

L'ÉCHAPPÉE BELGE

© Copyright 2004

Didier Devillez Éditeur

Tous droits réservés pour tous pays

François de Coninck

L'échappée belge

*Une promenade entre le sens et la vie, sur les traces
de Camille Lemonnier et d'Edmond Picard, de
Louis Aragon et de Paul Nougé, de René Magritte
et de quelques autres, en compagnie de Pascal
Quignard*

Didier Devillez Éditeur

À Jacki Zielinski

AVANT-PROPOS

On sait ce que parler veut rire.

Paul Nougé

Notre société ne brûle plus les livres. Elle ne cherche plus à étouffer les voix dissidentes qui pourraient s'y dissimuler. Elle a même radicalement changé son fusil d'épaule : au banquet démocratique contemporain, elle les convie désormais à sa table, en les exhortant à s'exprimer haut et fort. Liberté d'expression ! Que chacun prenne la part qui lui revient de droit, dorénavant, dans le brouhaha général de la grande fête de la modernité ! Ce faisant, notre société ne cherche plus à creuser l'écart entre la norme collective et ceux qui prétendent s'en désolidariser : au contraire, elle travaille, cette bonne mère, à resserrer en douceur l'étau du lien avec ceux qu'elle subordonne. Par *dessous* le Marché. Liberté d'expression ? Une appellation d'origine contrôlée, certes. Mais de sa mise en bouteille au Domaine réservé de la Loi à sa dilution dans l'eau claire du discours démocratique contemporain, elle a manifestement perdu de son corps et de ses arômes de sous-bois pour devenir notre vin de table quotidien : une piquette que l'on trouve, à un prix plus démocratique encore, dans les rayons de notre supermarché médiatique. Et c'est une ivresse légère et trompeuse que distille *Le meilleur des mondes* que décline un peu partout en Occident la société libérale noyée de langage. Une évidence, donc, comme ouverture de mon propos : notre société ne

poursuit plus ni ne torture, relègue ou supprime ceux que, par convention collective, de guerre lasse, elle nomme *écrivains*. Elle s'en félicite même et ne rate pas une occasion de faire siens ceux d'entre eux qui se noient avec elle, dans le langage : elle leur réserve l'accueil et les louanges que vaut l'obéissance feutrée aux nouvelles prescriptions collectives de positivité, qui fleurissent comme des nénuphars géants sur les marchés flottants du discours. Le velours du langage plutôt que le rideau de fer, en somme : *cause toujours*, écrivain. Raconte-nous des histoires, car nous avons sommeil. Et le plus grand nombre de répondre à l'impératif moelleux. Et les plus enragés de sabrer dans des plumes : telles sont les vertus ultimes de l'oreiller démocratique contemporain. Désormais, une somnolente bienveillance se charge d'entretenir notre dépendance linguistique et sociale, avec l'aide de sa bonne fée le Marché : un seul coup de baguette suffit en ce monde à reléguer les voix dissidentes à l'intérieur du système.

Et pourtant. Répondant à l'invitation qui m'est faite d'aborder les relations qu'entretiennent le droit et la littérature ¹, et donc la société et les écrivains, je ne saurais m'y engager que sous l'angle de la férocité pressentie de leur rapport ultime, s'il ne devait en rester qu'un seul pour retenir mon attention et raviver mon inquiétude. Ce rapport concerne l'usage radicalement autre que ces deux mondes font chacun du langage. Il marque l'irréductibilité des fins qu'ils lui assignent à une quelconque entreprise commune, que cet usage et que cette assignation se déploient dans l'ignorance de leur propre mouvement ou en partielle connaissance de cause. D'un bout à l'autre de la polarisation angoissante qui oppose l'individu et le groupe, et donc le *littéraire* et le *juridique*, le langage est le monde de leur expérience humaine. Dans mes tâtonnements, je veux tenter de mettre au jour un peu de ce que ce rapport distinct au langage révèle des visées respectives du

droit et de la littérature dans la société humaine. Je soutiens que la tension manifeste entre les deux pôles du *juridique* et du *littéraire* n'est que la partie émergée de l'iceberg. L'arbre qui cache la forêt. Le symptôme qui fait irruption dans le corps social, comme tentative de transcription dans l'ordre du visible, de l'entendement et du *parlé* de la tension profonde, de la division obsédante, du déchirement originel entre les pôles du collectif et du singulier, du social et du littéral, du verbal et du sexuel. Une tension visible au grand jour dans la société humaine dont le langage est la médiation. Un médiateur dont les lois envahissantes forment le *noyau de l'imperium* : la société de la société, écrit Pascal Quignard ². Une tension plus vive encore qui sourd au creux de chacun des individus qui la composent et dont le langage est d'abord l'*embarras premier*, parce que le langage est toujours une collection collective avant d'être une création individuelle ou singulière – s'il l'est jamais.

Aussi je désire ouvrir cette question de l'hostilité foncière du rapport entre droit et littérature à partir de son incarnation la plus immédiate : la scène judiciaire. Dans la Grèce ancienne, le mot *scène* ne désignait pas le lieu où les acteurs déploient leur jeu sous le regard du public : alors *skênè* désignait le lieu où les acteurs se dissimulaient au regard des spectateurs pour changer de *persona*. Un lieu pour tomber les masques, donc : ce que nous appelons aujourd'hui les coulisses du spectacle. *L'affaire Camille Lemonnier* en 1888, *l'affaire Louis Aragon* en 1932 : deux scènes de la vie judiciaire, ou deux coulisses de la vie littéraire, c'est selon, qui recèlent *a priori* trois énigmes. D'abord, elles font intervenir deux figures emblématiques de ce déchirement entre le collectif et le singulier : Edmond Picard dans la première, Paul Nougé dans la seconde. Ensuite, elles n'ont guère laissé de traces dans la mémoire collective : juste un peu de poussière de livres

dans les rayonnages de quelques bibliothèques éclairées, dont les Archives du Musée de la littérature à Bruxelles. Enfin, elles font entendre, à qui veut bien prêter l'oreille, que quelque chose du rapport à la langue ne se noue manifestement pas de la même manière dans les mondes littéraires belge et français, que ce quelque chose surgit précisément avec force lorsque deux représentants de ces mondes sont inquiétés par la justice, française en l'occurrence, et que tout cela est loin d'être insignifiant. Pour chacune d'entre elles, je rappellerai brièvement les faits, la qualité des protagonistes et l'orientation de leurs travaux respectifs, pour opérer une première lecture des événements, tenter une première interprétation de ce qui est en jeu dans chacun de ces duels judiciaires où le langage est le fer que l'on croise. Dans un second temps de lecture, et avec la ferme intention de jeter des ponts entre des pensées que les années ou les siècles séparent, je m'attacherais à ramasser, de façon plus spéculative, ce qui fait la violence de la littérature en regard de toute autre tradition langagière, et en particulier de celle qui traverse en le fascinant le discours juridique. À cette fin, je m'appuierai solidement sur une œuvre singulière, décapante, totalement déroutante et inclassable, bref, une œuvre iconoclaste en regard de la littérature contemporaine, celle de Pascal Quignard, dont la lecture dévorante me traverse en me bouleversant depuis dix ans. *Saisir ce qui nous saisit* : si tel est l'expérience de l'art, de la science et de la faim, alors je saisis l'occasion de cette *échappée belge* pour me risquer à faire de cette lecture dévorante une lecture écrivante, une lecture qui me servira de fil rouge dans le détricotage de l'interrogation confuse et passionnée auquel je désire me livrer dans ces pages.

Lecteur, je vous invite à ne pas confondre les *quignardises* dont j'ai truffé mon propos avec les *mignardises*, ces petits gâteaux

sucrés qui enchantent notre palais et exaucent une faim. Les pensées que Pascal Quignard dissimule dans ses livres sont plutôt de celles qui savent attiser la soif. Il est des livres qui jettent du sel sur les plaies dont l'existence nous taillade l'âme et le corps. Ceux qui les écrivent savent que le langage, ce grand sorcier de la pensée, ne saurait les suturer. Aussi, parmi les planches que j'ai voulu jeter sur l'abîme entre le sens et la vie, car on ne saurait traverser sans quelque secours ce gouffre obscur de la pensée, les *quignardises* sont autant de petites images fugitives, bondissantes, associatives, sur lesquelles je vous invite à poser le pied. Mais prenez garde : elles souffrent le passage mais point la station. Qui se hâte a compris : c'est le mouvement qui sauve. Qui s'appesantit doit craindre de tomber. Paul Nougé, Marcel Havrenne, René Magritte, Marcel Mariën, Laurent d'Ursel et quelques autres s'y sont pourtant risqué, tant il est vrai que c'est dans la chute que commence l'invention.



« L’AFFAIRE CAMILLE LEMONNIER »

LE PROCÈS DE *L’ENFANT DU CRAPAUD*

« On l’a poursuivi : cela le faisait déjà l’égal de Proudhon, de Flaubert, des Goncourt. On le condamne : le voici l’égal de Baudelaire. Dans dix ans son procès sera l’une des curiosités du siècle »

L’Art Moderne, 2 décembre 1888

L’obscur objet de l’accusation

Le 30 juin 1888 paraît dans le quotidien français *Gil Blas* une nouvelle de Camille Lemonnier intitulée *L’enfant du Crapaud*.³ Inspirée des grèves et des troubles que connurent les Charbonnages du Hainaut en 1886, l’histoire se passe en terre de Borinage : le *Crapaud*, un coron misérable « supplicié par dessus la tristesse du pays », est en chômage depuis vingt-sept jours, parmi d’autres charbonnages en grève générale : une centaine de familles, « la crampe au ventre », est ravagée par une grève qui s’éternise. C’est sur un paysage de désolation humaine que s’ouvre l’écrit litigieux de Camille Lemonnier : on y voit des hommes paressant jusqu’à midi, « veules et stupides », « aboyant leurs colères vers les sourds horizons » ou écrasants leurs mots dans des jurons, des vieux seuls, aux faces miséreuses, qui rap-

pellent les grèves sans nombre qui, après famine, se sont terminées dans l'acceptation résignée de tous. Les hommes et les femmes s'abattent comme des sauterelles sur les cultures, fouillant le sol pour en extirper des pommes de terre déjà pourrissantes. Les mères heurtent leur ventre où « fructifie de l'humanité » et certains grévistes s'affalent « avec des affres » sous un soleil de plomb. « Seulement unis dans un noir entêtement à mourir, s'il le fallait », les coron sont repliés chacun sur leur peine, et l'exhortation à la résistance se fait chaque jour un peu plus faible : tiraillés par la famine, vidés et abattus, les grévistes ne savent plus comment prolonger la grève. Les plus résolus d'entre eux ont été cueillis par des raffles. L'absence d'un chef capable de leur faire obtenir gain de cause annonce une nouvelle défaite, au moment où la nouvelle se répand que certains coron ont repris le travail. La défection qui sévit chez les hommes s'étend alors aux femmes, « aux génitrices, plus viriles, que la jalouse tendresse pour leurs portées douloureuses avait jusque-là rendues intraitables ». Face à la force vive du coron en train de disparaître, paraît alors la Marcelle : « une grande brune gueularde et débraillée qui, sur la chaussée, tenait un cabaret – *Au Violon* – et soufflait la révolte dans les narines de ce peuple las, excédé de misère et d'opprobre », insultant les mineurs au bord de céder et les adjurant de tenir chaque matin un jour de plus. Les voyant à bout de résistance, il lui vient alors une idée héroïque et folle : se donner à tous les hommes du Coron, en échange d'un autre jour de grève, afin de donner au charbonnage le chef qui lui manque, « le vengeur trempé de fiel et de colère qu'ils appelaient. » Couchée sur la table, offerte, elle cravache les mâles stupéfaits. Et le récit de s'achever sur une scène brutale et suggestive :

« Et tout à coup, un petit être chafouin et bancal, au front de bouc, lui bondit à la ceinture, fouillant cette proie chau-

de. Ce fut ensuite la bestiale et anonyme ruée d'une foule en qui la virilité réveillée cinglait les phosphores. Dépoitraillée sous les chocs, ses fauves tétines remuées par-dessus les osseuses maigreurs du torse, – son flanc de sèche cavale, et noir comme la bure, fumant sous de bouillantes et torrentielles sèves – elle râlait sa peine et son espérance, maternelle et cynique, victime expiatoire qui sur l'immonde autel combugé par le flux des races, volontairement se livrait aux soifs d'amour et d'oubli des las-de-vivre. »

Ainsi, le *maréchal des lettres belges* a écrit « une page violente, semée de mots crus, à la manière naturaliste », commente François Vermeulen dans un essai qu'il consacre à *Edmond Picard et le réveil des lettres belges*, paru à *La Renaissance du Livre* en 1935.⁴ Assigné devant le Tribunal correctionnel de la Seine pour outrage aux bonnes mœurs, c'est en effet à son vieil ami Edmond Picard, avocat à la Cour de Cassation, infatigable ambassadeur des lettres belges, critique forcené des littérateurs et des artistes qui prônent « l'Art pour l'Art », défenseur acharné de l'Art Social et, ensuite, de l'Art National, que Camille Lemonnier confie la mission de défendre sa cause à Paris. Malgré une plaidoirie qui fit sensation, Edmond Picard ne put obtenir l'acquiescement de son maître et ami, mais il se servit de la barre comme d'une tribune pour proclamer la vitalité de la littérature belge ainsi que son extrême singularité par rapport à la littérature française. « Nous ne parlons pas le même langage artistique », affirme-t-il d'emblée. « Et pour nous, Belges, c'est glorieux. Ah ! Comme nous y tenons ! ». Et le brillant avocat de s'engager résolument dans une véritable propagande en faveur d'une école littéraire belge qui entend incorporer la littérature dans le milieu social, la nourrir de ce milieu et la faire agir sur lui. Au-delà de la portée inquiétante qu'entendait donner à ses propos le défen-

seur de l'Art National, dont on connaît les dérives ultérieures, j'entends m'arrêter sur cet argument pour le déplier – il connaîtra par ailleurs des développements plus rigoureux et mieux orientés sous la plume de Paul Nougé.

Le réquisitoire

Le réquisitoire ⁵ du substitut du procureur de la République entend démontrer le caractère *obscène* de l'œuvre incriminée, caractère qui justifie la prévention d'outrage aux bonnes mœurs. Car ce n'est pas tant « la nudité de fond » du récit que la « crudité de son expression » qui fait tomber *L'enfant du Crapaud* sous la coupe de l'inculpation de la justice française. En effet, le bref argumentaire développé par le substitut est fondé sur une conviction : liberté de pensée ou liberté de presse signifie que l'on peut tout dire, mais pas avec n'importe quels mots. Il y faut encore « la finesse, la délicatesse de la forme ou le fini de l'exécution », seuls susceptibles de « distinguer un tableau obscène dépeint dans tous ses détails d'un tableau présentant des scènes équivoques ou quelques hardiesses. » À l'appui de son credo, le substitut recourt à une certaine conception de la langue française et des limites posées par la justice, précisément en matière de littérature :

« En pareille matière, il ne faut pas pousser le rigorisme à l'excès; le licencieux et le grivois ne sont pas bannis de notre littérature française, et nos pères ont souvent ri en lisant les récits joyeux de nos brillants écrivains. Nous sommes en France et nous ne devons pas oublier que le rire est la qualité primordiale de notre caractère national. Mais n'oublions pas non plus que, malgré tout et tous, la langue française res-

tera toujours la langue par excellence, dans laquelle on peut tout dire, avec la délicatesse et le vernis artistique qui ne blessent jamais le goût ».

Après avoir rappelé au Tribunal les passages incriminés, « dont on ne peut dire que la délicatesse de la forme et le choix des mots en font oublier le caractère d'obscénité », témoignant de ce que « la liberté dégénère en licence, abuse de ses droits et blesse la société », le procureur, consacrant par force détours le caractère délictueux de l'œuvre poursuivie, rappelle son droit d'intervenir pour que de pareils écrits, tout comme les journaux et les revues qui les reproduisent et contribuent à ce qu'ils « se répandent dans les familles où ils sont exposés à être dans toutes les mains », ne viennent pas « troubler la pureté du foyer et jeter des idées malsaines dans cette société que nous avons le devoir de défendre, de protéger et aussi d'améliorer ». C'est donc dans un *intérêt de conservation sociale* que le substitut demande la condamnation de *Gil Blas* et, partant, celle de Camille Lemonnier :

« Quoique M. Lemonnier soit belge, il envoie des articles à Paris, et il ne peut ignorer la responsabilité qui lui incombe du chef de la publication de ces articles ; et si ses audaces peuvent trouver grâce devant la justice de son pays, qu'il me permette de dire, car c'est mon intime conviction, qu'il ne se trouverait pas un seul magistrat français pour prononcer son acquittement. »

L'explication de Maître Picard

« Je me suis demandé si tout ce procès ne résidait pas dans un malentendu de nation à nation au sujet d'une question de littéra-

ture ? », contre-attaque d'emblée Edmond Picard. « L'enfant du Crapaud est une œuvre, violente, certes, et brutale dans l'expression de certaines pensées, mais élevée et toujours artistique. Ce n'est pas un délit ! ». Au contraire, cette œuvre est l'une des expressions les plus vigoureuses de l'art belge, un art « plantureux et matériel » si différent de l'art « raffiné et spirituel » des Français. Le procès de *l'Enfant du Crapaud*, c'est donc « le procès de notre Art » clame Edmond Picard : là réside tout le malentendu qui sépare les deux nations et déshonore l'Art autant que la Justice, « ces deux forces sociales de premier ordre, également respectables et civilisatrices ». Que la justice française transforme ce malentendu en accusation, en tâchant de mettre « un bâillon sur la bouche sacrée de l'artiste », voilà l'erreur d'appréciation qu'il s'agit de dénoncer. Il ne s'agit donc pas tant pour l'avocat d'élaborer une défense que pour le Belge de « donner une explication » :

« Je vais m'efforcer de vous dire nos pensées belges là-dessus. Etranger je suis, et je souhaite vous le paraître autant que je le suis, parce que cela explique la langue que je parle, la même que la vôtre par l'extérieur, mais non pas la vôtre par les pensées et leur manifestation. Je voudrais vous paraître aussi exotique que possible. Nous sommes si différents de vous, quoique si près. On s'imagine que nous sommes les mêmes. Non ! Nous aimons beaucoup votre patrie, notre hospitalité l'atteste (...) Mais si nous vous admirons beaucoup, nous entendons ne pas être confondus avec vous et nous voulons rester franchement, ouvertement et énergiquement ce que nous sommes : des Belges flamands wallons. »

Ainsi posée sur le terrain marécageux du malentendu artistique entre deux nations qui *utilisent la même langue mais ne parlent*

pas le même langage, l'explication de Picard ne va guère s'embarasser de longues considérations juridiques. En effet, chacun des arguments avancés par le défenseur de l'Art National va davantage décliner l'une ou l'autre de ces « nuances graves qui nous distinguent, Français et Belges », autour de ce fait incontournable et irréductible : l'œuvre incriminée « a été créée, en Belgique, par Camille Lemonnier, avec sa nature de Belge et de Flamand ». Bien plus que d'une querelle d'école, il s'agit donc presque d'une affaire d'Etat. Pour Edmond Picard, notre « identité naturelle » ainsi définie ne saurait être considérée par la justice française autrement que sous la forme d'une sorte d'exception culturelle : dans le champ de la qualification juridique *a fortiori*, seul un acquittement pur et simple à l'inculpation d'*outrage aux bonnes mœurs* est donc susceptible de la reconnaître comme telle, dans sa singularité : il s'agit de faire reconnaître l'*indicible* de cette identité belge et flamande en regard des catégories de pensées en cours chez nos voisins français, particulièrement pour ce qui touche à la question de la création artistique, qui ne saurait être dissociée de celle de l'identité du créateur.

Le malentendu artistique dont il est question ne visant pas seulement la « matérialité de l'œuvre » mais également « l'intention de l'auteur », Edmond Picard va s'attacher à démontrer non seulement que la crudité de l'expression de l'œuvre ne peut être confondue avec de la pornographie mais constitue « une des plus belles efflorescences de notre art », mais encore que l'intention de l'auteur n'est nullement licencieuse ou lubrique, mais hautement artistique, c'est-à-dire pétrie de conscience morale et sociale, et que l'une comme l'autre sont donc affaire de tempérament, national en l'occurrence. Et c'est un premier élément avancé à l'appui de sa démonstration : *L'enfant du Crapaud* n'a fait l'objet d'aucune poursuite devant les juridictions nationales. Or et d'une

part, nos textes légaux sont plus sévères : en regard du code pénal belge, il suffit qu'un écrit soit simplement « contraire aux bonnes mœurs » pour être passible de poursuites, ce qui ouvre un champ bien plus vaste à la répression qu'en France, dont le code pénal ne réprime que *l'outrage* aux bonnes mœurs. D'autre part, l'auteur pouvait s'attendre à d'autant moins d'indulgence en Belgique que son œuvre, directement inspirée des troubles violents, destructeurs, incendiaires, que connut le Borinage en 1886, présente ouvertement un caractère politique, et que le moment est mal choisi pour se risquer du côté du socialisme, « car notre police est ombrageuse. »

S'il importe à Edmond Picard de commencer par rappeler au Tribunal de la Seine qu'il a le devoir d'apprécier la matérialité des faits et l'intention de l'auteur *d'abord* à la lumière de l'opinion de la justice nationale belge sur la portée, le caractère licite ou illite de l'œuvre incriminée, il poursuit son plaidoyer en affirmant qu'en l'espèce, Camille Lemonnier a poussé un très léger aboi en comparaison des rugissements naturalistes d'Emile Zola, dont *l'Assommoir* ou *Germinal*, qui circulent librement en France, contiennent des passages, connus de tous, qui se révèlent d'une crudité inégalable en regard des quelques lignes de *L'enfant du Crapaud* qui « font rougir » les magistrats. Cet état de fait, susceptible de confirmer cette « impression de grande tolérance » que la France et Paris ont toujours donnée à Camille Lemonnier, l'ont en outre induit dans une sécurité trompeuse. Répondant à l'un des arguments avancés par le procureur, Picard affirme, dans le même ordre d'idées, qu'il y a lieu de distinguer la responsabilité de l'auteur de celle de ses éditeurs à l'étranger : l'une comme l'autre ne doivent être mesurées qu'à l'aune des idées en cours dans leur pays respectif. Ainsi, si les livres de Zola ont été condamnés en Angleterre, seuls ses éditeurs y ont été poursuivis,

pour la bonne raison qu'ils sont les seuls à pouvoir être jugés selon les idées anglaises, et qu'il n'est donc pas venu à l'esprit des juges anglais de mettre en cause Emile Zola lui-même, qui écrit en France et n'y est pas inquiet par la justice : quoique certains de ses compatriotes protestent, son œuvre y est admise, avec ses écarts.

Mais dans le jeu de l'argumentation qu'il entend déployer, l'homme ne saurait se contenter de pianoter la partition convenue de la rhétorique judiciaire, à laquelle il est pourtant rompu. L'occasion est trop belle et le larron trop à l'affût : car nul n'est prophète en son pays. Il va donc s'attaquer fiévreusement à la prévention d'outrage aux bonnes mœurs dont est inculpé le maître, le confrère et l'ami. Et c'est l'occasion pour lui de brosser, en quelques traits larges et impulsifs, le portrait de l'artiste, en le faisant coïncider avec celui de cet art flamand dont il est la figure emblématique :

« Messieurs, vous avez affaire à un Belge, de tempérament flamand : regardez-le, en sa rousse et puissante nature, toute sa personnalité l'affirme. Camille Lemonnier écrit d'après quel art ? D'après le sien, d'après le nôtre. Alors qu'on disait autrefois : il faut imiter les modèles, on dit aujourd'hui : il faut être original, n'imiter personne, se distinguer de tous. Chez nous, une jeune école littéraire a été créée sous la direction de l'homme très fier et très viril qui est en ce moment devant vous. Et cette école commence à faire parler d'elle. Voici son mot d'ordre : être de notre pays, suivre nos traditions artistiques, être nous-mêmes. »

Au-delà de l'issue du procès, l'enjeu est de taille : si, formellement, il y a lieu de ne pas confondre l'art et la pornographie, il s'agit surtout de proclamer haut et fort l'incompressibilité de l'Art et de rappeler que rien au monde, et certainement pas les lois de la répression, ne saurait empêcher les artistes de « créer selon leur tempérament » et de lâcher la bride à cette « impulsion irrésistible d'une force intime qui les pousse à développer leur pensée sans dissimulation, dans sa pure et grande nudité, belle et pure comme celle de la statuaire antique ». Aurait-on en France « la prétention de changer la nature des artistes par décision de justice » ? Sous l'écorce des mots, on sent monter la sève naturaliste :

« Contre les écrits pornographiques, les dispositions de la loi sont légitimes ; la loi doit punir ceux qui n'ont d'autre but que d'exciter la basse sensualité par des représentations lubriques. Mais quand il s'agit, au contraire, d'écrivains qui, dans leur belle et féconde liberté, entraînés par leur inspiration, par la force en quelque sorte organique du sujet qu'ils croient tenir et qui les tient, arrivent fatalement, dans le développement qu'ils donnent à leur pensée, afin de lui conserver toute sa puissance et d'obtenir la plus grande émotion possible, à donner des détails qu'on appelle après coup et en les isolant arbitrairement, des détails obscènes, j'affirme sans hésiter et dans la pleine tranquillité de ma conscience d'honnête homme que ces hommes-là font de l'Art, et que vous ne les empêcherez jamais d'en faire dans les mêmes conditions. »

« Mais c'est la plus belle des libertés, que la liberté artistique, en supposant qu'il y ait liberté pour l'artiste. En vérité, elle n'existe pas pour lui : il sort son

œuvre comme la mère qui accouche sort son enfant de ses entrailles, avec cris et douleurs, avec joie aussi. L'artiste ne peut pas ne pas faire son œuvre : d'elle-même elle se pousse, elle veut sortir et sort. Et quand elle est dehors, quel est donc ce système qui voudrait lui refaire le nez ou les oreilles, sous prétexte d'embellissement ou de pudeur ? »

Mais quand l'homme s'emporte, l'avocat reprend les rennes : « bon gré mal gré, le juge doit rechercher quels sont les éléments logiques et utilement pratiques de la distinction entre l'art et la pornographie. Où cela commence-t-il ? Où cela finit-il ? ». Autrement dit, les impérieux désirs que nous créent la nature ne sont pas tout : n'oublions pas que nous sommes devant un tribunal et qu'il faut donc en passer par la question de la responsabilité sociale de l'artiste face au résultat concret et hurlant de son irrépressible poussée de créativité. Edmond Picard va s'appuyer pour ce faire sur les conclusions de certains de ses confrères dans de semblables affaires. Au demeurant, il reconnaît que la pornographie est « le monstre à dompter » : en pareilles circonstances, la loi aurait bien tort de ne pas frapper. « Tout est dans l'intention », affirme-t-il : ni la liberté du langage, ni la brutalité du sujet, ni les épisodes risqués ne sauraient être considérés comme constituant en eux-mêmes un outrage aux bonnes mœurs. Plus qu'une atteinte, l'outrage aux bonnes mœurs « procède d'un cynisme grossier ou d'une brutalité calculée et volontairement dangereuse : il constitue une atteinte particulièrement violente au sentiment de haute et convenante chasteté que toute âme noble porte en elle ». Il y faut donc l'intention lubrique et licencieuse de l'auteur de présenter au lecteur un spectacle obscène, « pour l'en repaître ». Ainsi, le délit d'outrage aux bonnes mœurs consisterait tout entier « dans la volonté de l'auteur qui recherche et

poursuit l'immoralité, s'y plaît et s'y complaît, qui ne peut s'en détacher, qui y attire et maintient le lecteur dans l'intention accusée et persistante de faire de l'obscénité pour l'obscénité ».

Fort de ce sacrifice consenti à la rhétorique judiciaire, Edmond Picard repart aussitôt sur ses grands chevaux, en relançant à l'intention du tribunal les interrogations qui ne cessent de l'échauffer : cette intention mauvaise, perverse, honteuse et méprisante qui fait toute la bassesse des auteurs d'écrits pornographiques, comment peut-on la supposer chez ce grand écrivain, animé du seul sentiment artistique et dont la vie même est un exemple de probité, de simplicité et de vaillance ? Pourquoi, le cas échéant, des œuvres osées et violentes, comme peuvent l'être à bien des égards celles de Rabelais, de La Fontaine, de Théophile Gautier, de Gustave Flaubert ou d'Emile Zola, ne sont-elles pas condamnées par la justice française ? Pour quels motifs s'acharne-t-elle ainsi sur le chef de file des lettres belges, dont nul ne remet en question, ni en Belgique ni en France, l'immense talent ? Assurément, il ne peut y avoir là qu'un malentendu. Et comme le suggère adroitement Picard, ce malentendu doit se trouver de l'autre côté de la barre. Car, en Belgique, comme en témoigne l'absence de poursuites contre l'auteur et son éditeur, on peut être très hardi, très osé, très brutal dans l'expression et le sujet, sans être criminel pour autant : la nuance de l'intention qui préside à l'œuvre « est saisie, elle est très visible et toujours respectée ». Par quel sortilège de la pensée oserait-on dès lors prétendre en France que cet honnête homme, ce « père de famille n'ayant d'autre préoccupation que le travail », auteur également de « livres délicats et artistiques pour les enfants », est un pornographe, coupable d'avoir voulu éveiller dans l'esprit de ses lecteurs des idées obscènes ? « En lisant la description de cette femme vieille, aux tétines pendantes, noire comme les ténèbres

de la bure, toujours hurlante, échevelée et menaçante, usée, flétrie, rongée de haine et de vice, suante et cynique, avez-vous été excités, messieurs les Substituts ? », attaque Picard. Rassurez-nous et convenez de votre méprise, semble-t-il s'enquérir auprès du Tribunal : pareil tableau ne peut exciter que la pitié et la commisération chez les forts ou la répugnance et l'horreur chez les faibles ! L'homme est respectable autant que l'artiste est pur. C'est bien parce qu'il est hautement préoccupé du phénomène social de la prostitution, de la femme se livrant à la foule et de l'intensité que revêtent en Belgique les questions ouvrières, que l'auteur a décrit cette cabaretière cynique dans ce coron misérable, et son moyen épique de faire durer la grève, en donnant aux houilleurs révoltés un chef sorti des entrailles populaires. Et non point pour le plaisir de faire de l'obscène et d'outrager la pudeur : à l'instar des tragédies antiques, cette « œuvre de forcené désespoir » a pour seul mobile la justice, et pour seul résultat la pitié et l'effroi.

Ne comprendrait-on pas cette nuance en France ? À se pencher sur la jurisprudence adoptée dans le procès Flaubert, cette « vieille affaire qu'il faut toujours rappeler », on pourrait croire que si : en effet, l'inculpé fut acquitté au motif qu'il n'apparaissait pas que « son livre ait été écrit dans le but unique de donner satisfaction aux passions sensuelles, à l'esprit de licence et de débauche ». Par contre, à considérer l'actualité judiciaire plus récente, il semble que la nuance ne soit pas entendue. Si Picard rappelle les propos du procureur de la République – « on peut tout exprimer pourvu que la forme masque agréablement le fond » –, c'est pour les écarter aussitôt d'un revers de manche : la recette revient à « mettre de la poudre de riz sur les ulcères » ou à « parfumer les cancers ». Le farouche défenseur des lettres belges dénonce ainsi une certaine « tendance nationale à comprendre la littérature » qui sévirait depuis le procès Flaubert

dans la jurisprudence française, à savoir : condamner, parmi les œuvres artistiques, « les œuvres brutales qui disent les choses comme elles sont » et « innocenter et admettre celles qui ont l'adresse, l'habileté ou l'hypocrisie de tout dire en fardant, en ne soulevant les jupes qu'à moitié ». Mais à défaut de pouvoir convaincre le tribunal qu'il est temps de revenir à la doctrine adoptée dans le procès Flaubert, Edmond Picard sort enfin son joker et joue la carte nationale, « l'exception culturelle », en invitant les magistrats à « juger l'auteur dans son milieu, d'après les traditions qui ont cours chez nous » :

« C'est notamment sur la façon dont l'art flamand est compris chez nous que j'attire votre attention. Et jamais l'art flamand n'a compris la volupté que brutale ou naïve comme dans notre Uylenspiegel, et non pas licencieuse avec distinction et sous des voiles à demi soulevés, comme dans les contes de La Fontaine et les illustrations de votre Fragonard. (...) Veuillez excuser, messieurs, en raison de ma nationalité belge et flamande, la franchise de mes expressions. (...) Nous sommes flamands, messieurs, et je ne sais si je dépasse la mesure. Dans une cause aussi délicate, on y est exposé. Je parle ici comme chez nous, où cela n'offense personne. »

Voilà donc le fond de l'affaire, la cause du malentendu, l'origine de la méprise. Et la belle aubaine, à vrai dire : nous, belges et flamands, « savons être naïfs dans l'indécence ». Nous savons « rester purs dans la volupté ou dans la brutalité » car nous sommes « vrais, complets et sincères » affirme, péremptoire, le défenseur des lettres belges. Et par là même, nous sommes très loin de vos idées, surenchérit l'avocat : voilà pourquoi « nos très

honnêtes populations ne voient pas le mal là où tous les substituts de France se cacheraient la face ». Edmond Picard s'inclut incidemment dans ce portrait. En effet, quand il demande au tribunal d'excuser, en raison de sa nationalité belge et flamande, la franchise de ses expressions, c'est à l'instant précis où il appelle l'image à la rescousse de la lettre, pour en forcer l'esprit : si la part irréductible de cette identité belge et flamande, telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre violente et brutale du flamboyant écrivain, relève d'un indicible entre deux nations qui utilisent la même langue mais ne parlent pas le même langage, alors seule la peinture devrait pouvoir faire image de *ce qui ne sait pas se dire*. Coup de force épistémologique ? Quoi qu'il en soit, le procédé conduit Edmond Picard à citer quelques grands peintres belges dont la gloire s'est largement répandue en France. Il évoque ainsi la célèbre *Kermesse* de Rubens, exposée au Louvre, « cette démente de lubricité rustique » qui montre « partout des couples lascifs s'enlaçant, se culbutant, se baisant goulûment, ne dissimulant rien du rut bestial qui les agite comme la tempête les flots : il y a là trente couples qui sont campés avec une furie satanique de volupté licencieuse. Poursuivrez-vous cette œuvre ? ». Sont ensuite appelées à la barre *La tentation de Saint-Antoine* et *Pornocrates*, deux œuvres de Félicien Rops, dont il rappelle habilement que la France a eu « l'adresse de nous l'enlever, car il est aujourd'hui fixé à Paris ». De toute évidence, ces deux peintres ne sont pas considérés en France comme des pornographes. Pourquoi en irait-il autrement de Camille Lemonnier ? Car peinture et littérature, *c'est le même*, entend démontrer Edmond Picard, au risque de se répéter et de revenir buter contre ce qui est censé faire évidence : « Lemonnier est Belge de cette manière », c'est-à-dire qu'il « est Belge et Flamand avant tout ». Et « si ces témérités, certes, ne sont pas tout notre art, elles font partie de notre art, elles en sont une de ses plus belles efflorescences :

elles sont non seulement tolérées, mais admirées. Le luxe, l'éclat, la splendeur sensuelle, toutes les hardiesses de la chair dans l'opulence du coloris, voilà, sinon l'art flamand tout entier, au moins une de ses expressions les plus hautes et les plus populaires ». Honte à la France, en somme, de ne protéger et de ne reconnaître comme artistes que ceux-là qui, suffisamment habiles, savent « se borner à l'apparat et à l'officiel ». Rappelant à l'appui de son discours que Baudelaire qualifiait Rubens de « goujat habillé de soie et de satin », que Ingres l'appelait « le boucher ivre », Edmond Picard peut ainsi conclure selon sa pensée « qu'il n'y a point d'art sur lequel l'accord complet existe entre nos deux nations ». Et que ces diversités sont *heureuses* : non seulement elles enrichissent l'Art et dépayseraient ses amateurs mais, surtout, elles témoignent en l'occurrence de l'intégrité, de la singularité voire de la *supériorité de la race flamande*. Car la dérivation n'est pas seulement entre les mots : encensant l'*exubérante nature* comme le *besoin de virilité et de violence* de Camille Lemonnier, Edmond Picard ne manque pas d'affirmer dans sa plaidoirie que, « grâce à lui, notre littérature est sortie de l'inconnu et a pris sa place au soleil des littératures aryennes ».

Le jugement

Edmond Picard a fort bien manœuvré. Et pourtant, malgré le grand art de sa rhétorique, ébouillantée par quelques bouffées de fièvre naturaliste et identitaire, ses tentatives de courtiser le tribunal resteront vaines : aux yeux des magistrats français, *L'enfant du Crapaud* ne renferme pas moins « la description d'une longue scène d'immoralité et de débauche dans laquelle on rencontre tous les éléments constitutifs de l'outrage aux bonnes mœurs ». Le verdict tombe : Camille Lemonnier et l'éditeur de *Gil Blas* sont

déclarés coupables. Le tribunal reconnaît cependant, sans en préciser la nature, qu'il existe des circonstances atténuantes en faveur des prévenus, qui sont finalement condamnés à 1000 francs d'amende chacun.

« *Attendu qu'il résulte à la fois de la crudité des expressions qu'il a employées, de la violence brutale du sujet et de la recherche voulue des actes licencieux qu'il a dépeints, que l'auteur a eu pour objet direct et pour but non désintéressé d'éveiller, dans l'esprit de ses lecteurs, des idées obscènes ; qu'il ne saurait prétendre, dès lors, quelle que soit d'ailleurs l'école littéraire à laquelle il se rattache, qu'il a voulu écrire une œuvre artistique, devant échapper, à ce titre, à toute répression (...)* »

Edmond Picard, ton moulin va trop vite

Qui était ce *Gil Blas* et quel espèce de littérature pouvait dissimuler une revue qui porte son nom ? Le *Dictionnaire historique des noms propres* le recense comme étant le héros d'un roman écrit par un certain *Lesage* au XVIII^e siècle, un avocat sans fortune reconverti dans l'écriture, à qui l'on attribue notamment l'invention du vaudeville. Dans le volumineux roman du même nom paru en 1724, *Gil Blas de Santiane* est ainsi décrit comme « un jeune écolier à la fois sagace et naïf qui connaît de multiples aventures et avatars parmi les hommes, et qui se forge à mesure de ses besoins une morale aimable et facile ». Ce roman inspiré de sources espagnoles est une satire d'un réalisme coloré qui comporte des attaques extrêmement audacieuses contre la société de la Régence, et l'histoire des Lettres le retient finalement comme le roman qui célèbre le genre des récits *picaresques*. Il n'y a pas

de hasard : il n'y a que des coïncidences. En l'occurrence, Edmond Picard n'a sans doute pas raté au moins un rendez-vous : celui que donne secrètement la petite histoire qui se cache dans les noms qu'on n'a pas décidé de porter.

Il n'est pas rare qu'un être qui se trompe dise la vérité. Non, et le verdict en est incidemment la preuve, la littérature ne saurait être considérée, à l'instar de la justice, comme « une force sociale de premier ordre, également respectable et civilisatrice », comme semble vouloir d'abord s'en convaincre Edmond Picard lui-même. Oui, nous parlons très certainement en Belgique un langage différent, comme il ne cesse de le répéter.

Est-il fâcheux, comme le soutient Edmond Picard, de « constater cette contrariété de vues entre la Justice et l'Art » ? Une *contrariété* : le mot est faible, car il s'agit tout de même pour un homme respectable et reconnu en cette fin de XIX^e siècle d'être traîné devant un tribunal pour outrage aux bonnes mœurs. Il est remarquable que le tribunal ait suivi l'invitation du procureur de la République : c'est bien « dans un intérêt de conservation sociale » que l'œuvre incriminée est condamnée par la Justice française. La comparaison de *L'enfant du Crapaud* avec les tragédies antiques trouve ainsi en la conclusion du tribunal un prolongement auquel n'a certainement pas songé Picard : on y apprend en effet qu'on ne gagne jamais contre le code social. Cependant, pour efficaces qu'elles soient dans l'arène judiciaire, les précautions langagières qui servent en l'occurrence la distinction juridique entre l'œuvre d'art et la pornographie, discrimination morale légitimant la condamnation d'un écrit par sa seule exclusion du domaine de l'art, cèlent une entourloupe. Précisément, elles évitent au tribunal de devoir se prononcer sur l'éventuelle *contrariété* des forces en présence : « ceci ne relevant pas du domaine de

l'art, nous pouvons réprimer », conclut allègrement le magistrat. Et l'affaire est *close*. Au-delà du langage dont se sert la rhétorique judiciaire pour signifier la clôture des débats et couler sa décision en force de chose jugée, la brèche qu'ouvre dans le langage le *surgissement de l'obscène* est ainsi refermée, et l'effroi que provoque dans la société la *question de l'origine* est apaisé, pour un motif conforme à la dignité de l'humanité socialisée dont la justice est l'ultime dépositaire. L'ordre public est sauvegardé et ses gardiens ont la conscience *sauve* – j'entends par conscience la vocalisation interne du discours collectif qui parle à l'intérieur de soi.

Je n'entends pas soutenir dans mon propos la vision aveuglément défendue par Edmond Picard : simplement, je désire relever que quelque chose d'*autre* ne cesse de transpirer sous les mots des protagonistes, qui mérite que l'on s'y attarde. Une énigme fiévreuse forme la trame obscure où se nouent à leur insu les discours qui s'affrontent dans ce duel verbal. Or une fièvre est toujours le signe d'une tension passionnée. En l'occurrence, si la justice est bien une «force sociale de premier ordre, respectable et civilisatrice », la littérature ne saurait être considérée comme telle : elle appartient, au contraire, aux forces souterraines qui viennent désordonner le cours de la domestication sociale dont la justice est le bras armé et dont le langage, toujours, est le glaive.

À vrai dire, c'est la force de la littérature autant que sa singularité que nous laisse entrevoir la nouvelle litigieuse de Camille Lemonnier : écrire, c'est fouiller la langue en silence et l'interroger dans son point de butée, en opérant à contre-courant du langage commun un retour inopiné sur l'*inquiétante étrangeté* que constitue la question de l'origine. Une question qui affleure le continent émergé du langage humain en réveillant, comme en

l'espèce, l'énigme du sexe sous le langage. Une béance que le langage commun, dans sa vertigineuse incapacité à la combler, ne cesse de refouler. Penchons-nous un instant sur l'explication que donne Camille Lemonnier de la genèse de *L'enfant du Crapaud* :

« Dans quelles circonstances, m'étais-je demandé, une femme pourrait-elle – et qui ne céderait pas à une exclusive démente de nymphomane – répudier les plus élémentaires suggestions de la pudeur et finalement déchoir aux étreintes d'une tourbe de mâles ? Je me sentais là sur un terrain d'exception, bien fait pour tenter un esprit curieux des déviations de la personnalité morale. » ⁶

Et l'auteur de répondre que c'est d'abord l'esprit de vengeance dans le seul domaine passionnel qui retint son attention et lui suscita une première version de *L'enfant du Crapaud* : une jeune femme d'origine modeste, prolétarienne, épouse un maître de charbonnages qui la délaisse rapidement pour s'adonner à une perpétuelle débauche en de coupables et de multiples amours. Abreuvée d'humiliations, son sang de plébéienne se révolte et elle se donne à la foule par mépris de l'homme qui l'outrage, pour l'outrager à son tour dans son nom et son honneur d'époux. Et Camille Lemonnier de confesser que « devant cet état de passion uniquement sexuel, dont le furieux éclat final s'altère par le correctif de cette belle fille s'offrant dans son luxe de chair et de toilette », il se prend lui-même à reculer : la passion seule, comme le caractère bourgeois et la beauté de l'héroïne revêtent le tableau final d'une « sorte de charnalité perversément attirante » dont il se défend bien d'être l'instigateur. Après réflexion, c'est « dans le peuple et ses noires destinées » qu'il ira chercher « le facteur auxiliaire » qui lui permet de donner au stupre « une grandeur héroïque et révoltante » et, du reste, de « signer en paix avec sa

conscience ». C'est donc une visée plus honorable que nous livre étrangement la version finale de *L'enfant du Crapaud* : la cabaretière qui s'offre aux assauts des houilleurs est une louve en qui s'incarne la soif de vengeance des races. De son sacrifice jaillira bientôt le vengeur de l'immense famille des crève-la-faim qui, enfin debout, renverseront les colonnes de l'édifice social. Voilà des propos qui ne manquent pas de féconder à leur tour l'esprit tourmenté d'Edmond Picard, en apportant de l'eau trouble au moulin de l'Art Social, un moulin qui commence à bien tourner, qui s'emballe un petit peu, il est vrai, mais tout n'y fait pas encore farine, patience : l'Art National donnera bientôt le ton, et le renversement de l'édifice social dont il est question prendra à sa suite des tournures nettement plus inquiétantes. Il n'empêche : spontanément, comme l'indiquent les confessions de Camille Lemonnier, c'est l'obsédante question du sexuel qui travaille le *viril* et *puissant* écrivain, pour reprendre les images qui ne cessent de fasciner son défenseur et disciple. Plus précisément, c'est sur la béance de la différence sexuelle que s'ouvre la page blanche de l'écrivain :

« L'obsédante, l'incessante, l'incompréhensible différence sexuelle, qui est à la source de chaque humain et ne peut être ni conciliée ni dépassée ni transcendée ni voilée ni sublimée. (...) Au regard de toutes les autres sociétés de primates, la société humaine se définit comme la société animale qui a sacrifié quelque chose de sa sexualité au profit du social. » ⁷

Ainsi, tous ceux qui se mêlent de représenter la société travaillent sur du langage sacrifié. Dans l'ombre de cette pensée, on peut relire le procès de *L'enfant du Crapaud* et la tension qu'il laisse entrevoir entre le code social qu'il s'agit de réaffirmer et la part d'innommable à laquelle ce code refuse de consentir, car il

lui échappe. Car le sexuel *est* l'innommable : « la sexualité embarrasse le langage et s'y cache sans cesse. La différence sexuelle ne peut se dénuder dans le langage. »⁸ C'est dire que la *contrariété* évoquée par Picard se dissimule dans la langue elle-même. Il y a là un point d'insupportable pour la société, pour ceux qui veulent la modéliser ou qui prétendent la représenter, si l'on veut bien considérer que la société existe à ce point à travers le langage que société et langage se confondent :

« *Le langage est la seule société de l'homme (babillage, toilette, famille, généalogie, cité, lois, bavardage, chants, apprentissage, économie, théologie, histoire, amour, roman) et on ne connaît pas d'homme qui s'en soit affranchi.* »⁹

Poursuivons cette lecture par un conte des *Frères Grimm*. Repris d'une ancienne ballade de 1522 intitulée *L'enfant mort d'Ingelstadt* et supprimé dès leur seconde édition en 1819 par les Frères Grimm eux-mêmes, le *Conte de l'enfant entêté* a été recueilli et traduit par l'auteur, fidèle à son inlassable curiosité encyclopédique, à sa volonté de recueillir ce qui est abandonné par la construction sociale, les rapports de pouvoir, la philosophie, l'histoire, la norme collective ou le propos surveillé qui interdit la voix intime sur les lèvres et la dessèche sur le bout de la langue – cette extrémité du corps où ressurgit notre effroi quand s'y évanouissent les mots :

« *Un enfant entêté ne faisait rien de ce que sa mère voulait. L'Éternel lui envoya une maladie. Il mourut. On l'enterra. À peine eut-on tassé la terre, son petit bras sortit brusquement de terre, tendu vers le ciel. Un homme s'accroupit, allongea le bras de l'enfant sous la terre et*

l'y maintint. On remit de la terre neuve. On la tassa de nouveau mais le bras ressortit. On mit des cailloux, mais le bras ressortit toujours. Alors la mère retourna chez elle, prit la baguette, retourna à la tombe et frappa de toutes ses forces avec la baguette le petit bras. Alors le bras se retira et l'enfant reposa sous la terre. »¹⁰

Destiné au catalogue d'une exposition des œuvres érotiques de Picasso, ou, pour être plus précis, de celles qui dans l'ensemble de son œuvre le sont visiblement, il nous en livre le commentaire en ces termes :

« Rien n'entête que la différence sexuelle. Les signes où elles s'interrogent précèdent les lettres qu'on apprend à écrire. C'est ainsi que devant tout ce qui est fait avec des lettres, la différence continue d'obséder. Sexe qui est sous le langage. Les mythes, les contes, les légendes, les proverbes, les commandements, les missels, les codes, les livres d'histoire s'efforcent d'enterrer la nature sous le langage, de tasser l'animal sous l'humain, l'enfant sous l'adulte. Il faut que celui qui se tient encore à la frontière du silence parle, toutes affaires cessantes. Mais il continue de se taire. Mais le bras de l'enfant entêté continue de se lever même après qu'il est mort. Une force indisciplinable nous contraint à nous replonger dans une condition plus ancienne. Il y a un entêtement plus fort que la mort (...) La mort ne parvient pas à apaiser le désir. La sexualité franchit la mort, elle reproduit sexuellement les morts. Leur figuration franchit la mort au travers du mystère du portrait craché. Une figuration inadmissible, salissante, inflexible, véridique, véri-

fiante, dénuée de sens. Il faut penser ceci : c'est le désir sexuel, et non la volonté humaine, qui retient l'art à l'intérieur de la figuration. »¹¹

Camille Lemonnier et Edmond Picard sont des *enfants entêtés*. Mais dans la tension qui court entre les pôles du singulier et du collectif, ils se distinguent par la position qu'ils occupent respectivement à l'un et à l'autre bout de la relation polarisée. Pour poursuivre mon cheminement sur les traces de l'auteur qui traque inlassablement la préhistoire enlisée dans l'histoire, le sexe enfoui dans le langage, l'animal tassé sous l'humain, je dirais que Camille Lemonnier est un sanglier et qu'Edmond Picard est un loup.

Le premier est celui qui cesse de parler et *qui tend son petit bras vers le ciel*. L'écrivain est celui qui se tient à la lisière du silence : « l'invention de l'écriture, c'est la mise au silence du langage. Ce que le langage oral ne peut dire, tel est le sujet de la littérature ». ¹² Un sujet qui inquiète la société, qui toujours nous intime de parler. « J'écris autrement que je ne parle, je parle autrement que je ne pense, je pense autrement que je ne devrais penser et ainsi jusqu'au plus profond de l'obscurité », écrivait déjà Kafka en 1920, dans l'une de ses correspondances, confirmant dans le style qui lui est propre que *jamais, le langage ne peut dire directement*. Et que c'est bien d'obscurité qu'il s'agit : l'écrivain est celui qui délibérément se met à l'écart du groupe, dans l'ombre de cette parole où circule le regard de tous. Il est celui qui cherche le secret, le silence et la solitude qu'implique nécessairement la pensée, dans cette transaction étonnante qui consiste à *être dans le langage en se taisant*. Une opération qui trouve son corollaire dans la lecture silencieuse qui absorbe le lecteur dans le coin d'une pièce : auteur et lecteur forment ainsi une société secrète qui échappe à la médiation bavarde de la société humaine. *In*

angulo cum libro, reprend Pascal Quignard, en exhumant ce mot de *L'Imitation* que Monsieur de Ponchâteau avait toujours au bord des lèvres, comme il avait toujours un livre à la main, quand il logeait dans la petite chambre située au premier étage des granges de Port-Royal : « j'ai cherché le repos dans tout l'univers et je ne l'ai trouvé nulle part que dans un coin avec un livre ». Dans un *angle* et non pas au centre de la pièce que figure le salon ou la société. Nécessité absolue du silence et connivence entre l'écrivain et le lecteur qui, dans l'ombre de la parole, cherchent tout deux à se guérir du langage par le langage.

Et le second ? Dans l'essai qu'il lui consacre en 1935, François Vermeulen s'interroge, en faisant le bilan de son activité débordante, sur le rôle et la place qu'Edmond Picard a pu tenir dans le domaine des lettres belges. N'aura-t-il été, dans l'histoire de ces lettres, que la *mouche du coche* ? Si le « mérite d'avoir acclimaté dans un sol ingrat le culte des lettres » lui revient en grande partie, une chose est certaine, écrit l'auteur :

« C'est le droit qui opère la synthèse de tous ses travaux. Le Droit décide toutes ses attitudes, explique toute sa vie. (...) Si d'ailleurs on examine les ouvrages d'Edmond Picard que l'on range d'ordinaire parmi ses œuvres littéraires, il n'en est pas un qui ne soit le reflet d'un événement judiciaire ou l'interprétation artistique d'une question de droit. (...) Malgré la multiplicité de ses occupations, il reste fidèle au Droit, centre et but de sa vie. »

En effet, il n'est guère de domaine où le remuant avocat n'ait tâché d'exercer son influence ou de faire parler ses images, quelle que soit la colonne publique dont ce diable d'homme s'est servi

pour marquer son territoire : barreau, droit, politique, littérature, art, monde. Quant à la notion de l'art et à son rôle dans la société, Edmond Picard avait bel et bien des idées arrêtées et certains lui ont reproché sa *conseillomanie*, souligne l'auteur, confirmant par là qu'il s'agit donc bien pour cet homme public de convaincre, d'édicter la règle, d'indiquer la direction, de modéliser la vertu et de préparer la guerre : la guerre de l'Art utile, de l'Art moral, de l'Art social contre l'Art pour l'Art, cette formule lancée par Théophile Gauthier et qui trouvera ses disciples parmi les Baudelaire, les Flaubert, les Goncourt, dont l'existence tout entière fut consacrée au culte des lettres. Cependant, « dès 1880, le droit semble avoir pris le pas sur la littérature », conclut le commentateur. Et quand il s'en écarte, poussé vers quelque chimère par la force centrifuge de son imaginaire, c'est pour mieux y revenir ensuite :

« Les seules infidélités à la carrière, ce sont les "Rêveries d'un stagiaire" et autres essais lyriques de peu d'importance. Les œuvres de valeur, composées pour la plupart pendant les vacances judiciaires, furent toutes, malgré le caractère indépendant de certaines d'entre elles, absorbées par l'œuvre judiciaire. »

C'est bien autour de ce centre que Picard a rassemblé tous les fils de son existence encombrée, au risque d'emmêler l'écheveau :

« Mais la forme de son activité, c'est toujours l'idée de beauté qui y préside. Tant dans les occupations de sa vie professionnelle que dans sa vie familiale et ses délassements, on retrouve la volonté de choisir l'expression la plus élégante, les dehors les plus harmonieux (...) Il lui faut une atmosphère de grandeur :

un immense Palais de Justice, de belles statues décorant les places publiques, de larges artères dans les villes. (...) C'est à l'élévation du niveau social qu'il voulait collaborer, pour qu'une littérature forte, issue directement de la nation, puisse naître, ainsi qu'une fleur dans un terrain bien préparé. »

Que les avocats, donc, donnent un tour élégant à leurs plaidoiries, que les philosophes, les historiens, les moralistes et « tous les auteurs qui ne sont pas à proprement parler des écrivains, dépouillent leurs écrits d'une lourdeur et d'une sécheresse qui rebute les lecteurs » : tel est en somme le cri de ralliement lancé par Edmond Picard aux intellectuels belges.

Cet appel à la formation d'une classe d'esthètes qui, dans leurs professions respectives, entretiendraient le culte de la beauté et l'harmonie du dehors, présage un étrange retournement. On peut en effet penser que ce *parti pris de l'esthétisme* a pu conduire Edmond Picard à adopter par la suite l'attitude qu'il dénonce si vertement dans sa plaidoirie à Paris : sous le paravent d'une inflexible visée sociale, et face au refus du Code de consentir à la vision qu'il agite devant ce tribunal sous l'emprise de ce qui le sidère, ce refuge dans l'esthétisme a peut-être bien poussé le diable d'homme à mettre un jour de la poudre de riz sur l'*ulcère de la langue* pour mieux parfumer le *cancer de l'identité*. Autrement dit, à vouloir évacuer pour de bon l'insupportable équivocité de la langue et la fragilité de l'identité qui s'y fonde, pour que cesse enfin de transpirer sous les mots l'innommable d'une condition plus ancienne que le langage, que reconduit l'indicible du désir sexuel. Si les *Frères Grimm* excellent manifestement dans l'art de ruser avec le Code quand ils nous parlent d'un *petit bras tendu vers le ciel*, on peut supposer qu'Edmond Picard,

lui, ne s'entend pas parler. Je soupçonne ainsi que, dans l'incessante verticalité organique des images sur lesquelles il ne cesse de fonder ses espérances et dans lesquelles il s'empêtre quand, louant aveuglément l'élévation de l'âme ou du niveau social, il sacrifie sur l'autel du culte la *puissante et virile* nature des artistes flamands, l'homme sous la toge est la proie d'une insupportable défaillance : celle qui guette précisément la langue comme le corps de celui qui parle. Nous titubons sans cesse dans la langue. Et nous tombons toujours du côté de notre blessure. En l'espèce, l'avocat ne s'entend pas parler car l'homme refuse de s'entendre tomber : il refuse de se taire comme celui qui, écrivant en silence, entend mieux résonner l'ignorance dans laquelle parler ne cesse de nous replonger. À la lumière des dérives ultérieures du nationalisme artistique d'Edmond Picard, j'ose interpréter cet esthétisme bancal comme un signe précurseur de l'antisémitisme qu'il affichera durant la grande guerre, et je pose la question : la volonté d'*épurer le trait* ne trouverait-elle pas son corollaire aveugle, sa ligne de fuite effroyable dans la volonté d'*épurer la race* ? On sait depuis lors où peut conduire un amour trop rigide de la Loi, de la Famille, de la Patrie ou de la Race. On sait également depuis la révolution freudienne – cette *perpétuelle allusion à la fécondité de l'érotisme dans l'éthique*, dira Lacan – que le véritable pôle dans la relation sociale, c'est la haine. La relation sociale, c'est la férocité même. L'amour n'est jamais que provisoirement gagné sur la haine. Entre cet *amour du même* que promeut le nationalisme identitaire de Picard et la *haine identitaire de l'autre*, cet Autre qui maintient vive la question de l'origine, la tache de l'identité incertaine et multipliée, il y a un petit pas qu'Edmond Picard, entraîné par certains autres, a franchi à la faveur des événements. L'homme s'est laissé dévorer par sa propre voracité : ivre de langage, il s'est laissé englotir par sa propre parole, pris de vertige par ce fantasme d'intégrité et fasciné par l'idée qu'une conscience pure, naïve,

ensommeillée et animale, aurait miraculeusement préservé notre identité belge et flamande de toute impureté et de toute entame : nous serions des *êtres vrais, complets et sincères*, pour reprendre la formule par laquelle il clôt dangereusement la question de l'identité dans son rapport à la langue.

Je laisse la question ouverte et je retourne à mes *quignardises*. En 1888, dans ce temps qui précède encore d'un quart de siècle le grand carnage, face au Tribunal de la Seine qu'il désire féconder de sa pensée fébrile et de son art de l'image supposée infaillible, Edmond Picard n'en est pas moins un *enfant entêté* : un enfant que les signes de la différence sexuelle interrogent en deça des lettres qu'on lui a appris à écrire. Un enfant qui s'en va fouiller la terre de sa langue maternelle à la recherche des mots qui s'approcheront au plus près de l'animalité que hèlent ces images qui le dévorent. Reprenons en substance la formule de Picard : les artistes sont entraînés dans leur *belle et féconde* liberté par leur inspiration, par la *force organique* du sujet qu'ils croient tenir et qui les tient. Ils ne peuvent donc pas *ne pas faire* leur œuvre. D'elle-même elle *se pousse*, elle *veut sortir* et *sort*, comme l'*enfant sort des entrailles* de sa mère. « Une force indisciplinable nous contraint à nous replonger dans une condition plus ancienne », murmure Pascal Quignard en écho, plus d'un siècle plus tard, dans sa volonté d'élucider l'énigme du conte des *Frères Grimm*. Ceux-ci portent décidément bien leur nom : le *grimoire*, dit le dictionnaire, désigne le livre obscur et indéchiffrable des magiciens. Cette condition plus ancienne dont nous parle avec passion l'apprenti sorcier est bien celle qui précède l'acquisition du langage, celle que vise Edmond Picard lui-même dans la métaphore usinée qu'il adresse aux magistrats : c'est bien de la mère dont il est question, de la caverne obscure, de l'insaisissable origine, du premier monde, ce monde d'avant que nous ayons la voix,

et que les contes ou les mythes situent dans une grotte ou sous l'eau. C'est à la même *image manquante* et à son empreinte originelle qu'Edmond Picard avoue sa vassalité. Mais emporté par sa fièvre et captif de son rôle de pourfendeur de l'ordre établi, l'homme se trompe encore d'adresse. Car le lieu secret où l'humanité se reproduit, sans que nous ne puissions expurger la scène de la reproduction sexuelle humaine de l'animalité où elle s'origine et avec laquelle elle se confond, ce lieu ne peut qu'être frappé d'interdit dans un tribunal : lieu institué où des êtres parlants se vouent à sanctionner les traits qui définissent l'humanité socialisée pour la préserver des débordements qui la menacent. À plus forte raison lorsqu'il s'agit de défendre, comme en l'affaire, la vision obscène de *la ruée bestiale et anonyme d'une foule en qui la virilité réveillée cinglait les phosphores*, pour reprendre les mots de Camille Lemonnier.

J'affirme ainsi que le chantre de l'art flamand, l'homme qui en 1888 convoque les peintres pour n'avoir pas à se taire, se tient lui-même au bord du gouffre. C'est la femme de Spilliaert dans le somptueux tableau de 1908 intitulé *Vertige*. Ce n'est qu'après que *l'enfant entêté* acceptera de marcher à la baguette de la mère, et que l'adulte cédera à son angoisse identitaire, en laissant à la haine, qui en est son émanation nauséabonde, le soin de lui dicter d'autres positions. Mais à travers l'agitation fébrile qui précède le retour de flamme, à travers ses tentatives acharnées d'introduire l'esprit des lettres au Palais, à travers cet aveuglement à vouloir réconcilier la justice et la littérature dans ce *procès de L'enfant du Crapaud* et cet ultime recours à *l'art de l'image* pour singulariser cette identité belge et flamande dont l'indicible le dévore, j'entrevois dans Edmond Picard la figure énigmatique et tremblante de l'homme déchiré, de l'homme en guerre contre la part maudite de l'humanité. L'existence de cet homme public

tirailé entre l'*ordre du juridique* et le *désordre du littéral* figure en effet à mes yeux une forme extrême de ce combat immanent entre les deux pôles du collectif et du singulier. Entre l'avocat qui parle pour investir autrui et cherche à coloniser les âmes avec sa pensée et l'ami des peintres, fasciné par la figuration du désir sexuel qui ne parvient pas à se dire, entre cet homme écrasé par le discours collectif qui le traverse mais dont il ne peut s'empêcher d'être le vaillant soldat, travaillant sans relâche sur la langue sacrifiée de la rhétorique judiciaire, quêtant l'approbation de ses pairs et ordonnant dans la peur des effets du langage et le défenseur acharné de l'Art National qui cherche à transposer dans les lettres le *sain réalisme* de la peinture flamande ; entre l'homme de pouvoir qui veut édicter la règle, faire plier l'adversaire et l'intellectuel sidéré qui trouvera refuge dans l'esthétisme, en se laissant aller à des embardées qui lui coûteront ; *entre* ces hommes, il y a momentanément, en équilibre sur un tranchant d'acier, un être déchiré qui refuse l'écart entre les deux pôles et qui peine à se tenir au bord du gouffre, au plus près du secret que dissimule le langage et qu'aucun parleur n'approchera jamais. Un homme qui croit pouvoir, sous le regard de tous, réensauvager son âme déglinguée par l'écho positif du discours collectif. Mais c'est peine perdue, et la petite porte de la littérature lui restera fermée. Car le chantre de l'identité flamande, le promoteur de l'Art Social et le brillant avocat qui cherche la lumière ne sauraient précisément consentir à la perte d'identité, à la part d'asocialité et à l'ombre qu'implique cet engagement de plus en plus profond dans le silence qui fait la violence de la littérature : Edmond Picard aime trop la langue pour être écrivain.

Il n'est pas rare qu'un être qui se trompe dise la vérité : oui, en Belgique, nous parlons sans doute *un langage* artistique différent. Au-delà de la portée singulière que Picard, du fond de son impas-

se identitaire, entendait donner à ses propos, je peux soutenir maintenant que ces mots qu'il adresse au Tribunal de la Seine comportent peut-être une part de vérité. Pour rester dans cet *art de l'image* qui ferait la singularité de notre art flamand, on peut tenter de la cerner à partir d'un détail du tableau que constitue *Le procès de L'enfant du Crapaud* : pour nous, Belges, la langue française n'a jamais été et ne sera jamais « *la langue par excellence, la langue dans laquelle on peut tout dire* », comme l'affirmait le Procureur de la République dans son réquisitoire.

Ce qui semble faire évidence pour les Français dont l'identité se fond dans la langue est précisément ce qui vient redoubler en Belgique, au creux de chaque individu, cet *embarras premier* que constitue quoi qu'il advienne la langue maternelle. Faisons le détour par l'expression et ce qu'elle nous donne à savoir. La langue nationale est supposée être la langue maternelle. La langue maternelle est la langue constituée, acquise, cette langue que « le nourrisson vivipare a miraculeusement apprise *après* l'avoir lue, *bouche bée*, sur les lèvres de sa mère, quand elle lui donnait à manger sur sa chaise haute, à la petite cuiller, en ouvrant la bouche *presqu'avant* lui. (...) Retrouver la sensation d'être *bouche bée* est le propre de la fascination la plus ancienne ». ¹³ C'est le second temps de la fascination, visuel ou sonore, qui nous replonge dans l'abîme de cette fascination plus ancienne, en faisant remonter en nous le souvenir confus de ce temps où l'intérieur et l'extérieur n'avaient pas encore été déchirés par le langage, où *voir était encore manger* : « quand les yeux en s'écartillant écartaient encore les mâchoires ». ¹⁴ Ainsi, l'homme fasciné est celui qui régresse au stade de l'enfant impersonnel et « recouvre la soumission hypnotisée du nourrisson à la voix et au regard de la mère »¹⁵. Retournons l'image pour en dénuder la lettre : dans son empreinte initiale, le langage n'y va pas avec le

dos de la petite cuiller. Si au creux du sujet socialisé, le langage fait désormais écho sous forme de conscience dans le résonateur du crâne, l'adulte ainsi particularisé n'en *démord* pas moins : il continue de parler sa langue maternelle pour exaucer la faim qui le tenaille. Comme la fourchette qu'il porte machinalement à sa bouche, après l'avoir plantée dans la chair de l'animal mort qu'on lui présente sur une assiette, dans ces hauts lieux de la fascination en acte que sont les restaurants, il reste encore quelque chose de ce langage qui avance entre les dents et la chair sanglante. Il *reste* quelque chose de la prédation propre au langage : un reste qui peut constituer un point d'insupportable pour la société comme pour l'individu déchiré par le lien social en lui ancré. Si le lien parlant s'est imprimé au cœur de chacun d'entre nous, nous n'en restons pas moins des petites éponges, des petits animaux, infectés par la langue et la société. Il y a de l'*indépassable* en nous, littéralement : du *passé* qui est toujours *devant nous*. Par le lien social ainsi reconduit et accepté, nous épousons, *chaque fois que nous parlons*, l'empreinte originelle.

Voilà ce qu'il nous faut savoir quand nous décidons de parler, ne cesse de faire grincer la plume de Pascal Quignard : « le langage que nous possédons nous situe dans le groupe qui nous sidère et dans lequel nous nous identifions toujours à l'excès : toujours en nous méprenant, toujours en nous aveuglant, toujours en nous y croyant ». ¹⁶ Ainsi donc se reconduit la fascination la plus ancienne, *pourvu qu'on y consente*. Car on peut décider de ne pas consentir *totale*ment à la colonisation du corps et de l'âme : on peut refuser de se laisser écraser complètement par l'empreinte physique, généalogique, pronominale, linguistique, nationale. Mais totalement envahis, nous ne pouvons que distendre un peu le lien, déchirer un peu le tissu, détendre un instant le nœud que le langage a formé en nous. Dans l'usage même qu'on choisit de faire

du langage, on peut chercher à désétran­gler ce qu'il a étran­glé en nous. On peut fouiller le dictionnaire, éplucher les mots, interroger l'écart entre le sens et la vie. S'éloigner du groupe, désassocier la convention dans la langue, refaire circuler l'esprit dans la lettre. Retrouver quelque chose de la prédation propre au langage et mordre à nouveau dans la langue, afin de *démantibuler* le sérieux dans lequel elle nous tient quand elle nous sidère. C'est plus qu'une image. Démantibuler, cela veut dire *démandibuler* : en l'occurrence, rendre provisoirement inopérante la mastication du discours collectif qui parle en nous, pour laisser un peu de chair crue, des morceaux entiers. Des livres, dit Pascal Quignard.

J'en reviens à cet écart entre identité et langue en Belgique, car ce n'est pas *rien*. C'est dans cet écart qu'il convient même de se figurer cette chose bien incertaine qu'est l'identité, indicible par nature. En Belgique, nous vivons dans les plis de la langue. Là où gît précisément la possibilité de *déparler*, de décollectiviser la langue nationale. Les hasards et les nécessités de l'Histoire ont fait en sorte que la défaillance de la langue à supporter complètement notre identité est incontournable, et réjouissante. Si le lien social désigne le circuit entre les pôles du collectif et du singulier, si le lien parlant désigne ce lieu où se résidère ce qui nous aveugle depuis le jour où nous avons consenti à parler notre langue maternelle, à poser les pieds dans la toile d'araignée de la parenté familiale, sociale et nationale que cette langue a tissée en nous, alors je pense que cet écart entre langue et identité nationale dans lequel nous vivons en Belgique vient court-circuiter un peu la fascination dans laquelle les habitants d'une seule langue risquent d'être reconduits plus féroce­ment. Car nous *babelons*, nous *broubelons*, nous *belgicisons* la langue française. La défaillance nous guette : nous trébuchons sans cesse dans notre idiome naturel. Et en trébuchant dans la langue, nous nous

ouvrons toujours à la même page : celle où ressurgit inopinément la question de l'origine avant la lettre. C'est la page blanche de l'écrivain, qu'ouvre en silence la question que pose Camille Lemonnier et qu'Edmond Picard s'empressera de noyer, en irriguant la brèche obscure d'un flot de paroles tourmentées par des images dévorantes. C'est la page blanche du lecteur : celle qu'il retrouve au début et à la fin d'un livre.

La méfiance entretenue par les écrivains belges à l'endroit de la langue française est le signe manifeste de cet écart et de la constante mise à l'épreuve du langage que cet écart convoque. Elle caractérise peut-être bien notre identité si heureusement divisée dans le creux de son rapport à la langue. L'autodérision dont nous sommes capables n'en est pas le moindre signe. Ainsi de Marcel Mariën qui avait fait une partie de ses classes en Flandre et disait : *le latin en flamand, c'est deux fois du latin*. Cette idée que la langue française n'exerce pas sur nous la même fascination que celle qu'elle exerce sur nos voisins peut expliquer que nous sommes davantage *en reste* par rapport à la langue. Le sol est instable, l'assise est précaire : il y a un écart et donc quelque chose qui *laisse à désirer*, qui empêche l'ensablement du désir dans la fascination, si tant est que le désir représente la seule alternative à la fascination que le langage, ce grand prédateur, exerce sur nos petites âmes imbibées. Notre seul mérite est de nous y tenir, à cette identité métissée, incertaine d'elle-même, marquée du sceau de l'incomplétude : si la langue nous trompe sans cesse, si sans cesse nous ne savons pas tout ce que nous disons, alors il nous reste à tenter de tromper ce qui nous trompe, de saisir ce qui nous saisit, pour reprendre une image dont je suis bien conscient d'être moi-même la proie.

« L’AFFAIRE LOUIS ARAGON »

PAUL NOUGÉ ET LA FOSSE AUX MOUTONS DE LA DEMOCRATIE BOURGEOISE

« Mon cher Aragon, par de longs détours, il me revient qu’à certaines questions, vous trouviez bon de répondre : « Correspondance », en somme, c’est très « province ». Cette manière charmante de marquer les divergences qui se sont manifestées entre nous, n’est pas faite pour nous étonner. Mais nous nous gardons bien de tenir pour « très parisiennes » les démarches de Louis Aragon, ce qui suffirait à nous en dégoûter pour jamais. Croyez-moi, je vous prie, votre (Paul Nougé) »

Paul Nougé, *lettre à Louis Aragon*, 14 mars 1926

« 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... »

Paul Nougé, *lettre à André Breton*, 2 mars 1929

Hop là ! Hop là ! Passons ainsi du *sourd réalisme* d’Edmond Picard au *surréalisme* de Paul Nougé et de quelques autres, deux courants que la grande boucherie de 14-18 ne sépare pas par hasard, et plongeons dans ce XX^e siècle qui a inventé la première *guerre mondiale* : un conflit qui annonce, dans le charnier

embourbé de ses tranchées, d'autres impasses de la pensée et autant de fils à retordre pour les héritiers de *Dada*. Le 22 novembre 1924, quelques jours avant la publication du premier numéro de *La Révolution surréaliste* élaborée par André Breton et consorts, paraît sous le signe de *Correspondance* une série de vingt-deux tracts alternativement signés par Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte. Envoyés aux personnalités les plus actives du monde littéraire, en réponse à l'un ou l'autre événement littéraire récent, ils résultaient, écrit André Souris, « d'une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. »¹⁷ Les cibles visées par les trois larrons appartiennent principalement aux milieux littéraires français, mais aussi à l'entourage plus ou moins proche des surréalistes parisiens, dont Olivier Smolders souligne les difficultés qu'ils rencontrèrent à déchiffrer la portée secrète de ces objets étranges, qu'ils qualifieront par la suite de « plan de désorganisation méthodique, de démoralisation particulière. »¹⁸ C'est que, poursuit le biographe avisé de Paul Nougé, « *Correspondance* est avant tout une arme contre la littérature elle-même, une arme d'autant plus troublante qu'elle opérait sournoisement, par détournements subtils et formulations un peu alambiquées ». ¹⁹ Marcel Mariën le confirmera, peu avant de s'éteindre :

« C'est vrai que ce n'était pas simple. Les Français n'y comprenaient pas grand-chose. Aragon, Breton ne comprenaient pas parce qu'ils avaient encore un point de vue littéraire. Pour Nougé, Breton c'était encore la littérature qui continuait. Il n'y avait pas cette rupture profonde qui consiste à s'installer pour écrire et à considérer avant tout le fait qu'on peut mourir dans cinq minutes. »²⁰

C'est donc sur un malentendu subtilement orchestré par Paul Nougé que s'ouvre dans l'après-guerre l'histoire du groupe surréaliste bruxellois, en ce mois de novembre 1924 où le théoricien des *objets bouleversants* fait résonner pour la première fois la tonalité de l'échange qu'il entend nouer avec le groupe parisien. Quelque dix ans plus tard, en 1932, l'affaire Louis Aragon lui donnera l'occasion de creuser davantage le malentendu et de le reprendre à son compte. À cette *attitude de l'esprit*, je veux rendre ici un hommage particulier.

Paul Nougé fut en effet le chef d'orchestre incontesté de ce groupe surréaliste bruxellois qui s'est activé loin des feux de la rampe parisienne. C'est le surréalisme de l'ombre. L'ombre que projetait l'entre-deux-guerres et l'occupation allemande, ensuite, sur la pensée occidentale, fut certainement la plus dense. L'ombre que dessina sur le mur du langage une affaire judiciaire en révélant inopinément les fissures. L'ombre dont le rêve enveloppa peu à peu le réel fut, comme toujours, préférée à la proie. Quant à l'ombre qu'étendaient des Gazomètres sur une petite commune bruxelloise, elle fut la plus propice à la floraison d'une fabuleuse aventure de l'esprit. Car c'est au rez-de-chaussée d'une petite maison de la rue Essegheem à Jette, qui fut occupé pendant près de vingt-cinq ans par René et Georgette Magritte, que se tint le quartier général d'une bande d'iconoclastes bien décidés à en découdre *avec la veulerie de toutes les habitudes*.

Front rouge

Au début des années trente, Louis Aragon fait donc l'objet de poursuites judiciaires pour *incitation à l'émeute*, suite à la publication d'un poème intitulé *Front Rouge*. Le groupe surréaliste

français, à la tête duquel se pavane André Breton, resserre les rangs autour du poète et orchestre une vaste campagne de protestation destinée à soulever l'opinion publique contre « l'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires ». Un manifeste est écrit et aussitôt transmis pour signature au groupe surréaliste bruxellois, dont André Breton ne semble pas douter un instant qu'il partage leur indignation en la matière. Car il ne s'agit pas moins que d'une atteinte au *sacre* de la littérature : il importe donc de rappeler à la société bourgeoise que la liberté d'expression qu'elle consacre à la faveur de l'idéologie démocratique dont elle se réclame, place *a fortiori* le poète au-dessus de la mêlée et de la vaine agitation du commun des mortels. Cependant, en exhortant les surréalistes bruxellois, par l'entremise de son chef, à soutenir la campagne en faveur de Louis Aragon, André Breton oublie que Paul Nougé est un homme qui redoute encore plus qu'il ne doute. Intransitivement. Un homme qui sait que la liberté professée par la démocratie bourgeoise est un *mot qui chante plus qu'il ne parle*. Soutenu par quelques autres qu'il entraîne, il refuse en effet de signer le manifeste. Et avec la rigueur d'esprit qui est la sienne, il s'en explique le 30 janvier 1932 dans un écrit intitulé *La poésie transfigurée* : un manifeste qui prend l'exact contre-pied de la position soutenue par ses camarades français. En aucune manière, il ne s'agit pour lui de gloser sur la place qu'il convient d'assigner à la poésie dans le domaine de l'esprit, ni sur les vertus qu'on est en droit de lui reconnaître ou les espérances qu'elle justifie. Foin de ces détours qui sont autant de compromis, Nougé va droit au but :

« *Les idéologies pétrifiées, ce ne sont pas toujours les plus grands événements qui viennent en montrer la décrépitude. Un édifice qui a résisté aux rafales d'artillerie de la guerre universelle s'écroule soudain à la*

*plus faible secousse, le pas d'un homme traqué qui fait à peine sonner la terre. Ainsi, de la liberté bourgeoise et, par exemple, de l'affaire Aragon qui vient d'éclater en France. »*²¹

Trempée dans l'encre de la raison subversive et sèche de tout romantisme idéologique, la plume est incisive et la main qui la tient ne tremble pas d'un pouce. Elle ne saurait manquer de faire passer d'un seul coup le fil serré de la pensée de Nougé dans le chat de l'aiguille, et de planter l'aiguille dans le talon d'Achille de la démocratie bourgeoise ainsi mis à nu :

*« Depuis quelque cent ans, la bourgeoisie capitaliste occidentale tient boutique à l'enseigne de la liberté et il semble que le plus clair de ses ressources spirituelles se soit épuisé à laver cette alléchante enseigne de la boue intellectuelle et morale qui n'a cessé de l'atteindre. Le mot « liberté » éclate encore de toutes ses lettres dérisoires sur les usines, les casernes, les bourses, les salons, les bordels, les champs de bataille d'Europe. Les apparitions idéologiques les plus récentes, le fascisme lui-même, s'escamotent avec aisance dans le domaine de la pensée démocratique. Il suffit, en effet, de fermer les yeux. La « liberté » bourgeoise a gardé assez de charme pour séduire encore certains esprits, et non des plus faciles. »*²²

Si André Breton et consorts sont pris au piège de la séduction qu'exerce le fantôme de la liberté d'expression sur leurs esprits pourtant bien avisés, s'ils sont prêts à se battre pour se voir reconnaître par la société qu'ils fustigent le droit d'exercer au grand jour cette liberté bourgeoise à laquelle ils ne sauraient renoncer,

c'est leur affaire et pas la mienne, sous-entend ainsi le chef de file du groupe surréaliste bruxellois, qui se contentera de mettre en doute la tactique développée et de pointer qu'une autre liberté, secrète et autrement plus précieuse, est en jeu dans l'ombre de ce duel judiciaire. Du reste, il se félicite de l'aveu que fait à son insu la justice française : si les plus hauts représentants de l'Etat poursuivent le poète en justice, c'est qu'ils le considèrent comme le premier anarchiste venu. Par-là même, l'*affaire Aragon* fournit l'occasion au surréalisme dont Paul Nougé se revendique de manifester sa singularité :

*« Disons seulement qu'il a été donné à quelques-uns (et ce sera sans doute l'un des seuls titres de gloire de cette étrange époque) de restituer au poème sa valeur intrinsèque de provocation humaine, sa vertu immédiate de sommation entraînant, à la manière de l'insulte, une réponse sensiblement adéquate de toutes les puissances individuelles et sociales violemment ou insidieusement mises en cause et réagissant selon les moyens qui leur sont propres ».*²³

Et si « le plus subversif n'est pas toujours celui qu'on pense », poursuit-il à l'adresse des surréalistes parisiens qui entourent Aragon – car il ne faudrait tout de même pas en profiter pour rallonger la sauce et exagérer le mérite des premiers comme le talent du second –, ce n'est pourtant pas sans raison que la bourgeoisie se sent réellement menacée par certains textes poétiques :

« Il n'en reste pas moins que la bourgeoisie a pris conscience de l'insuffisance de ses premières méthodes de combat. Elle ne peut plus tabler sur le déclenchement de certains tics mentaux qui lui étaient émi-

*nemment favorables. Le poème commence de jouer dans son sens plein. Mot pour mot, il n'y a plus de mot qui tienne. Le poème prend corps dans la vie sociale. Le poème incite désormais les défenseurs de l'ordre établi à user envers le poète de tous les moyens de répression réservés aux auteurs de tentatives subversives. »*²⁴

La belle affaire, donc, que cette *affaire Aragon* : avec elle, le poème sort du domaine particulièrement fermé de la contemplation esthétique, où l'avait plus ou moins habilement relégué la démocratie bourgeoise, qui du même coup démasque la *gratuité* de l'idéologie de liberté qu'elle entretient si soigneusement. Car cette liberté d'expression si pompeusement déclarée *en droit*, la bourgeoisie l'a *en fait* accordée au poète aussi longtemps qu'elle a pu compter sur l'incompréhension du lecteur. Et désormais, il ne suffit plus d'entretenir ses « habitudes spirituelles au niveau de la rhétorique plus ou moins chatoyante qui lui tenait lieu de nourriture », en les renforçant de « quelques métaphysique ou mystique de l'Art ou de la Beauté ». Encore une fois, la démocratie bourgeoise livre la preuve que « la clairvoyance du lecteur entraîne mécaniquement l'intervention du juge et du policier » : étape significative, s'il en est, dans la démonstration de l'insuffisance croissante des anciennes méthodes de neutralisation de la conscience dont elle s'est longuement servi, et dont certains parmi les plus grands ont réellement souffert : ainsi de Rimbaud et de Lautréamont, dont on sait, du reste, que les écrits sulfureux trouvèrent leur premier éditeur à Bruxelles. Ainsi, l'affaire Aragon « ne fait que pousser à l'évidence un processus qui se manifeste chaque jour, à divers degrés, et un peu partout » : on sait maintenant que, quelle que soit sa qualité artistique ou humaine, la poésie peut constituer une arme véritable, un levier social suffisamment dan-

gereux que pour forcer les autorités publiques à user des moyens qu'elle réserve traditionnellement aux ennemis de la sécurité publique. Et Paul Nougé de tirer les conclusions en ces termes :

« C'est la bourgeoisie capitaliste elle-même qui se charge de démontrer, de la manière la moins réfutable, l'hypocrite vanité de ses principales valeurs intellectuelles et morales, et spécialement, d'écarter à jamais de la scène mentale le fantôme de la liberté qu'elle érigeait en idole. Rien ne servirait de protester, de faire appel à des principes que les faits en question ici même suffisent à ruiner. À ceux qui ne pourront s'incliner devant de semblables évidences, il ne reste que de mettre leur volonté de révolte au service des forces politiques capables de briser la domination d'une classe qui engendre et multiplie d'aussi scandaleux, d'aussi pitoyables méfaits. »²⁵

À propos d'une certaine possibilité de détachement : Paul Nougé, René Magritte, etc.

Quelle est donc cette *idée de liberté* que Paul Nougé nous donne à penser, dans la franche opposition qu'il entend maintenir avec cet ornement langagier dont se pare la démocratie bourgeoise ? Pour s'en approcher, on ne saurait faire l'économie d'un détour par l'objet même de la révolution surréaliste.

Faire sortir l'art du domaine de l'esthétique où le retenaient prisonnier les salons bourgeois fut une cible privilégiée du groupe surréaliste bruxellois, qui afficha sa volonté permanente de remettre en question tous les *lieux communs de l'existence*, ceux-

là mêmes que véhiculaient en l'occurrence les valeurs morales, politiques, sociales, philosophiques et esthétiques de la classe dominante. Des valeurs dont la démocratie bourgeoise continuait de gonfler son ventre mou dans l'après-guerre, en osant fermer les yeux sur ce qui, de ces valeurs, avait pu conduire et participer à l'horreur de la grande guerre. Né en 1895, Paul Nougé avait vingt ans à l'heure où le conflit faisait rage. Bien avant d'autres, il n'aurait sans doute laissé personne affirmer que c'est le plus bel âge de la vie. Comme le souligne Frans De Haes, « on n'accentuera jamais assez la portée de ce grand carnage du siècle si on veut comprendre à la fois la violence et la radicalité de ceux qui se nommeront *surréalistes*. »²⁶ Les idéologies modernes qui ont tenté de faire coïncider l'être humain avec sa partie consciente, sa *raison*, qui se trouve « elle-même enchaînée à une société productiviste qui prétend englober tout le fonctionnement de la communauté »²⁷, ont en effet connu leur premier démenti sanglant dans la *drôle de guerre*. Désormais, il n'est plus question de fermer les yeux. Et c'est une liberté étonnante que les surréalistes vont conquérir dans l'entre-deux-guerres, tant à l'égard du langage que de l'image, entendus comme les principaux supports de l'expression singulière de l'individu.

« Ce beau mot de liberté », écrit Paul Nougé dans *L'expérience souveraine* en 1941²⁸, « on y renoncerait une fois pour toutes si l'on n'imaginait que pour quelques-uns il représente, en toute simplicité, une certaine possibilité de détachement ». Pareille attitude de l'esprit n'a donc rien de commun avec la liberté des politiciens, celle de la bourgeoisie libérale dont il est question dans l'*affaire Aragon*. La liberté dont se revendiquent les surréalistes ne s'entrevoit qu'à travers les contraintes internes qui constituent ses ressorts essentiels, et ne manquent pas de la rendre douloureuse autant que périlleuse. En témoigne le regard

particulier que porte Nougé sur l'écriture, qui « possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre ». Entendue comme telle, cette liberté est donc LA grande conquête des surréalistes : un *trésor immédiatement incommunicable* en regard duquel, poursuit le brouilleur de cartes, les doctrines et les théories du surréalisme, périssables comme le sont toute doctrine et toute théorie, sont de peu de poids. Dans ce combat acharné contre les valeurs de la classe dominante que les surréalistes bruxellois ont mené loin de l'agitation parisienne, c'est bien d'une interrogation relative au langage dont il est question : dès le début des années vingt, c'est à la mise à l'épreuve du langage de la bourgeoisie capitaliste que s'attèlent en effet les inventeurs de ce *trésor immédiatement incommunicable*. Mais le langage n'étant pas le seul lieu commun de l'existence, quand bien même il organise tous les autres, les surréalistes vont déployer leur activité subversive dans tous les domaines réservés de l'art où pareille attitude de l'esprit convoque une entreprise de démolition systématique des valeurs sociales et intellectuelles qui cancérisent la société bourgeoise et l'individu : musique, peinture, sculpture, littérature, photographie. René Magritte traquant le mystère du monde fera hurler les objets en bouleversant le rapport de béate commodité que nous entretenons avec eux. André Souris mettra à l'épreuve le goût pompier de la bourgeoisie pour la jolie musique. Raoul Ubac réinventera la liberté dans la photographie en la délivrant, par l'expérimentation, de l'intangible fatalité dans laquelle la maintient l'objectivité de ses images. Enfin, Paul Nougé, Marcel Mariën, E.L.T. Mesens, Camille Goemans, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire et bien d'autres encore travailleront à *désaffecter le langage et les formes* de leurs fonctions habituelles pour les vouer à de *nouvelles missions*. Et le chef de file du groupe bruxellois de rappeler la diversité et l'éten-

due des *machinations plastiques* commises sous l'égide du surréalisme, dont le sommet de la courbe culmine en trois points critiques : Giorgio Chirico, Max Ernst et René Magritte.

Dans ces propos qu'il tient sous l'occupation allemande, Paul Nougé ne saurait trop insister sur la singulière *vigueur expérimentale et constructive* dont a fait preuve le surréalisme durant les deux dernières décennies. Et c'est l'occasion pour lui de mettre *les points sur les signes*. *Expérimentale*, l'expérience surréaliste le fut dès ses toutes premières manifestations en 1925, où pour la première fois sans doute dans l'histoire des lettres ou des beaux-arts, la discipline expérimentale qui régit les sciences dites exactes fait une intrusion dans ces domaines trop souvent voués par le passé aux tics, au vague et à l'arbitraire, écrit Nougé. La fidélité à cette discipline, dont les surréalistes ne démontent pas sous l'empire de la réalité désespérante de la deuxième guerre mondiale, a pour corollaire le caractère éminemment concret de toutes les entreprises qu'ils ont déjà menées durant les deux dernières décennies. Très loin de cette apologie exaltée du rêve et de l'inconscient à laquelle il fut si souvent associé à tort, sans doute par contamination de la ligne du parti édictée par André Breton, le Paristocrate, le surréalisme belge ne saurait donc s'entendre autrement que dans la référence à un *certain réalisme* :

« *Ils ont toujours adhéré au réel ; jamais ils ne lui ont tourné le dos, ils n'ont songé à une évasion quelconque. Le réel, dans ses manifestations les plus quotidiennes, parfois les plus contingentes.* » ²⁹

Pour s'en convaincre, il suffit de plonger dans le volume épais de l'œuvre écrite de René Magritte. On l'oublie souvent, mais le peintre de la pensée invisible avait sa doublure qui le suivait

comme une ombre : le penseur de l'image indicible. L'un comme l'autre n'ont cessé de traquer le réel caché dans l'image ou enfoui dans le langage. René Magritte ? Un peintre du dimanche, certes. Mais un penseur à la grande semaine qui fustigeait quiconque venait lui parler d'imaginaire, de figures symboliques, de figures oniriques ou d'inconscient pour interpréter son œuvre peinte. On peut donc paraphraser Paul Willems : *tout est réel ici*. Si le visible apparent cache quelque chose, ce n'est jamais que du visible caché : c'est encore du réel qu'il s'agit. Si l'art de peindre explore le domaine du visible et l'art de penser le domaine de l'invisible, à la croisée de ces chemins désertiques, on retrouve la même tension avec le réel. Cette *mystérieuse rencontre* entre deux ascèses, René Magritte a désiré la projeter dans *Le domaine enchanté* du tableau, ce lieu singulier où le peintre a tâché d'évoquer en silence l'*impossible possible*, en procédant rigoureusement à la *description visible d'une pensée invisible* :

« *Il s'agit pour moi également de réalisme, en ce sens que le réel est ce qui me semble le plus important (...)* Moi, je vis dans le monde réel. Mais le réel n'est pas cette chose vulgaire et faible qui nous entoure immédiatement : le réel en soi, il n'y a qu'à certains moments qu'on en a le sentiment. Et c'est ce réel que j'essaye d'évoquer dans mes tableaux. Le spectateur peut voir, avec la plus grande liberté possible, mes images telles qu'elles sont, en essayant de penser au sens, c'est-à-dire à l'impossible. »³⁰

On retrouve ce sens du concret dans l'attention accordée par les surréalistes à l'objet même de chacune de leurs investigations, quel que soit le domaine exploré : langage, image peinte ou photographiée, papier collé, etc. Ainsi, s'il s'agit de comprendre le

dynamisme et le mécanisme du langage, cet empirisme rigoureux les conduira à accorder un intérêt particulier aux jeux qui ont pour élément principal le langage (jeux de mots, devinettes, charades, papiers pliés), aux démarches qui tendent à situer le langage en tant qu'objet d'analyse (grammaire, syntaxe, sémantique), ou aux manifestations naïves les plus détachées que puisse admettre le commun des esprits (réclames, anecdotes, fables, apologues). De la même manière, s'il ne s'agit plus de savoir *comment il faut peindre*, c'est-à-dire selon quelle technique picturale en vogue dans les salons bourgeois, mais bien de savoir *ce qu'il faut peindre pour que le mystère du monde soit en question*, comme le formule Magritte dès 1930, alors ils se tourneront vers le modèle intérieur, la chose obscure que la pensée rattache dans l'ombre de la conscience au mot qui la désigne. « La peinture est un expédient lamentable » répétera Magritte durant toute sa vie. Mais comme Nougé le fit de l'écriture, il en fera un strict instrument de connaissance du monde et de libération de la conscience. Ce qui l'amènera toujours à penser soigneusement son sujet avant de le jeter sur la toile, non sans un certain dédain pour l'acte de peindre : « c'est délicat, la peinture, c'est insoluble », dit-il encore. « C'est emmerdant en soi, c'est emmerdant à faire, c'est emmerdant à mettre sur le marché. » Pour le penseur se pose dès lors uniquement une série de problèmes à résoudre, qui ne peuvent chacun déboucher au terme de l'investigation que sur une seule réponse peinte : celle qui nous restitue le plus violemment possible les objets dans la nudité de leur première vision. Il ne s'agit plus de flatter l'œil mais de chercher à le révolter. Et face au problème de la cheminée ou au problème du ciel, les pinceaux et la toile sont au peintre ce que la grammaire et la syntaxe sont à l'écrivain : des outils qui lui permettent d'évoquer la part de mystère du monde qui reste cachée ou innommable.

« Chaque tableau est le résultat de la recherche systématique d'un effort poétique bouleversant, obtenu par la mise en scène d'objets empruntés à la réalité mais situés là où on ne les rencontre jamais ou disposés dans un sens qui les fait hurler. »³¹

Ainsi donc, quels que soient les moyens utilisés, « la confiance que les surréalistes ont su placer dans une certaine science, une certaine ingéniosité, un certain bonheur que confirme parfois l'expérience » n'a pas manqué de « reléguer au rang de préoccupation superflue ou d'absurdité l'idée de vérité et de sincérité », conclut Nougé. Or cette idée de vérité rapidement désertée par les surréalistes est chère à la démocratie bourgeoise qui, depuis son avènement au XIX^e siècle, ne laisse pas d'être fascinée par son propre discours de vérité : elle est donc bien incapable de « reconnaître la volonté de vérité qui le traverse, comme prodigieuse machinerie destinée à exclure »³². C'est à dessein que je reprends les mots de Michel Foucault qui, dans son désir de comprendre ce qui est en jeu dans le désordre permanent qui règne entre les mots et les choses, a notamment pris l'heureuse initiative d'une courte mais savante correspondance avec René Magritte, au sujet des rapports de similitude et de ressemblance qui peuvent exister entre les mots, la pensée et les choses. Bref, la confusion entretenue par tous ceux qui, dans l'entre-deux-guerres, se sont effrayés de ces libertés que les surréalistes ont su prendre et garder vis-à-vis des moyens qu'ils ont mis en œuvre dans tous les domaines explorés, avec la ferme intention de contourner cette *volonté de vérité* dont nous parle Foucault et « de la remettre en question contre la vérité, là où justement la vérité entreprend de justifier l'interdit et de définir la folie »³³, pareille confusion justifiera plus tard le mot de Paul Nougé : « Exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme ».

Que retenir de cette *possibilité d'un certain détachement* que nous laisse entrevoir cette liberté périlleuse qu'il s'agissait pour eux de gagner ? Qu'elle vise très concrètement l'écart irréductible entre le sens et la vie. Un abîme qu'est venu creuser sans relâche l'*expérience souveraine* des surréalistes belges. Cet écart était le lieu d'une angoisse : celle qui dominait la *fosse aux moutons* de la bourgeoisie capitaliste. Ensommeillée dans la suffisance de ses propres valeurs, elle pouvait difficilement supporter pareille mise à l'épreuve de ce langage patiné par un siècle d'existence et dans lequel elle croyait les avoir si durablement coulées. Or, dans cette société qui avait clôturé dans la peur la question du sens, c'est la violence proprement *décontextualisante* du langage et de l'image qu'ont exhumée les surréalistes dans l'usage même qu'ils ont choisi de faire de ces tiers outils, de ces médiateurs étranges entre le monde et l'individu, entre la société et ceux qu'elle assujettit.

Par ailleurs, comme le formulait Paul Nougé, l'expérience surréaliste s'est toujours voulu *constructive*. Evoquant les provocations de toutes sortes, les mille pièges tendus à bon escient, le scandale pour le scandale auxquels se sont féroce­ment livrés pendant quinze ans les entreprises surréalistes, dont on ne parle alors plus que du caractère destructeur, il rappelle le contexte historique dans lequel a surgi le mouvement :

« *On n'a pas voulu voir que leur puissance constructive exigeait que justice fût faite d'abord de tous les empêchements qui lui barraient la route. 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 vu éclore. C'est la disparition de ces conditions qui peut les rendre incompréhensibles au regard*

*d'un observateur superficiel. Un monde était à abattre. Il croule sous nos yeux. Certaines démarches deviennent de ce fait inutiles. »*³⁴

Et Paul Nougé de préciser que l'esprit d'aventure que le surréalisme a très concrètement incarné en faisant flèche de tout bois « ne saurait un instant se confondre avec ces vagues aspirations au changement, au dépaysement qui ont troublé tant de cervelles et qui n'expriment que le renoncement ou la défaite ». Et de prophétiser que leur liberté garde de beaux jours devant elle :

« 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 et les esthètes. 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 complète. Et cette volonté, allant de pair avec une scrupuleuse analyse du phénomène poétique, a mené à des découvertes et des inventions qui ont bouleversé l'histoire des arts. L'on pouvait bien plaisanter les papiers collés, le fil de fer, les lieux communs. L'extension et la généralisation de la machination poétique est une conquête dont nous sommes redevables aux entreprises surréalistes. L'énergie poétique se dégradait et s'éteignait, maladroitement engagée dans des machines verbales ou plastiques désuètes. Elle rayonne maintenant à travers des sys-

*tèmes de nature et de structure infiniment variés. C'est un événement capital dans l'histoire humaine. »*³⁵

CQFD ou ce qu'il fallait *destituer*. Un événement capital, donc, mais dont il faut reconnaître qu'il est largement passé à la trappe de l'histoire de la pensée. Mon ordinateur m'a confirmé à sa manière l'abandon de cet objet par la construction sociale dont il est, lui, un instrument non négligeable : il n'a cessé de souligner en rouge le mot *Nougé*, comme il le faisait déjà avec *Quignard*. André *Breton* a pour lui la chance de son homophonie : reconnu par le système, il passe comme une fleur dans le langage informatique. À moins que ce ne soit le résultat d'une opération de classification préalable à son encodage : d'autres motifs ont sans doute présidé à sa momification au rayon culture par l'Histoire officielle dont tous les dictionnaires, même informatisés, sont la trace passionnante. C'est l'occasion d'ouvrir une petite parenthèse. Lors des festivités organisées à l'occasion du centenaire de René Magritte en 1998, *Belgacom* a largement contribué, à grands coups de tapage médiatique, à reléguer définitivement les productions du surréalisme belge dans le rayon bien ordonné des divertissements folkloriques et des images d'Epinal qui font le charme de notre pays. Aujourd'hui, cette forme de relégation des voix dissidentes à l'intérieur du système porte un nom : on appelle ça la *vie culturelle*. Une vie culturelle si généreusement soutenue, en l'occurrence, par les fonds de mécénat des banques et autres multinationales qui planent désormais comme des vautours dans le ciel bleu gonflé de nuages que René Magritte, dans un coin de sa salle à manger, avait pourtant réussi à nous restituer dans la nudité de sa première vision. En regard de cette fulgurante aventure de l'esprit que fut le surréalisme, je ne saurais manquer de rappeler les propos qu'Étienne Davignon a pu écrire, ou laissé écrire par quelque nègre culturel dévoué à l'idéal de la Société Générale de Belgique,

dans le catalogue du centenaire publié sous la direction des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique :

« René Magritte était un grand pourfendeur du monde de l'argent. Mais étant très séduit par le paradoxe, je pense qu'il aurait pu lui plaire de voir le plus important holding du pays choisir, pour célébrer son 175^e anniversaire, de rendre hommage à un artiste que caractérise l'impertinence d'esprit et la volonté de remettre en cause le réel et l'ordre établi. Les surréalistes voulaient détruire ce qui détruit l'homme. Si leurs méthodes peuvent parfois faire sourire, leur objectif est noble. Il n'y a pas de cause perdue lorsqu'elles sont au service d'un idéal (...) » ³⁶

Dans la langue du Capital que les surréalistes entendaient restituer à son propre vide, on appelle ça des *formules de placement*. Ce subtil escamotage de la pensée dont le discours libéral est si sournoisement et si vulgairement capable est manifestement passé inaperçu dans le brouhaha de la fête à Magritte. La *gratuité* de l'idéologie de liberté épinglée par Paul Nougé en 1932 est encore bien payante aujourd'hui : son discours de vérité a conservé de beaux restes dans la culture artificielle du monde, que perpétue plus que jamais une société en proie à la fascination du mirage argenté. Si les méthodes des surréalistes belges inspirent désormais un sourire carnassier aux financiers de ce monde, leurs propos embaumés suffisent à nous rappeler que si l'argent n'a pas d'odeur, il fait puer tout le reste.

«Un homme qui ne compose pas ne peut s'attendre qu'à des injures. Mais l'autre choix est simple : la rééducation politique. L'âme qu'il faut, dans le corps qu'il faut, dans la langue qu'il

faut. »³⁷ Dès 1920, Paul Nougé avait choisi : ce serait l'état de guerre permanent avec la société bourgeoise et son emprise, celle du langage tentaculaire. Francis Ponge qui fut l'un de ses rares amis le considérait non seulement comme « la tête la plus forte, longtemps couplée avec René Magritte, du surréalisme en Belgique », mais également comme « une des têtes les plus fortes de ce temps ». L'homme qui durant toute sa vie a fait exploser des orages en a certes payé le prix. Laissant successivement pour compte tous ceux qui, à ses yeux, se sont compromis avec la démocratie bourgeoise, dont André Breton et René Magritte, Paul Nougé meurt esseulé en 1968. Il finit sa vie comme il aura mené son combat : dans l'ombre qui fut son quartier général. Si pour les surréalistes dont il était, la poésie culmine dans le silence, alors franchir le seuil de l'ineffable est nécessairement un adieu au monde. Peut-on seulement espérer une émancipation réelle ? Même la folie n'émancipe pas du lien social : elle en creuse davantage la souffrance. Marthe Beauvoisin, qui fut sa première femme, l'avait un jour définitivement choisie et Nougé dut la faire interner. Il lui écrira un des textes poétiques les plus fulgurants que les lettres belges aient jamais compté. Quant à lui, plus que jamais *entêté*, il finira par noyer dans l'alcool ce réel indicible sur lequel la terrifiante volonté de maîtrise qui l'habitait n'a jamais eu le dernier mot. Car le dernier mot n'est pas dans les mains de l'homme. La vie est une phrase interrompue. Comme l'écrivait Marcel Havrenne, un autre de ces fous littéraires passés à la trappe de l'histoire des Lettres belges, membre de ce groupe *Cobra* qui sut rallumer la flamme sous les cendres du surréalisme : « Comme toujours, le principal reste à dire. D'autres viendront sûrement, qui ne le diront pas non plus. »³⁸

Paul Nougé a toujours tenu en piètre estime cette littérature dont se gargarisait déjà la bourgeoisie de son temps. Fidèle à ce qui le hantait, il aura poussé l'acte surréaliste à son ultime visée :

« la ruine de la littérature et la néantisation de son œuvre personnelle », écrit son second et dernier éditeur³⁹, qui rappelle que seule l'amitié ou l'urgence politique de l'acte à poser pouvait lui arracher un écrit, le plus souvent à destination de l'une ou l'autre publication confidentielle. Comme au bas de sa *Correspondance* avec Louis Aragon en 1926, Paul Nougé s'est écrit *entre parenthèses*. Car la signature personnelle est encore une cicatrice dans le tissu vivant du livre : une plaie fermée, mais une plaie quand même. Un *reste* de quelque chose, comme le nombril : le vestige indécent d'une origine obscure. L'homme qui avait renié l'appartenance à sa classe sociale n'a peut-être pu s'en accommoder. Si cette œuvre iconoclaste a finalement été sauvée du néant auquel entendait la restituer son auteur, c'est grâce à l'amitié vigilante de Marcel Mariën, qui publia à titre confidentiel, en 1956, ses écrits théoriques, rassemblés pour l'occasion sous le titre significatif *Histoire de ne pas rire*. En 1967 seulement sera publié l'ensemble de son œuvre poétique, sous le titre *L'expérience continue*. Paul Nougé survécut un an à cette publication.

Imprégnés de la rigueur d'esprit de leur chef de file, les surréalistes bruxellois se sont attachés de façon singulière à cette dernière et véritable tâche de l'esprit qu'est l'*amplification de l'ignoré*. Ils ont cherché à creuser l'écart entre le sens et la vie dans tous les domaines où la *possibilité d'un certain détachement* représentait une issue possible dans la vie impossible à assumer. Emprisonnés, ils ont sans cesse interrogé l'*emprise* : la fascination qu'exerce le langage sur l'esprit, la peinture sur l'œil, la musique sur l'oreille, le corps nu de l'autre sur le sentiment, le passé sur la mort. Jusqu'à cette fascination que la langue réduite au silence exerce sur la littérature et que la littérature exerce en retour sur ses lecteurs, comme en témoigne ce *culte de l'écrivain* et le retour de flamme dont il s'accompagne le plus souvent, quand

celui qui en est l'objet se prend à jouir du malentendu qui entoure son nom. C'est ce qu'évoque, dans *l'exacte nuance du dérisoire*, le cadeau que Paul Nougé fit à André Gide en mai 1928, alors que ce dernier était fêté par ses admirateurs en Belgique : il lui offre une sangsue dans un bocal, avec des conseils minutieux sur la meilleure façon de la nourrir et de l'appivoiser. Le plus *littéraire* n'est pas toujours celui qu'on pense... et Paul Nougé, lui, est une figure extrême de cet écart avec le groupe qui seul permet à la violence contenue dans le langage de ressurgir sur le chemin désertique de l'écriture, en irriguant à nouveau la vie qui coule dans le corps de *l'homme littéral* : ce lettré curieux qui ne cesse d'écrire ou de lire pour déposséder le langage de la crédulité à laquelle il nous voue.

Je reviens à nos moutons et à la fosse commune à laquelle quelques lions ont cru pouvoir échapper. Dès son avènement en France dans les années vingt, le surréalisme rassemblait quelques individus autour d'une croyance qui posait fermement « la résolution future, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité », pour reprendre les mots qu'André Breton écrit dans le premier *Manifeste du surréalisme* en 1924. En 1926, Paul Nougé n'ignorait déjà plus que derrière ce mur cimenté par le langage de la classe dominante qu'ils s'étaient donné pour mission d'abattre, les surréalistes allaient « découvrir d'autres murailles dont ils ignoraient la texture et la résistance », et qu'il leur faudrait « à nouveau inventer quelque chose ». Dans les années quarante, cette bande d'iconoclastes n'en démord pas : dans l'effervescence qui accompagne leurs expérimentations, *l'objet absolu* de leur quête continue de hanter leurs propos. Lors d'une conférence qu'il donne au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers en novembre 1938, intitulée *La ligne de vie*, c'est un René Magritte

enthousiaste et volubile qui affirme devant cinq cents personnes incrédules que « le surréalisme revendique pour la vie éveillée une liberté semblable à celle que nous avons en rêvant ». « Je cherche une pensée aussi impliquée dans le penseur que le rêve peut l'être dans le dormeur », murmure en écho, quelque cinquante ans plus tard, Pascal Quignard⁴⁰. Pour Magritte, il s'agit alors de faire en sorte que « la faculté de ne regarder que les objets que nous choisissons de voir devienne la faculté de découvrir immédiatement les objets de nos désirs ». Sous la force séduisante de la visée poétique, c'est un rêve vieux comme le monde que l'on retrouve : celui de se passer du monde du langage. Plus de vingt ans plus tard, après les déchirements qui firent éclater dans la haine le noyau bruxellois, dont il ne reste bientôt plus que quelques électrons libres qui iront s'essouffant, René Magritte, esseulé dans l'adulation que lui voue le grand public, répétera à qui veut l'entendre qu'il « ignore la véritable raison qu'il a de peindre comme il ignore les raisons qu'il a de vivre et de mourir ». Et sur le tard, alors qu'il est parvenu au sommet de la célébrité qu'il connaîtra de son vivant et qu'il ne se défend plus du malentendu qui entoure son nom, mais qu'on le trouve encore et toujours à ses pinceaux, dans un coin du salon bourgeois de sa maison de la rue des Mimosas à Schaerbeek, il ne cessera de revenir à l'interrogation poétique qui avait signé son *adieu à l'esthétique* en 1930, quand un tableau de Chirico lui avait soudain donné la clé imagée de l'accès au mystère du monde. Passé le tumulte de l'entre-deux-guerres, l'horreur de la seconde guerre mondiale, les vivants qui s'écartent et les morts qui se comptent, René Magritte vieillissant remonte ainsi, solitaire et silencieux, à la source qui un jour l'a fait peindre. Et ce faisant, l'homme remonte à la source qui l'a violemment jeté sur la rive de ce monde : dans le silence à peine troublé par le frottement des pinceaux sur la toile, il renoue un à un les faisceaux de la fascination

de l'*image manquante* qui est à la source des quelque deux mille tableaux qui furent pensés par le plus grand inventeur d'images du vingtième siècle. Car en 1965 comme en 1930, l'agitation publique en moins, c'est toujours de la même guerre dont il s'agit pour lui : celle que « livre notre esprit qui cherche à voir ce que nous ne pouvons pas voir », pour reprendre les propos qu'il formula dans un entretien avec un journaliste ou quelque critique d'art ébauri. Cette *image manquante*, Pascal Quignard nous en livre l'énigme en ces termes :

*« Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent (...) Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. L'homme est celui à qui une image manque. Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, que son regard se dérouté et s'égaré, qu'il porte les yeux sur le livre qu'il tient entre ses mains, qu'assis dans le noir il épie le déroulement d'un film, qu'il se laisse absorber dans la contemplation d'une peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche toujours une autre image derrière tout ce qu'il voit. »*⁴¹

Dans le bruit de fond permanent qui entoure désormais son œuvre, René Magritte retourne donc inexorablement à cette *première vision* « qui permet au spectateur de retrouver son isolement et d'entendre le silence du monde », comme il l'avait écrit dans les années trente. Le temps subitement décrit la figure d'un cercle : toute la vie du peintre se précipite vers ce qu'il a écrit. Et dans une interview qu'il accorde peu avant de mourir en 1966,

c'est un homme fatigué, tassé et ridé comme une veille pomme qui retrouve l'humilité du peintre et du penseur en affirmant « qu'il lui aurait fallu garder le silence pour être tout à fait sincère ».

Resserrons le propos. Pour lutter contre l'emprise du langage de la société bourgeoise, les surréalistes avaient inventé un autre langage. Mais ni ce langage nouveau, ni la foi placée dans l'expérimentation, ni la commune rigueur d'esprit qu'ils ont mise au service de la libération de la conscience, ni l'incroyable énergie vitale que dégorgeaient leurs machinations plastiques n'ont su empêcher ces êtres particulièrement lucides de leur déchirement intérieur de se déchirer à l'extérieur. Le ver était dans le fruit, comme toujours : comme le réel est tapi dans l'image, le sexe enfoui dans le langage, le langage imprimé dans le corps, le passé enfoui dans le présent. Et c'est dans un silence et un isolement effrayant que prit fin, historiquement, pour chacun de ses plus féroces représentants, l'aventure du groupe surréaliste bruxellois. À peu près tous auront payé le prix de cet *effort poétique bouleversant* qui les aura maintenus en vie, non sans effroi, dans une époque particulièrement sombre de notre Histoire. Un effort qui semble avoir peu à peu grignoté la vie de chacun d'entre eux, les emportant un à un prématurément dans la mort. À vrai dire, il n'y eut pas à proprement parler d'entre-deux-guerres pour les surréalistes belges. Ce fut une guerre permanente pour *Les compagnons de la peur*, pour reprendre le titre d'un tableau que Magritte avait lui-même emprunté à l'un des nombreux romans policiers qui garnissaient les rayonnages de sa bibliothèque, à côté des œuvres poétiques de Mallarmé et des Aventures de Fantômas, le Saint Patron des surréalistes. Cette histoire en évoque une autre : à un ethnographe qui leur avait demandé ce qu'ils faisaient de leurs jours, des Inuits avaient répondu comme un seul homme : *nous avons peur*. La plupart des surréalistes bruxellois sont sans doute morts

d'épuisement. Il nous reste les œuvres, qui perpétuent cette vie qu'ils ont dépensée sans compter. D'autres s'occupent aujourd'hui de compter les zéros que certaines d'entre elles additionnent sur le marché de l'art. Les veuves sont faites pour être courtisées. Certains l'ont compris, qui font désormais ruisseler l'argent frais dans la plus stricte légalité. Si la modernité est une médaille de guerre, elle comporte un revers : la joyeuse nuit de noces entre l'horreur économique et la vie culturelle.

En 1941, dans le temps qu'il prend pour récapituler l'état de la question surréaliste, Paul Nougé conclut en s'interrogeant :

*« Un mystère subsiste, le sentiment de quelque ressort caché. Quel était donc le secret des surréalistes ? L'on ne peut que suggérer ici qu'ils ont ressenti plus que tout autre le terrible déchirement intérieur qui caractérisera sans doute pour l'avenir ces êtres dont nous sommes tous. Il semble que, loin de s'y abandonner, ils n'ont cessé de vouloir surmonter cet état misérable et resplendissant et, à la limite, à l'horizon, ils ont obstinément projeté la réconciliation de l'homme avec lui-même. L'on peut peut-être ajouter à ce sentiment un axiome auquel ils n'ont jamais renoncé : le tout est toujours possible. »*⁴²

Il y a de l'orage dans l'ère. Si Magritte a toujours envoyé la psychanalyse au diable, Nougé et Breton avaient lu Freud. Ils semblent avoir tous les deux trouvé dans son œuvre un peu de cette lumière crue propice à éclairer leurs pas en ces temps de pénombre. Mais le premier ne s'y est pas laissé aveugler comme le second, qui s'est acharné à puiser dans l'œuvre du maître viennois des recettes susceptibles d'appliquer la psychanalyse à des

fins poétiques. Je veux conclure ici mon commentaire de cette *attitude de l'esprit* que fut essentiellement le surréalisme en tâchant précisément de jeter un pont avec cette autre révolution de la pensée qui fut inaugurée par Freud et longuement revisitée par Lacan, à l'heure où le mouvement surréaliste commençait, lui, à s'essouffler. *Un trésor immédiatement incommunicable* : on peut reprendre la formule et, sans trop de contorsions, la faire enfiler à l'Inconscient. Et dans ce désordre d'idées, on peut encore penser que celui qui se présentait comme le commentateur de Freud aura, lui, contribué à inventer une autre façon de voir ce qui désormais *nous regarde*, en creusant davantage encore cette brèche entre le sens et la vie qui fut si violemment exhumée par les machinations surréalistes. Mais il aura jeté d'autres planches sur l'abîme, lancé un autre filet sur la prise : en reprenant sur le fil du désir et par le filet du langage cette infime *possibilité d'un certain détachement* à laquelle on peut seulement prétendre quand on se prend à parler de liberté, comme l'avaient éprouvé les surréalistes à travers leurs objets bouleversants. En faisant du langage l'objet et l'instrument fouisseur de son investigation déliante, la psychanalyse revisitée par Lacan a su battre le fer quand il était chaud, en reconnaissant par ailleurs la dette qu'elle avait contractée à l'égard des différents courants de pensées qui avaient favorisé ce nouveau *souffle déficieux*, dont le surréalisme ne fut pas le moindre. Lacan n'aurait sans doute pas écarté l'idée énoncée par Breton selon laquelle « le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste ». Mais du langage, la psychanalyse a fait un lieu de travail : de la parole, elle a fait un lieu d'expression du désir et du silence un lieu d'interrogation du réel. Si la littérature est la *mise au silence* du langage et son sujet *ce que le langage oral ne peut dire*, on peut tisser d'autres liens et raviver l'énigme, en considérant, avec la psychanalyse, qu'écrire c'est *tenter de savoir ce qui s'écrirait, si ça s'écri-*

vait. En prenant solidement appui sur la linguistique et en travaillant à structurer les rapports entre les mots et la Chose, le sens et les sons, le sujet et son énonciation, Lacan a véritablement asséché le langage signifiant commun, davantage encore que n'avait pu le faire à sa manière Paul Nougé, finalement acculé entre le mur et l'épée, dans cette impasse de la fascination poétique que la visée ultime du surréalisme n'a pas manqué d'exercer sur son esprit : le fameux *tout est toujours possible*. En fouillant autrement l'écart entre le sens et la vie, les tenants de la psychanalyse ont certes maintenu la brèche ouverte. Mais ils ont surtout élargi l'abîme entrevu par les surréalistes entre le rêve et la réalité et anéanti toute possibilité de réconciliation entre les deux pôles, telle que ceux-ci l'avaient projetée sur l'écran noir de leur conscience, dans cette exaltation propre à la création poétique. Car il y a désormais un *impossible* à supporter, que cet aveuglement provoqué par la croyance en la réconciliation de l'homme avec lui-même n'a sans doute pas su faire admettre par le maître du culte que fut Paul Nougé. C'était probablement le dernier mirage à dégonfler, la dernière image à dénuder, l'ultime point de butée de cette fabuleuse aventure de l'esprit. Car le dernier mur abattu par le surréalisme ne découvre en fait qu'une forteresse vide, qui laisse à nu ce « misérable déchirement intérieur qui caractérisera sans doute pour l'avenir ces êtres dont nous sommes tous », comme l'avait prophétisé en tremblant cet homme singulier.

Désormais *c'est plus qu'impossible, c'est difficile*, comme l'écrira Louis Scutenaire, une autre figure marquante de ce mouvement terriblement belge que, pour la commodité des conversations, on a appelé le mouvement surréaliste. Un mouvement dont le même Scutenaire résumera, dans l'un de ses aphorismes percutants, le résultat final de l'entreprise de démolition-reconstruction dont

ces iconoclastes furent les maîtres-d'œuvre dans l'entre-deux-guerres :

« Nous avons aboli Dieu, démasqué la morale, blanchi la magie, rassis la Raison sur son trône de mythe. Ne vous en autorisez pourtant point pour vous conduire comme des salauds car, en enlevant ces repeints, nous avons peut-être mis au jour un fonds plus répressif encore. »

~

Notes

- ¹ Cet écrit est issu de deux communications effectuées dans le cadre du séminaire « Droit et Littérature », qui s'est tenu aux Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles en 2001-2002, à l'initiative de François Ost, Sophie Klimis et Laurent Van Eynde. Je les remercie vivement de m'avoir invité à prendre la parole.
- ² Pascal Quignard, *Vie secrète*.
- ³ Cfr. Annexe I.
- ⁴ François Vermeulen, *Edmond Picard et le réveil des lettres belges*, Editions La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1935.
- ⁵ Tous les extraits du procès – réquisitoire, défense et jugement – repris en italique dans le texte sont tirés de la plaquette intitulée *Le procès de L'enfant du Crapaud. Affaire Camille Lemonnier*, parue à Bruxelles aux Editions Ferdinand Larcier en 1888.
- ⁶ « La genèse de l'enfant du Crapaud » in *Le procès de l'enfant du Crapaud. Affaire Camille Lemonnier, op.cit.*
- ⁷ Pascal Quignard, *Vie secrète*.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Pascal Quignard, Entretiens sur *France Culture*.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Pascal Quignard, *Vie secrète*.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ A. Souris, *Paul Nougé et ses complices*, cité par O. Smolders, *Paul Nougé. Ecriture et Caractère. À l'école de la ruse*, Archives du Futur, pp. 95-96.
- ¹⁸ *Au grand jour*, 1927, cité par O. Smolders, *ibid.* p. 95.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 96. *Nous soulignons*.
- ²⁰ Entretiens avec Marcel Mariën, 1991-1993 in O. Smolders, *ibid.*, p. 96.

- ²¹ Paul Nougé, « La poésie transfigurée » in *Histoire de ne pas rire*, Coll. Lettres différentes, Editions Cistre-L'âge d'homme, p. 92.
- ²² Paul Nougé, « La poésie transfigurée », *op.cit.*, p.92.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ Frans De Haes, Préface à *Paul Nougé. Fragments*, Editions Labor, p. 8.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 8.
- ²⁸ Paul Nougé, “L’expérience souveraine” in *Histoire de ne pas rire*, *op.cit.*, p. 125.
- ²⁹ Paul Nougé, “Récapitulation” in *Histoire de ne pas rire*, *op.cit.*, p. 142.
- ³⁰ René Magritte, *Ecrits complets*.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, N.R.F., 1971.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Paul Nougé, « Récapitulation » in *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 142.
- ³⁵ *Ibid.*, pp. 143-144.
- ³⁶ Etienne Davignon, « Avant-Propos » in *Magritte. Catalogue du centenaire*, Editions Ludion-Flammarion, 1998, p.11.
- ³⁷ Pascal Quignard, *Vie secrète*, *op. cit.*
- ³⁸ Marcel Havrenne, « Du pain noir et des roses » in *L'Estaminet*, n° 13, À l'improviste, 1998.
- ³⁹ Robert Georjin in *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*
- ⁴⁰ Pascal Quignard, *Vie secrète*.
- ⁴¹ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994, p.7.
- ⁴² Paul Nougé, « Récapitulation » in *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 144.

ANNEXE

L'ENFANT DU CRAPAUD

C'était, en terre de Borinage, un coron misérable, quatre-vingts à cent familles ravagées par la grève qui s'éternisait. Depuis vingt-sept jours, le Crapaud chômaît; on mangeait les derniers pains et les dernières petotes; et tout seul, là-haut, sur sa butte – avec sa cheminée sans fumée, ses hautes fenêtres mornes, l'énorme silence de ses entrailles – le charbonnage avait l'air d'un supplicié par dessus la tristesse du pays.

Le jour, jusqu'à midi, les hommes à croupettes sur les seuils, paresaient, veules et stupides. De porte à porte, quelquefois un mot volait, bref, toujours le même, et qui s'écrasait dans des jurons : "Faudra donc crever!" Et on était décidé, on ne céderait pas, on irait jusqu'au bout.

Des vieux seuls, sur leurs faces de misères, avec leurs ans debout derrière eux, étaient pris de défaillance. Ils parlaient d'autres grèves sans nombre, et qui toujours, après des famines, s'étaient achevées dans l'acceptation résignée. Alors, sur leurs chefs chenus, des poings se tendaient : « — Bon, que vos êtes les vi ! Nô sommes d'eun aute bois. Il s'fait temps que la justice soit pou'tos ! ».

Ensuite, l'après-midi semblait ne devoir jamais finir. Par bandes, le coron, hommes et femmes, gagnait le village : comme des sauterelles, on s'abattait sur les cultures; on fouillait le sol, on extirpait la plante des pommes de terre, déjà pourrisante sous le jet des tiges vertes. Et ensemble, en des salles de cabaret, en des aires de grange, aux acculs des bois, – les mères heurtant leurs ventres où, comme le germe en la terre, fructifiait de l'humanité, les mâles aboyant leurs colères vers les sourds horizons, caducs, fourbus, squalides, – on s'annuitait en des mee-

tings pour s'exhorter à la résistance. Tout le pays, à cinq lieues, tenait la grève, mais, dans la détresse générale, chaque coron, et dans les corons chaque logis gardait sa peine, fermé à celle des autres, tous unis seulement dans un noir entêtement à mourir, s'il fallait mourir. Et, des gens, la crampe au ventre, avec des affres, sous les plombs solaires s'affaïaient, qu'on regardait tomber et qu'on ne secourait pas.

Les jours venant après les jours, il arriva qu'on ne sut bientôt plus comment prolonger la grève. — « Cor si c'était qu'on aurait un chef pou'nô mener et leur zy dire c'qu'on voudrait, » déchantaient-ils.

Mais livrés à eux-mêmes, l'abattement les vidait. Dix gars, parmi les plus résolus, avaient été cueillis dans une raffe comme ils pillaient la maison d'un porion. La maison, ensuite, la nuit suivante, s'éventrait, fracassée par la dynamite, et deux charbonniers encore, sur la dénonciation du porion, étaient emmenés par les bonnets à poils. C'était la force vive du coron qui disparaissait. Sans la Marcelle, une grande brune, gueularde et débraillée qui, sur la chaussée tenait un cabaret — *Au Violon* — et soufflait la révolte dans les narines de ce peuple las, excédé de misère et d'opprobre, peut-être on se fût rendu. Déchevelée, rogue, hognante, ses mâchoires toujours choquées dans les huées à l'adresse des patrons, les prunelles félines et dardées sous un front cruel, elle couraillait au long des portes, ameutant les femmes, préhendant les maris, et, quand la maréchaussée caracolait aux alentours, lui bavant ses outrages, les poings dressés, son maigre torse en avant, toute secouée de vieille haine contre ces soutiens de l'autorité. Une hérédité de plèbes opprimées, — races sur races infiniment gueuses et misérables, en ce paquet de muscles et de nerfs fouettés, bouillonnait et s'exaspérait. Elle incarnait la revanche des siens martyrisés en d'obscurs supplices, toujours plus loin, jusque dans les temps.

Jetée toute gamine à la fosse, elle y avait poussé, comme une vénéneuse fleur de nuit, à travers le vice et la souillure, — lâchée à son instinct, mariée à d'inconnues cohues dont elle rapportait au jour, sur ses dents de jeune louve, les noirs baisers voraces. Et enfin, un vieil homme, un mineur loti d'un exigu patrimoine — mordu d'un sénile prurit pour ses perversités de gouge hilare — l'avait intronisée conjugalement dans sa chevance. Mais l'ennui de la condition initiale ensuite la conquérait au

goût des drilles fuligineux et velus – ses mâles de petite garce lascive, – et pour les avoir plus près, la maison s’était changée en un débit de bière et de schnick, avec un comptoir derrière lequel, linguarde et virulente, elle vitupérait contre les riches, les maîtres du pays, toute la sacrée engeance qui leur buvait le sang et les moëlles et les revomissait en bel or sonnante d’escarcelle. D’ailleurs le vieux, en ce giron expérimenté et actif, avait été promptement nettoyé; un faraud copieux n’avait pas fait plus long feu; et c’avait été après, en ce lit encore tiède du gigotement des autres, un quinquagénaire d’un coron voisin, bon bouleux gagnant les fortes journées. Celui-ci, à son tour, avait subi l’assaut démolisseur des fornications; ses fibres s’étaient raccornies aux fringales de l’aduste commère. Courbaturé, erréné, les jarrets fauchés, les méninges en bouillie, brusquement il avait été congédié du charbonnage, perdant ses droits à la pension, et, du même coup, le bénéfice des retenues râclées sur son salaire de quarante ans de peines en fosse. Et une double colère, depuis, grondait chez la femelle déçue de son désir opiniâtre d’une postérité et leurrée dans l’espoir d’un gain légitimement assigné à leur déclin. Rien n’avait prévalu contre la stérilité de son flanc; elle était restée brehaigne, haletant en vain, en ses rages de gésine, après ce fruit qu’elle eût gorgé d’un lait acide et révolté. Il eût grandi, elle lui eût transfusé ses rancoeurs; les autres, ces pâtimas voués à d’immuables esclavages, eussent obéi en lui le chef – après lequel se lamentait leur veule esseulement.

Au Crapaud, on l’appelait la Veuve et ce sobriquet de deuil, mettant autour d’elle comme le froid des cimetières, dénonçait l’inutile labeur charnel, les carnages d’hommes fondus à son creuset, le mal de son ventre aride, dévolu à d’irrémissibles veuvages.

Pendant toute la grève, elle avait été l’âme damnée de la résistance, offrant le boire et le manger aux plus dénués, bouchant les estomacs défaillants de son pain, vidant ses futailles dans les gosiers altérés, de ses quatre sous amassés en de longues lésines, faisant la charité aux claque-dents misérant dans les burons. Après tant d’humiliantes défaites, qui toujours ramenaient les vaincus aux genoux des vainqueurs, il fallait leur montrer, cette fois, de quel grès on était fait. — « La fosse, hurlait-elle, c’est à ceusse qui souquent dedans; nos pères

y sont morts; é nous mange nos hommes et nos éfants; c'est qu'justice qué soit à no après avoir été à eusse. Et qu'i crèvent tertous donc à leu'tour, ces Jean foutres ! »

Mais les hommes maintenant haussaient les épaules, leurs torves regards dissimulés en leurs faces où les mâchoires, tiraillées par la famine, machinalement remuaient. Et soudain la nouvelle se répandit que des villages avaient repris le travail; cinq ou six seulement s'acharnaient encore. Ce fut, chez ces pauvres diables, comme l'imminent soulagement de la délivrance, une joie sournoise de basse soumission enfin justifiée par la lâcheté des compagnons. — « Les vî i z'avaient raison. On voudrait qu'on ne pourrait pon. El'bon Dieu est de leur costé. » — Mais la Veuve menaçait de tout casser dans les ménages s'ils cédaient. Tapant ses plates mamelles de ses paumes ravinées, elle criait qu'elle avait plus de coeur là-dessous que tous ceux du coron, qu'elle se laisserait planter des baïonnettes en chaque trou de sa peau plutôt que de subir la loi de ces sales bougres. Ils hochaient la tête. Non, ça ne pouvait pas durer plus longtemps. A quoi bon, d'ailleurs, puisqu'un chef leur manquait? Toujours cette absence d'une volonté qui pût suppléer à la leur les ramenait à la dure nécessité finale.

— Ah ! le chef ! — et sa main tourmentait son ventre — je l'sen ben là, répondait-elle. Si seulement il voulait sortir ! »

La défection, qui d'abord n'avait sévi que chez les hommes, tout à coup s'étendit aux femmes, aux génitrices, plus viriles et que la jalouse tendresse pour leurs portées douloureuses jusque-là avaient rendues intraitables. Alors elle, la Veuve, sentant échouer toute vaillance, ne pensa plus qu'à gagner des jours, des heures; elle les suppliait, se tordait les bras, arrachait ses cheveux. Un entêtement héroïque et animal la figeait en cette unique certitude que les patrons là-bas allaient enfin se soumettre. Ses imprécations contre les losses et les coïons — « tas de vendus qu'êtes seulement bons qu'à leur lécher les bottes » — pendant deux jours encore opérèrent le miracle de les retenir. Mais le matin du troisième, comme elle invectivait sur le chemin deux charbonniers qui, résolument, leurs outils à l'épaule, partaient requérir de l'ouvrage, un cri monta : — « Tais ta gueule, garce ed'malheur! C'est t'fauté si on est tertous là à crever. C'est-i' qu't'as des liards pour nous amuser, dis ? »

Une flamme mauvaise étincela sous ses ombrageux et opiniâtres sourcils.

— Des liards, rebéqua-t-elle, pour sûr que j'en ai pon ! Ousque j'les cacherais, mes liards, Mais to d'même, j'a queuqu'chose qui vaut ben ça. Choutez. Vos êtes tos comme mes hommes et vos éfants sont comme mes éfants. Quoiq'ûi vô faut ? Un chef, un gars ed'vot'sang et qu'aurait du poil aux dents ? C'est-y ça, voyons ? Ben, v'la. On vous l'boutera, compagnons. V'nez tos *Au Violon*, tos, tos, les d'jeunes et les vis. La table sera mise pou' to l'monde. On fera l'ducasse à s'péter les boyaux. C'est moi qué vo l'dis.

En cette obtuse cervelle, une soudaine et scélérate entreprise avait germé, au prix de laquelle un jour encore serait acquis à la révolte du coron et qui peut-être, des tendresses aboutées de ces désespérés, allait faire jaillir du même coup, avec l'humaine semence enfin féconde, le vengeur trempé de fiel et de colère qu'ils appelaient. Il y eut une hésitation; la masse oscillait sans comprendre, subissant toutefois le magnétisme de ses furieuses et énigmatiques prunelles, grisée à son rire de ribaude qui, d'une oreille à l'autre, lui fendait ses joues pileuses et masculines. Puis une curiosité, une joie de s'étourdir un moment, le besoin d'une ribote, quelle qu'elle fût, en leur croupissement de détresse, les lança à ses talons, tandis que marchant à grands pas devant eux, les bras gesticulant par dessus sa tête, elle fendait la rue, tragique, forcenée, en un vent de démente .

Debout sur son seuil, elle les fit passer, les comptait de peur qu'il en manquât, et quand ils furent entrés, tumultueux et mornes, elle se pencha encore, cria après les deux charbonniers qui, les bras mous, leurs outils reposés à terre, discutaient s'ils suivraient les compagnons ou s'ils s'en retourneraient à la bure. A leur tour, ils arrivèrent. Elle serra le volet, mit le verrou et, leur vidant les poivres et les lies de quelques fonds de bouteilles restées sur la planche :

— Vos êtes tos des vaurins, d' la canaille, d'la chair à engraisser l'patron. Moi, j'suis qu'une p... V'là ma peau. Mangez d'sus le pain du plaisir. J'en ai pon d'aut' à vo donner. J'vô l'donne ed'bon coeur. Et s'i vient, el fieu qu'ont pas seulement su m'donner mes trois maris, — c'sera l'éfant de la grève, on en fera l'chef du Crapaud!

Elle attira une table et se coucha dessus, les bras pendants.

Devant l'extraordinaire offrande, une stupeur les mâtait, hébétés, regardant toujours, dans la pénombre de la chambre close, sous le mince filet de soleil poudroyant par la fissure du contrevent, ce grand corps brun, écartelé en l'attente du stupre consenti. Puis, une à une, les faces ardoyèrent; du sang leur gicla la congestion aux paupières; leurs mains – devant l'obscène vision – étaient secouées d'un tremblement. Et tout à coup, un petit être chafouin et bancal, au front de bouc, lui bondit à la ceinture, fouaillant cette proie chaude. Ce fut ensuite la bestiale et anonyme ruée d'une foule en qui la virilité réveillée cinglait les phosphores. Dépoitraillée sous les chocs, ses fauves tétines remuées par dessus les osseuses maigreurs du torse, – son flanc de sèche cavale, et noir comme la bure, fumant sous de bouillantes et torentielles sèves, – elle râlait sa peine et son espérance – l'эфant! l'эфant – maternelle et cynique, victime expiatoire qui sur l'immonde autel combugé par le flux des races, volontairement se livrait aux soifs d'amour et d'oubli des las-de-vivre.

Enfin il n'en restait plus qu'un, un pauvre invalide de la fosse, une pitoyable carcasse béant par les trous du haillon, et toute délabrée, pantelant sous le faix d'un demi-siècle de hontes bues :

— Et toi? interpella la sinistre Veuve.

Alors, gravement, comme on accède à une communion pie :

— Ben! si c'est pou l'chef, j'veux ben.

Le Crapaud chôma encore trois jours.

CAMILLE LEMONNIER

Didier Devillez Éditeur
B.P. 1463 – 1000 Bruxelles 1 (BELGIUM)

www.devillez.be
devillez@skynet.be

D/2002/6190/x

Éditeur responsable : Merzlota Production a.s.b.l.

ISBN 2-87396-xxx-x