ? quels sont les traits biographiques retenus par les surréalistes eux-mêmes dans l'appréciation de leurs pairs (membres du groupe ou non) ?

Dans cette perspective, le chercheur en littérature est invité à tenir compte, comme nous y incite Bourdieu, des « entours négligés du texte », c'est-à-dire « ce qui fit et fut la vie des auteurs, les détails familiers, domestiques, pittoresques, voire grotesques ou « crottesques » de leur existence et de son décor le plus quotidien »⁷³. Cette attention aux anecdotes privées et aux manières d'être contribue à déconstruire, d'une part le mythe du génie créateur (en humanisant les motivations des agents) et d'autre part l'illusion d'un mouvement cohérent et uni – ou désuni – exclusivement par un programme commun. Cette approche a d'ailleurs largement prévalu dans les études sur le surréalisme : étant donné que « le domaine premier du surréalisme est celui de l'expérience »⁷⁴ et que le mouvement mobilise tant la philosophie, la psychiatrie, l'ethnologie, la science et la linguistique dans leurs explorations, il appelle inévitablement les critiques à traverser les frontières disciplinaires et à adopter une multiplicité d'angles de vue.

À tel point, d'ailleurs, qu'un écueil inverse a pu être pointé, celui consistant à faire l'impasse sur les poèmes, récits de rêve et textes automatiques, au profit d'une « réduction des surréalismes à des techniques et des doctrines, à des conflits de personnes » et aux anecdotes qui participent au « roman du surréalisme »⁷⁵, dont découle l'image faussée d'un dogme surréaliste intangible. « Tout se passe comme si nous tentions de construire des surréalismes “purifiés” de la poésie qui en est le fondement et la condition *sine qua non* », observe la chercheuse. Réhabiliter la poésie aux côtés des

⁷² Nougé, Paul. « Récapitulation. » (1954), *op. cit.*

⁷³ Bourdieu, Pierre. *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴ Sheringham, Michel. *Traversées du quotidien*. Presses Universitaires de France (coll. « Lignes d'art »), 2013, p. 77.

⁷⁵ Berranger, Marie-Paule. *op. cit.*

manifestes et écrits théoriques est certes indispensable pour comprendre le surréalisme dans toutes ses nuances et ses ramifications dissidentes, mais Breton lui-même affirmait que la poésie « émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit », et qu'elle tient surtout à « la manière dont [un individu] semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine »⁷⁶. Nougé, quant à lui, insistait : « L'extension et la généralisation de la machination poétique est une conquête dont nous sommes redevables aux entreprises surréalistes »⁷⁷. Face à un tel bouleversement des frontières de la poésie, le critique n'a d'autre choix que d'appliquer une semblable extension à ses outils.

Manon Houtart (UNamur/F.N.R.S.)

⁷⁶ Breton, André. *op. cit.*, p. 265.

⁷⁷ Nougé, Paul. « Récapitulation. » (1954), *op. cit.*, p. 271.