

**Marie GODET**

## **De l'« objet bouleversant » à *L'Objet à travers les âges*. Évolution de la conception et de l'utilisation de l'objet chez Marcel Mariën et Christian Dotremont**

### **Introduction**

L'objet, entendu dans le sens d'une chose fabriquée afin de répondre à un certain usage dans la vie quotidienne, occupe une place importante dans le surréalisme belge. Mises en exergue par le premier groupe de surréalistes bruxellois, les potentialités de l'objet seront également soulignées et exploitées par la « deuxième génération », et particulièrement par les poètes Marcel Mariën et Christian Dotremont. À partir des années 1960, période où le premier reprend le « greffage » (MARIËN, 1994 : 13) d'objets, tandis que l'autre invente le logogramme, leurs réalisations sont tellement éloignées que l'on a tendance à oublier qu'ils ont, pendant les années de guerre, partagé projets et préoccupations. Nés respectivement en 1920 et 1922, Mariën et Dotremont se rencontrent au début de l'année 1941. Ils sont alors de jeunes recrues d'un mouvement qui a déjà été bien défini autant en France qu'en Belgique et qu'ils vont devoir s'approprier. L'intérêt qu'ils manifestent à cette époque pour l'objet s'inscrit dans la tendance qui s'est dessinée au début de la décennie précédente. L'objet, parce qu'il est issu de la réalité, est considéré comme un moyen privilégié pour s'attaquer à celle-ci, pour « changer la vie » (RIMBAUD, 1999 : 189), ce qui constitue la raison d'être du surréalisme<sup>1</sup>. Les habitudes de vie comme de pensée limitent l'existence humaine, et ce sont elles que les surréalistes – selon diverses techniques – s'efforcent de combattre.

Cet aspect imprègnera le parcours de Mariën comme celui de Dotremont, bien qu'il les incitera à orienter leur activité dans des directions très différentes. Il est dès lors passionnant de remarquer

---

<sup>1</sup> Sans doute y a-t-il aussi bien un lien à faire avec le désir de « transformer le monde » que les uns puis les autres reprennent à Marx, mais cette problématique mériterait une étude plus vaste.

que leurs premiers textes contiennent déjà l'amorce de conceptions distinctes de l'objet, qui se reflèteront dans leurs relations avec les membres du groupe de Bruxelles (que nous réduirons ici à ses deux acteurs principaux, René Magritte et Paul Nougé).

Mariën, qui est rapidement devenu une figure incontournable du groupe, écrit fréquemment sur et pour Magritte. En bon disciple, il se révèle un critique perspicace et docile à la fois. Il embrasse par ailleurs pleinement les idées de Nougé, et travaillera à leur diffusion en publiant ses écrits. La réalisation d'objets découle presque logiquement de cet attrait pour les théories nougéennes, qui évoquent fréquemment l'objet, et pour la peinture de Magritte, qui le représente, donnant un sens nouveau aux « objets bouleversants » définis par Nougé<sup>1</sup>.

S'il tente d'abord d'être apprécié par les membres du groupe de Bruxelles, Dotremont n'y occupera jamais une place équivalente à celle de Mariën. Cette situation semble moins imputable à ses séjours à Paris durant l'Occupation qu'à sa propension à écrire sans se soucier de l'approbation du groupe – dont il finira par s'écarter complètement. Son intérêt pour l'objet ne s'exprime que rarement par des réalisations concrètes, et il mettra d'ailleurs rapidement en question l'efficacité des expositions d'objets.

C'est le parcours croisé de ces deux poètes, des années de guerre aux années 1960, que nous allons esquisser ici.

## 1. Projets d'objets

Au moment de leur rencontre, Mariën, qui rentre de huit mois de captivité, a de l'avance : à peine introduit parmi les membres du groupe de Bruxelles, il a en effet participé à l'exposition *Surrealist Objects and Poems* de novembre 1937 à Londres. Il y a présenté un objet qui est autant apprécié par les surréalistes qu'il est moqué par les critiques, lui assurant une renommée qui n'a pas faibli : la lunette nommée plus tard *L'Introuvable*<sup>2</sup>. Il a fondé sa maison d'édition, l'Aiguille aimantée, à Anvers, écrit pour le *London Bulletin*, et publié deux plaquettes, *Malgré la nuit* et *La Chaise de sable*. Dotremont vient, quant à lui, de débarquer dans le surréalisme, après avoir envoyé sa

---

<sup>1</sup> Notons que Magritte et Nougé se sont eux aussi livrés occasionnellement à la création d'objets.

<sup>2</sup> Verre et Perspex, 11 x 27 x 18 cm. Anvers, collection Sylvio Perlstein.

plaquette *Ancienne éternité* à l'adresse de Raoul Ubac trouvée sur la revue *L'Invention collective*.

L'intérêt que manifeste Mariën pour l'objet trouve son origine dans les théories de Nougé, exposées avec le plus de clarté dans *Les Images défendues*, l'essai qu'il consacre à Magritte. Écrit en 1931, certains extraits paraissent dans *Le Surréalisme au service de la révolution* en 1933, mais il ne sera publié entièrement qu'en 1943. C'est sans doute pour cette raison que Mariën en suit aussi précisément le fil et en cite des extraits dans sa *Chaise de sable*, rédigée en 1938. Nougé partage avec les surréalistes parisiens la conviction que l'isolement, le dépaysement, ou la modification d'un paramètre d'un objet permet d'en faire ce qu'il appelle un « objet bouleversant » apte à ébranler les habitudes mentales de l'homme.

Il se distingue néanmoins des théories bretoniennes sur plusieurs points : il préfère l'implication de la conscience à l'automatisme, et privilégie la discrétion des interventions, rêvant que l'introduction d'une virgule suffise à modifier la signification d'un texte entier (NOUGÉ, 1980 : 241). Il favorise également l'utilisation de l'objet banal, car selon lui « isolé, le charme d'un objet est en raison directe de sa banalité : un moulin à café a moins de peine à nous atteindre qu'un moulin à prières<sup>1</sup> ». On retrouve nettement ces éléments dans *La Chaise de sable*, et plus largement, on verra que Mariën comme Dotremont s'inscrivent nettement dans un sillage plus nougéen que bretonnien. Il n'est, dès lors, pas étonnant que lorsqu'il évoque pour la première fois son désir de créer des objets, Mariën – qui dira plus tard sa dette à l'égard de la peinture de Magritte – raconte avoir suivi un tel exemple de modification minimale d'un objet banal provoquant un effet saisissant :

« Un ancien sabotier me racontait comment il s'était plu à fabriquer jadis des sabots dont les semelles se trouvaient placées dans le sens contraire de la marche, de manière à ce qu'elles s'imprimassent sur le sol en une direction adverse à celle que prenait celui qui les avait aux pieds. » (MARIËN, 1940 : 14)

---

<sup>1</sup> NOUGÉ, 1980 : 239. Breton au contraire manifeste un goût pour les objets étranges, déconcertants : ainsi des objets trouvés (dont l'intérêt est qu'on ne puisse en identifier la fonction originelle), des objets mathématiques (« maquettes » de fonctions mathématiques incompréhensibles pour le profane) ou des objets naturels (cristaux, racines de mandragore et autres curiosités).

Mariën appliquera la méthode dès le premier de ses objets, réalisé après avoir cassé sa paire de lunettes, qu'il remonte en escamotant simplement un verre, le transformant subitement en un objet inutilisable, incompréhensible, et visiblement dérangentant lorsqu'on lit les articles d'époque : un parfait objet bouleversant. Il crée ensuite d'autres objets qu'il décrit dans *La Chaise de sable*. Cette plaquette, qu'il publie en 1940, semble constituer l'introduction de Dotremont à la question. On voit dans les lettres adressées par Dotremont à Mariën que l'aîné exerce un certain ascendant sur son cadet<sup>1</sup>, et constitue sa référence en matière de surréalisme. Dotremont lui écrit suite à la lecture de sa plaquette, en mars 1941, qu'il a pour lui « beaucoup de questions<sup>2</sup> », et trois mois plus tard lui annonce qu'il a lui aussi imaginé des objets. Les circonstances comme le type d'objets décrits par Dotremont laissent penser que ses premiers signes d'intérêt pour l'objet doivent au moins autant à Mariën qu'aux découvertes parisiennes.

Pourtant, dans sa *Chaise de sable*, Mariën montre qu'un an après son premier objet il a déjà diversifié sa démarche. On trouve encore « une cuiller hermétiquement fermée » (cet objet et les suivants sont cités dans MARIËN, 1940 : 14) qui pourrait s'apparenter à *L'Introuvable*, œuvre déjà citée ; mais il a surtout expérimenté les associations de deux objets. Certains d'entre eux étonnent par leur façon de se combiner plus que par leur rapprochement, comme « une boule de savon de toilette dans laquelle un robinet fiché attendait de libérer je ne sais quel phlogistique réjuvenateur<sup>3</sup> », « une brosse à dents avec dents substituées aux poils, tragique épilogue de "Bérénice"<sup>4</sup> », ou « une scie faite de bois<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> En effet, Dotremont abreuve Mariën de déclarations d'amitié et relate leur rencontre dans tous ses détails et davantage dans *Le Papier à cigarettes de la nécessité* (commencé en 1942, DOTREMONT, 2007). Il parle de lui ou cite ses écrits dans les articles qu'il rédige à l'époque, allant jusqu'à se dénommer « le Hyde » de Mariën. En 1943, comme Mariën l'a fait, Dotremont crée sa maison d'édition, le Serpent de mer.

<sup>2</sup> DOTREMONT à Mariën, 14 mars 1941.

<sup>3</sup> Intitulée *Les Miroirs parallèles*, elle fut confectionnée et détruite deux fois (MARIËN, 1989 : 15).

<sup>4</sup> Faisant référence à une nouvelle de Poe, elle est restée à l'état de projet, mais un dentier portant le même titre a été présenté par Pierre Sanders à l'exposition de Bruxelles de 1945.

<sup>5</sup> Intitulée *Le Grand Amour*, elle fut réalisée en 1967 avec l'assistance d'un ébéniste (MARIËN, 1989 : 15 – localisation inconnue). Une autre version avec une lame en papier faux bois a été réalisée en 1979 (collection privée).

D'autres créations associent par contre deux choses opposées, causant ainsi un choc (« un cercueil monté sur un berceau »), ou un contraste poétique (« un "bagage" composé d'une plume de colombe rattachée par deux fils blancs et minces aux anneaux d'une forte poignée de cuir », appelé *La Traversée du rêve*<sup>1</sup>). Mariën inaugure avec ce dernier un procédé auquel il aura fréquemment recours, qui consiste à monter son objet sur un fond, accentuant ainsi la ressemblance avec les peintures de Magritte auxquelles il fait souvent référence. Enfin sa « camisole de force pour la Vénus de Milo » s'inscrit dans la lignée des interventions sur cette statue, qu'elles soient de Magritte ou de Salvador Dali<sup>2</sup>. Cette diversité se retrouvera dans les objets que Mariën créera à partir des années 1960. Les projets que Dotremont expose laconiquement en juin 1941 se limitent à la transformation d'un paramètre de l'objet, à la manière de *L'Introuvable*, et répondent donc – volontairement ou non – aux critères définis par Nougé :

« Je compte aussi exposer à la rentrée (septembre) quelques dessins et quelques *objets surréal.* que j'ai conçus et réalisés ici (une allumette contenant des boîtes d'allum. – un pot avec une anse à l'intérieur etc.)<sup>3</sup>. »

Si Dotremont précise qu'il les a réalisés (ce qui signifie peut-être qu'il comptait les réaliser avant son retour), il n'en reste aucune trace<sup>4</sup>. Contrairement à Mariën qui signe son entrée en surréalisme par un objet mémorable et en imagine d'autres à la suite, l'intérêt de Dotremont pour la conception d'objets reste faible, et il mettra d'ailleurs rapidement en doute l'efficacité de telles créations.

## 2. Idées d'objets

Les textes traitant de l'objet mélangent généralement l'objet écrit à l'objet peint et à l'objet « réel », ceux de Mariën et Dotremont ne faisant pas exception. Mariën a commencé sa réflexion avec *La*

---

<sup>1</sup> 1938-1945, matériaux divers, 62 x 37 cm (collection privée).

<sup>2</sup> Magritte en peint une reproduction en plâtre (*Les Menottes de cuivre*, 1931, 37 x 11,5 x 11 cm. Bruxelles, Musée Magritte) ; Dali crée la *Vénus de Milo aux tiroirs* (1936/1964, bronze peint et hermine, 98 x 32,5 x 34 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen).

<sup>3</sup> DOTREMONT à Mariën, 27 juin 1941.

<sup>4</sup> Notons que Mariën tournera une des poignées d'une passoire vers l'intérieur en 1967 (*Le Tombeau de Paul Colinet*, collection Christian Bussy).

*Chaise de sable* et la poursuit dans un essai, *Les Poids et les Mesures*, publié en 1943. Dotremont y est incité à l'occasion du numéro que consacrent à l'objet les surréalistes parisiens de la « Main à Plume », préparé à partir de 1943 et abandonné avec la séparation du groupe en 1944. Le sujet de son article lui est attribué : c'est « la vie de l'objet », qu'il utilise comme titre (VERNAY, WALTER, 2008 : 239-246 et GUIGON, 2005 : 171-178). Mariën, quant à lui, donne à la revue un *Traité non scientifique de la quatrième dimension* (VERNAY, WALTER, 2008 : 226-229) qui reprend une partie de son essai et approfondit certaines idées de *La Chaise de sable*. L'analyse de ces textes démontre que la personnalité des deux jeunes poètes commence à s'affirmer.

*La Chaise de sable* contient un historique du traitement de l'objet. Giorgio De Chirico y fait figure de « grand ancêtre » et Max Ernst, par ses collages<sup>1</sup>, d'exception : il est, avec Magritte, sacré champion du dépaysement, « un des seuls à faire fructifier le monde neuf esquissé par Chirico » (MARIËN, 1940 : 20). Comme Nougé, Mariën voit dans l'intérêt pour les objets ordinaires la véritable originalité du surréalisme :

« Sans doute, le facteur du fantastique, le penchant vers le bizarre, ont engendré nombre d'œuvres de renom, mais peu s'attelèrent à rendre le résidu mystérieux du moins marquant des objets, à dévoiler la mélancolie réprimée de son cœur noir. » (MARIËN, 1940 : 20)

Cette formulation trahit néanmoins une divergence par rapport aux théories nougéennes. Nougé, en effet, part du principe que puisque la perception des objets n'est qu'une réception passive, le sens d'un objet lui est donné par l'esprit. Mais comme ce sens est personnel à chacun, l'existence de l'objet (qu'il se refuse à nier) n'est due qu'à un compromis « qui résulte uniquement de la coïncidence par quelque trait commun de nos inventions particulières » (NOUGÉ, 1980 : 87). Pour Mariën l'objet n'est pas à inventer, mais à débusquer : il faut s'efforcer d'en atteindre le contenu « lourd de secrets » (MARIËN, 1940 : 47). Or les sens (physiques) sont trompeurs et la « réalité » faite seulement d'apparences, d'images, ce qu'il dénomme la « quatrième

---

<sup>1</sup> Les collages cubistes intégrant « un morceau de réalité » sont fréquemment cités par les surréalistes parisiens, mais ni Nougé ni Mariën ne les évoquent, Nougé préférant citer dans « Une Expérience de Roland Penrose » [1938] le *Portrait du chevalier X* de Derain dont le premier état contient un journal véritable.



dimension » des objets. Pour avoir accès à la profondeur de l'objet, il faut mettre son esprit en action. Il valorise, dès lors, les œuvres de Magritte, qui mettent à contribution l'esprit de leur spectateur, et évitent de flatter les sens. Nous verrons que cet aspect sera prédominant dans ses activités futures.

Dotremont dans sa *Vie de l'objet* s'accorde avec Mariën, auquel il renvoie d'ailleurs, sur l'impuissance de l'homme face à l'objet : « son pouvoir ne peut que rarissimement porter sur l'essentiel » (GUIGON, 2005 : 175). Mais cette base étant acquise, il part dans la direction opposée : il ne cherche pas à atteindre l'objet, mais s'intéresse à l'influence que celui-ci a sur l'homme, remarquant qu'« [i]l faut être victime d'une colossale distraction pour échapper aux influences de l'objet » (GUIGON 2005, p. 174). C'est pourquoi il recommande de transformer les objets quotidiens en remettant en cause, au passage, l'efficacité du dépaysement et de la conception d'objets :

« L'objet surréaliste comme tel n'avait qu'une valeur démonstrative, didactique ou scandaleuse. Cette valeur, et celle de tout le surréalisme, pourraient même devenir si nous n'étions vigilants, une valeur complémentaire. Il importe dès aujourd'hui de surréaliser un à un les objets sans les enlever de leur milieu naturel, non seulement dans un but de dépaysement, mais aussi dans un but inverse et assez punique de naturalisation. Dresser une bimbeloterie surréaliste en face de la bimbeloterie bourgeoise et pulvérulente n'est plus fort efficace. Que les objets revus et corrigés par LE DÉSIR pénètrent dans le camp rationaliste ! » (GUIGON, 2005 : 175-176<sup>1</sup>)

Il va même jusqu'à émettre des doutes quant au pouvoir des objets ou des œuvres appréciés des surréalistes :

« Il se trouve des gens tout c'qu'y a d'bien qui auraient scrupule (ou snobisme, bien entendu) à porter un doigt correcteur sur le moindre objet usuel : livre, tasse, crayon... Veuillez remarquer que les mêmes ont, pourraient avoir chez eux des Picasso, des Magritte, des objets nègres ou surréalistes sans que ceux-ci les surprennent

---

<sup>1</sup> Notons que la transcription faite par VERNAY, WALTER, 2008 : 243 diffère au niveau de la ponctuation mais surtout au sujet du terme « punique », devenu « unique ». Nous n'avons pu vérifier le texte original. Par ailleurs, Dotremont faisait déjà une remarque du même type, à propos de l'image poétique cette fois, dans son article « Notes techniques sur l'image dite surréaliste » (DOTREMONT, 1942).

(alors que ces toiles, ces objets sont, seraient pour nous d'intarissables sources de surprises). » (GUIGON, 2005 : 176)

C'est dans cette voie entamée alors d'une remise en question des méthodes surréalistes que Dotremont s'enfoncera quelques années plus tard, finissant par prendre ces méthodes à revers. Plus que l'expression d'idées personnelles, ce texte montre déjà les caractéristiques de ce qui deviendra le cœur de sa démarche<sup>1</sup>.

### 3. L'exposition *Surréalisme de 1945* : tensions et convergence

Alors que les années qui suivent voient se conforter la place de Mariën, les relations de Dotremont avec le groupe de Bruxelles se dégradent. S'il s'efforce tout d'abord de plaire, il s'attire rapidement la colère des autres membres du groupe par des écrits qui ne sont pas à leur goût<sup>2</sup>. Les erreurs des débuts cèdent peu à peu la place à des transgressions conscientes, et pourtant Dotremont tient à poursuivre les collaborations – avec Mariën en particulier. Malgré de nombreux projets avortés<sup>3</sup>, celles-ci se concrétisent notamment au début de l'année 1945 par le collectif *La Terre n'est pas une vallée de larmes* et les neuf numéros du *Ciel bleu*. Mais en août Dotremont a l'imp(r)udence de publier un article à la défense de Jean Cocteau, battant en brèche l'idée selon laquelle celui-ci est « un pitre » (DOTREMONT, 1945 : 19). Or, il sait pertinemment que les Bruxellois l'exècrent, ayant notamment perturbé la représentation de sa pièce *Les Mariés de la Tour Eiffel* en 1926, et la sanction ne se fait pas attendre : renouant avec la tradition surréaliste, ils excluent Dotremont le 7 septembre 1945. Finalement celui-ci sera tout de même autorisé à participer à l'exposition surréaliste organisée par Magritte en décembre, mais y sera « laissé dans l'ombre » (MARIËN, 1979 : 342). Dotremont blâme son impulsivité :

---

<sup>1</sup> Tous deux s'intéressent aussi aux rapports entre mots et objets, aspect que nous ne pourrions développer ici.

<sup>2</sup> Le 20 mai 1941 les surréalistes apprennent que Dotremont a écrit l'année précédente un poème suite à l'assassinat de Joris Van Severen, animateur du mouvement Verdinaso. En mars 1942, ils lui reprochent une attaque écrite contre Pierre-Louis Flouquet, avec lequel Magritte était ami et avait partagé un atelier en 1919-1920.

<sup>3</sup> Ils auraient notamment dû présenter ensemble une conférence sur le surréalisme à l'université de Louvain que Dotremont prononcera finalement seul.



« Je suis extrêmement paresseux quant à l'esprit de stratégie. J'agis en suivant des impressions, des demi-idées, des idées parfois, des goûts, des désirs, des besoins, une circonstance ou l'autre – mais rarement par vanité ou par calcul<sup>1</sup>. »

Si cette tendance à passer d'un projet et d'une envie à l'autre se poursuivra tout au long de son parcours (ce qui n'empêche que des invariants s'en dégagent), sa fronde est pourtant bien réelle. Au contraire, Mariën ne déviara jamais de la trajectoire surréaliste<sup>2</sup> : les désaccords sont inévitables. Aucune lettre entre eux de cette période n'ayant été conservée, il est probable qu'ils aient été en froid, Mariën s'étant bien évidemment rangé dans le camp opposé (MARIËN, 1979 : 342). On peut donc se demander s'il est dû au hasard que ce soit lors de cette exposition, organisée du 15 décembre 1945 au 15 janvier 1946 à la galerie des Éditions La Boétie<sup>3</sup> à Bruxelles, que leurs démarches s'avèrent les plus proches.

Aux peintures, photos, collages et objets s'ajoutent des inscriptions aux murs. Mariën qui dans les années précédentes a plutôt expérimenté le collage et la photographie présente deux objets de 1938, *L'Introuvable* et *La Traversée du rêve*. Mais il expose aussi une création relevant davantage de l'installation que de l'objet, et qui s'accorde parfaitement à l'inscription du peintre Oscar Dominguez : « Je souhaite la mort de 30000 curés toutes les 3 minutes » (MARIËN, 1979 : 358<sup>4</sup>). Sa *Plaisanterie peut-être mais assez PORTE* est à mettre en relation avec le tract à l'encontre du pape Pie XII qu'il publie à la même époque (voir MARIËN, 1979 : 356<sup>5</sup>). Elle est ainsi décrite par un journaliste dubitatif : « sur une table une assiette véritable garnie de 3 petits livres qui sont : les révélations mystérieuses, un petit calendrier liturgique et le cathéchisme [*sic*] de Malines, à demi enfouis sous d'authentiques légumes en état de décomposition » (CHARLIER,

---

<sup>1</sup> DOTREMONT à Mariën, 2 février 1946.

<sup>2</sup> Ses convictions communistes sont les seules qu'il perdra, suite à son séjour en Chine de 1963 à 1965.

<sup>3</sup> Le fait que les Éditions La Boétie qui leur prêtent la galerie soient celles qui aient publié l'article de Dotremont sur Cocteau ne semble pas gêner Magritte outre mesure. Ajoutons que Dotremont commence à travailler pour ces éditions après l'exposition.

<sup>4</sup> Cet axe n'est cependant pas commun à toute l'exposition, et on ne peut qu'être d'accord avec G. Durozoi qui souligne le manque de cohérence de celle-ci (DUROZOI, 2004 : 457).

<sup>5</sup> L'éducation catholique de Dotremont lui permet de remarquer que ce tract est fondé sur une conception erronée de l'Église.

1946 : 5), que Mariën nous apprend être du ragoût (MARIËN, 1979 : 358).

Le seul objet présenté par Dotremont, sous le pseudonyme de Christian Witz, est tout aussi explicite : *L'Arbre du mal et du mal* est un sapin de Noël – c'est de circonstance – décoré d'insignes nazis. Au-delà de la dénonciation de la proximité de ces deux « mythes maléfiques », on peut y voir un acte de rébellion vis-à-vis de ses parents très croyants<sup>1</sup>. Ces deux « installations » se caractérisent par leur caractère provocateur, à l'opposé de la subversion subtile de *L'Introuvable* et de la retenue nougée. La tendance anticatholique de Mariën restera vive, et il l'affichera notamment dans le film qu'il réalise en 1959-1960, *L'Imitation du cinéma*. Au contraire, Dotremont abandonnera toute activité de ce type, et ira jusqu'à remettre en question dès le mois de juin l'efficacité du scandale. Il écrit d'ailleurs à Mariën pour le prévenir, sachant qu'il ne partagera pas son avis. La concordance aura été de courte durée.

#### **4. Surréalisme-révolutionnaire et révolution contre les surréalistes**

Au lendemain de l'exposition, Dotremont se remet à projeter des collaborations avec les surréalistes bruxellois, mais annonce sans ambages qu'il privilégie à présent l'« action directe<sup>2</sup> ». On voit réapparaître les différences amorcées quelques années plus tôt dans leurs textes sur l'objet : où Mariën privilégie comme Nougé un bouleversement destiné à l'esprit, Dotremont souhaite agir dans la réalité. S'allier au Parti communiste lui semble alors le meilleur moyen d'y parvenir, malgré l'échec de ses prédécesseurs qui avaient tenté d'en faire autant (DUROZOI, 2004 et CANONNE, 2007). Alors que Breton, rentré d'exil, rapproche le surréalisme de l'occultisme, et que Magritte développe son surréalisme *en plein soleil* qui emprunte à l'impressionnisme, Dotremont ressent la nécessité de fonder un nouveau mouvement : le surréalisme-révolutionnaire. Au-delà de leurs désaccords d'ordre personnel, cette différence dans la façon de concevoir leur activité explique qu'en dépit de leurs convictions politiques, les surréalistes bruxellois restent circonspects. Ils s'éloi-

---

<sup>1</sup> Provocation d'autant plus forte que son père avait cessé d'exercer sa profession de juriste suite à l'assassinat du bâtonnier Braffort, pour lequel il travaillait, à cause de ses activités de résistance.

<sup>2</sup> DOTREMONT à Mariën, 17 janvier 1946.

gneront du mouvement après avoir signé en juin 1947 le texte qui lui tient lieu de manifeste, *Pas de quartiers dans la révolution*<sup>1</sup> !

En novembre 1948 la fondation de Cobra officialise la rupture avec le groupe surréaliste-révolutionnaire français et fonde une nouvelle alliance entre le groupe surréaliste-révolutionnaire belge, le groupe danois Høst, présent dans le surréalisme-révolutionnaire via Asger Jorn, et les Hollandais de Reflex. Ce qui était au départ un « ajustement » du surréalisme-révolutionnaire prend ensuite, sous l'influence de la peinture danoise notamment, une tout autre direction. La première exposition Cobra en Belgique, *La Fin et les Moyens*, organisée en mars 1949 dans la galerie du Séminaire des Arts du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, est pour Dotremont l'occasion d'une mise au point. Sous couvert d'une exposition surréaliste, il s'en prend, dans un article de présentation publié dans la revue du Palais des Beaux-Arts, aux conceptions du groupe de Bruxelles. Il part de cette distinction récurrente entre les deux types de peinture surréaliste, « l'une plus ou moins délibérée, anti-esthétique, ou pata-esthétique, celle de Magritte, Dali, Labisse ; l'autre, plus ou moins automatique, qui ne craint pas de laisser jouer les couleurs, les formes et les lignes, celle de Max Ernst, Miro, Tanguy, Paalen, Masson » (DOTREMONT, 1949 : 8 bis). Selon lui, Cobra veut « renverser cette primauté » du premier type, c'est-à-dire « mettre au premier plan, des expériences où la peinture elle-même soit expérimentée ». Il va jusqu'à justifier Cobra par la fidélité au surréalisme :

« Alors que la poésie surréaliste s'occupait, et s'occupe (beaucoup d'illusions en moins) de délivrer des *documents* de connaissance, une "matière première" plus ou moins "arrangée en poème", cette peinture surréaliste se souciait de présenter des *leçons de choses* sur un tableau relativement noir, et trop souvent se bornait à donner des vignettes aux règles théoriques du surréalisme. » (DOTREMONT, 1949 : 8 bis)

Au contraire « [l]a plupart des tableaux de cette exposition-ci sont beaucoup plus près de l'automatisme poétique surréaliste [...] mais

---

<sup>1</sup> Dotremont qui semble très contrarié rédige avec son groupe une motion collective à l'encontre de Magritte et Nougé en novembre 1947. Notons aussi que certaines raisons « topographiques » empêchent notamment Nougé de s'engager réellement en politique (voir ARON, 1991 : 9-27).

en même temps beaucoup plus près de la peinture » (DOTREMONT, 1949 : 8 bis). Il poursuit :

« Il n'y a plus guère ici cette ironie intellectuelle qui s'empressait de racheter ce que la sensibilité pouvait avoir livré, ce clin d'œil sceptique et "scandaleux" qui mettait en garde le spectateur contre une illusion réelle (c'est une pomme mais ce n'est pas une pomme) qui reste quoi qu'on fasse le fond de la peinture. Il n'y a plus ici ce complexe anti-spectateur. Regardez-nous de loin, ne touchez pas, et d'ailleurs sortez, vous êtes trop bête. » (DOTREMONT, 1949 : 8 bis)

Après avoir très tôt exprimé ses doutes vis-à-vis de l'exposition d'objets, Dotremont clame ici, avec une allusion à peine voilée à Magritte, son rejet des fondements mêmes du surréalisme bruxellois : il choisit la sensibilité face à l'intellect, la diffusion et l'accessibilité au plus grand nombre face à la discrétion et à la hantise de l'approbation du public<sup>1</sup>. Il cherchera désormais les réponses à ses préoccupations en dehors du surréalisme tel qu'il est conçu à Bruxelles.

## 5. *L'Objet à travers les âges et Cobra*

Le fait que Dotremont organise cinq mois plus tard une exposition d'objets ne laisse dès lors pas de surprendre. *L'Objet à travers les âges* a lieu du 6 au 13 août dans la même galerie que *La Fin et les Moyens*, au Séminaire des Arts du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Elle ne reçoit pas d'écho dans la presse, et peu de commentaires contemporains ont été conservés, elle reste donc difficile à appréhender. Exposition du seul groupe surréaliste-révolutionnaire belge, elle ne compte aucun peintre parmi les exposants : Marcel Havrenne, Paul Bourgoignie, Joseph Noiret et Dotremont sont poètes, tandis que Jacques Calonne est musicien. Dotremont décrit leur objectif dans le texte qui fait office de catalogue :

« Dans un but purement poétique / quoique la connaissance y soit pour quelque chose / le désir et la curiosité / étant originellement identiques [...] dans un but purement expérimental / quoique le

---

<sup>1</sup> Mariën collaborera néanmoins le mois suivant avec Dotremont et Joseph Noiret (mais sous le pseudonyme de René Caluwaert) à un tract qu'ils réalisent pour le premier Congrès mondial des Partisans de la Paix, salle Pleyel à Paris : *La Colombe de Picasso*.

plaisir y soit pour quelque chose [...] pour que l'objet se défasse / de son gilet de gibus / de sa gibecière de gigognes / pour qu'il ne parle plus de lui / en fonction de sa solde de fonctionnaire / pour qu'il se décongestionne / pour qu'il se déconfonctionne / pour qu'il ne fonctionne plus / mais qu'il marche / comme dans la vie / à laquelle / le groupe / qui est membre / de la réalité / fatalement / doit d'être et de sa main / ouvre ce qui n'était avant lui / que boîtes que paquets. » (DOTREMONT, 1998 : 53, 57)

On constate dans les termes utilisés par Dotremont un balancement entre les deux mouvements : la « connaissance » et le « désir » resteront en effet associés au surréalisme, tandis que les termes d'« expérimental » et de « plaisir » seront caractéristiques du vocabulaire de Cobra. Ils témoignent de ce que cette exposition, tout en étant ancrée dans le surréalisme, annonce les innovations du nouveau mouvement<sup>1</sup>. Les objets côtoient quelques dessins et un poème, *Isabelle* de Dotremont, ce qui relève de la « tradition » surréaliste, comme cette volonté affirmée de libérer l'objet de sa fonction. Mais l'exposition comporte une spécificité : la modification de l'objet ou son association avec d'autres n'ont pas été jugées nécessaires pour y parvenir. En effet, alors que certains objets ont été transformés « à la manière surréaliste », résultant notamment en un « téléphone-jaune d'œuf », d'autres sont présentés « dans leur état naturel » : un réveille-matin, des pièces de monnaie « rangées dans l'ordre de leurs dimensions sur les rayons d'un écriin de velours » (DOTREMONT, 1970 : 13) ; des pommes de terre par Dotremont et un bigoudi écrasé par Calonne. La discrétion nougèenne est en quelque sorte poussée à l'extrême puisque l'intervention est ici réduite au placement dans une salle d'exposition.

Or, les objets (réels) qui dans les expositions surréalistes se contentaient d'être isolés sans subir de transformation étaient toujours suffisamment étranges en eux-mêmes pour pouvoir s'en dispenser ; les objets banals des surréalistes-révolutionnaires ne peuvent en fait se comparer qu'aux *ready-made* de Marcel Duchamp, premiers objets à avoir été placés dans une salle d'exposition en ne subissant que de minimales interventions ; mais la finalité de cette exposition est tout autre. Rappelons brièvement que les *ready-made*

---

<sup>1</sup> Dotremont jugera plus tard son texte trop surréaliste et trop politique, mais il l'interprète alors en fonction de ses préoccupations du moment ; les aspects surréalistes et politiques correspondent plutôt bien à la nature de l'exposition.

n'ont été appréciés que tardivement en Europe, et que leur perception est restée longtemps tributaire de la définition qu'en a fait Breton dans son *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, considérée comme erronée aujourd'hui, d'un « objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste ». Selon la définition bretonienne, le *ready-made* n'existe donc que par le passage du statut d'objet à celui d'œuvre d'art ; au contraire les objets des Bruxellois ne subissent nulle transsubstantiation, le dispositif n'a de sens que parce que les objets restent objets – ils ont d'ailleurs pu retrouver leur fonction originelle juste après l'exposition.

De plus la notion d'auteur, qui est capitale dans le procédé du *ready-made*, est niée chez les surréalistes-révolutionnaires. Ce qui distingue tel porte-bouteilles de celui de Duchamp, c'est sa signature. Au-delà du positionnement dans une salle d'exposition, c'est elle qui convoie le message : « ceci est une œuvre d'art ». Or les objets des surréalistes-révolutionnaires n'avaient ni signature ni auteur. Le « catalogue » ne citait pas les participants, non plus que les pièces exposées. Où le *ready-made* remet en question le concept d'œuvre d'art, et ainsi l'institution qui lui donne naissance, l'exposition de Dotremont s'inscrit en marge de l'art, et non pas contre l'art. La disposition dans une galerie n'est pas ici l'occasion d'une critique de l'institution, mais est appréciée pour ce caractère de préciosité qu'elle confère à ce qui s'y trouve.

En effet, loin d'une simple « plaisanterie » dadaïste, il s'agit d'amorcer un nouveau rapport à l'objet, et à la vie quotidienne dont il est le représentant. L'importance accordée à cette réalité, cette vie qui reviennent à plusieurs reprises dans le catalogue (le groupe « est membre de la réalité », les objets sont « mis dans des situations délicates c'est-à-dire surréalistes comme dans la vie ») s'accorde aux velléités d'action de Dotremont tout en reflétant l'influence (ouvertement reconnue) du philosophe marxiste Henri Lefebvre. Dans le premier volume de sa *Critique de la vie quotidienne* paru en 1947, celui-ci déplore que les surréalistes aient fait l'erreur « de condamner en même temps le réel abject de l'entre-deux-guerres et le réel humain – de frapper de la même marque d'infamie le possible de l'homme et le destin dégradant de la bourgeoisie » (LEFEBVRE, 1958 : 121<sup>1</sup>). Au lieu de discréditer la vie quotidienne, Lefebvre invite à la réinvestir et à la reconstruire.

---

<sup>1</sup> Les surréalistes-révolutionnaires sont conscients qu'un conflit personnel avec Breton a dû influencer sa perception du surréalisme.



Ce rapprochement fait sans cesse dans l'exposition avec la vie, avec l'extérieur (initialement le projet était de rendre audible dans la salle les bruits de la rue) vient compenser le fait que Dotremont monte une exposition d'objets comme il le reprochait aux surréalistes. À défaut d'intervenir dans la vie, les surréalistes-révolutionnaires présentaient ainsi comme dignes d'attention, voire précieux, ces objets quotidiens, et incitaient les visiteurs à intervenir dans l'exposition, notamment en piochant des vêtements dans un panier appelé *Réserves de la sensibilité*. Plus que leurs facultés d'analyse, c'est leur corps et leur imagination que les visiteurs devaient ainsi mettre en action. Il n'est plus question de bouleversement, ni de l'objet, ni de l'esprit, mais de l'élargissement de la perception, de l'enrichissement d'une relation, ce qui correspond tout à fait à l'objectif de l'ouvrage de Lefebvre<sup>1</sup>. Le but n'est pas de dépayser l'objet (même si cela a été nécessaire), de le déformer ou de le combiner à d'autres, mais de le découvrir. Cette exposition témoigne ainsi de l'envie de dépasser le surréalisme, mais également de la difficulté à sortir de son modèle. Si Lefebvre voyait dans le marxisme la réponse à cet appauvrissement de la vie quotidienne, et si, à l'époque, les surréalistes-révolutionnaires embrassaient son point de vue, la collaboration effective avec le Parti Communiste de Belgique est malaisée et se terminera à la fin de l'année 1949.

Dotremont doit donc s'efforcer de trouver une nouvelle voie, et il la découvrira juste après cette exposition, au congrès de Bregnerød. Les membres de Cobra séjournent dans une forêt danoise, avec pour seule consigne de peindre la maison qu'on leur prête. Les discussions et les moments de création sont intégrés aux activités manuelles, telles que la coupe du bois : Dotremont est ravi. À la suite de ce séjour il ne tentera plus de faire entrer la vie dans l'art, en présentant des objets dans des musées, mais il fera entrer l'art dans la vie. Celui-ci ne sera plus considéré comme une activité supérieure, nécessitant d'intenses réflexions : Cobra valorise la peinture de la spontanéité qui relève du corps, du geste, comme les autres activités quotidiennes. De plus, à l'inverse du surréalisme, la peinture de Cobra se veut populaire, accessible. C'est ainsi que Dotremont parvient à contrecarrer les défauts du

---

<sup>1</sup> L'extrait souvent cité en témoigne : « Ce qui importe, ce n'est pas que j'aie la possession (capitaliste ou égalitariste) de l'objet, c'est que j'en aie la jouissance au sens humain et total de ce mot ; c'est que j'aie avec l'objet – qui peut être une chose ou un être vivant – les rapports les plus complexes, les plus riches en joie et en bonheur ». Mais cet aspect mériterait un développement, car l'objet est plus largement au cœur de l'ouvrage de Lefebvre et au centre de sa théorie.

surréalisme qu'il relevait quelques mois plus tôt, et à agir efficacement sur la vie. Mariën qui reste profondément attaché au surréalisme ne comprend pas ce revirement et n'aura pas de mots assez durs pour décrier Cobra :

« La primauté de la poésie, qui est le trait essentiel et irréductible du surréalisme, est renoncée au bénéfice de l'art pour lui-même, de l'art comme métier et distraction, de l'art comme misérable raison de vivre, comme activité artisanale et sociale, auxiliaire crétinisant des industries de l'ameublement. » (MARIËN, 1979 : 344)

## 6. Le retour à l'objet des années 1960

Alors que Dotremont cesse presque totalement les interventions sur l'objet après *L'Objet à travers les âges*, Mariën les reprend dans les années 1960 pour ne plus les abandonner. Les références à Magritte sont telles que l'on a tendance à ne voir en ses objets qu'une (piètre) construction en trois dimensions d'images qui auraient pu être peintes. Mais on peut considérer que l'un est en quelque sorte le négatif de l'autre. Si Mariën invitait à saisir la profondeur des objets présents dans les peintures de Magritte, ses assemblages se fondent quant à eux sur l'image, l'apparence des objets. Il reste volontairement « en surface », créant des objets dont aucun n'aura la force de son premier, et ce pour inscrire ses réalisations en dehors du champ de l'art. Il s'agit, en quelque sorte, d'une réaffirmation ironique de ses idées sur le leurre des sensations ; Mariën pousse à l'extrême la vigilance nougèenne en lui ajoutant une dose de cynisme et de négativité, nécessaire selon lui à une époque où le mouvement atteint le succès public (voir MARIËN, 1987 : 5-12).

Il est intéressant de comparer à cet égard le traitement respectif de pommes de terre par Dotremont et par Mariën. Si celles de Dotremont datent de *L'Objet à travers les âges*, ce n'est que dans les années 1960, influencé sans doute par l'omniprésence de l'objet sur la scène artistique, qu'il se met à les commenter fréquemment, en adaptant alors l'interprétation. Il tient à les distinguer du Pop Art, dont la mise en valeur de l'objet est celle de la société de consommation. Le Pop Art célèbre les « produits finis », alors que ses pommes de terre étaient crues, « comme pleines de toutes leurs possibilités » (DOTREMONT, 1970 : 13). Puisqu'elles étaient périssables, il était en outre impossible d'en faire un objet de collection. Présentées dans une vitrine comme des objets précieux, et pourtant prêtes à être mangées, elles invi-

taient le spectateur à leur accorder davantage d'attention qu'il ne le fait d'habitude – rien de plus.

Or, à l'occasion d'une exposition surréaliste au Musée d'Art moderne de Bruxelles au début des années 1970<sup>1</sup>, Mariën a choisi d'exposer lui aussi des pommes de terre<sup>2</sup> :

« [...] une vitrine me fut consacrée, juste sur le coin de la Montagne de la Cour, où je présentai face à face, logées chacune dans un coquetier, deux pommes de terre pourries entre lesquelles voletaient déjà, prisonniers d'un caisson de plexiglas, une pléiade de moucheron. Cela s'intitulait : *À la mémoire du provisoire*, et une légende précisait : "Deux pommes de terre belges s'agonisant d'injures en plein vingtième siècle". Le tout était accompagné de ma signature, suivie des millésimes : 1920-1973. Destinée à la poubelle, où elle disparut deux mois plus tard, cette œuvre occupait modestement la place des bijoux exposés jadis dans leurs écrins de velours, et je me souviens, à l'époque de ma plus profonde détresse, d'avoir tourné ce même coin en échafaudant les plus meurtrières pensées à l'égard de leur propriétaire. » (MARIËN, 1988 : 109-110)

Les deux poètes partagent la volonté d'empêcher l'assimilation de leur objet à une œuvre d'art, contrairement aux mouvements des années 1960 qui rempliront les musées de choses en tout genre. Mais leurs intentions diffèrent : les pommes de terre de Mariën ne sont pas exposées pour elles-mêmes, mais pour servir une idée – elles sont même dans ce cas anthropomorphisées. De plus elles ne sont pas « pleines de possibilités », mais pourries, destinées à la poubelle, à la manière du ragoût de 1945. L'écrin utilisé dans *L'Objet à travers les âges* pour présenter les pièces de monnaie sert ici un propos ironique, et même vengeur : le bâtiment du musée abritait auparavant la joaillerie du beau-père de celle qui fut la compagne de Mariën dans les années 1940-1950.

---

<sup>1</sup> La date donnée sous-entend que l'exposition aurait eu lieu en 1973, mais ce musée n'a pas organisé d'exposition surréaliste cette année-là. Cette installation a donc soit eu lieu à une autre occasion, soit à une autre date. Les expositions surréalistes les plus proches de cette date sont : *Tendances surréalistes en Belgique. Choix d'œuvres appartenant à nos collections* (25 septembre – 22 novembre 1970) ; *Tendances surréalistes en Belgique. Œuvres appartenant aux collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (11 mars – 11 avril 1976) ; voire *L'École belge des années vingt à nos jours, appartenant aux collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (23 juillet – 8 septembre 1974).

<sup>2</sup> Malgré l'écart temporel dans les réalisations il nous semble valable d'établir cette comparaison car tous les commentateurs s'accordent pour remarquer qu'il n'y a pas d'évolution dans le « style » de Mariën.

Son installation vise à dénoncer l'état d'esprit de ses compatriotes<sup>1</sup>, elle est au service d'une « leçon », suivant l'expression de Dotremont, à laquelle le spectateur n'est pas invité à prendre part. À cette entreprise de sàpe, Dotremont préférera l'expérimentation et la création dites « constructives ».

## Conclusion

Porteurs d'un même héritage, celui du surréalisme bruxellois défini par les écrits de Paul Nougé et les peintures de René Magritte, Mariën et Dotremont l'assimileront en fonction de leurs propres préoccupations et, en passant par l'objet, construiront finalement une œuvre extrêmement personnelle. Les divergences entre ceux qui deviendront les acteurs principaux de la « deuxième génération » du surréalisme bruxellois seront pourtant fondées sur un aspect qu'ils continuent à partager : l'extrême attention qu'ils accordent à la vie quotidienne.

Au-delà de ses objets, auxquels il dénie une identité artistique<sup>2</sup>, Mariën fait preuve dans la totalité de ses activités de cette vigilance apprise dans le surréalisme. Il refuse de réduire celui-ci à un mouvement artistique ou littéraire, et le vit tel qu'il a été conçu, comme une morale, une attitude face à la réalité. Cela l'amènera notamment à soutenir des procès et à lancer des polémiques. Après que Dotremont se soit éloigné de Magritte en se dissociant du surréalisme, c'est au nom du surréalisme que Mariën s'en détachera à son tour : il provoque la rupture en dénonçant en 1962 par un tract, *Grande baisse*, le succès public et commercial de sa peinture.

Dotremont interprètera différemment, et de manière plus concrète et positive, le mot d'ordre de Rimbaud. Après être parti à la redécouverte des objets lors de l'exposition *L'Objet à travers les âges*, il préfère se tourner vers ceux qui peuplent le monde réel avant d'introduire l'art dans un milieu qui lui est étranger, celui de la vie quotidienne. Au fil du temps l'intérêt pour l'objet semble donc chez chacun d'eux se muer en une attitude face à la réalité ; si leur attention vis-à-vis de la vie quotidienne est éthique, et se recoupe en certains points, notamment dans la peur de voir le surréalisme se

---

<sup>1</sup> Certaines de ses réalisations évoqueront les querelles linguistiques qui devaient l'affecter d'autant plus que son père était flamand et sa mère wallonne.

<sup>2</sup> Il les exposera néanmoins dans des galeries et ils entreront, comme les objets surréalistes d'ailleurs, dans des collections d'art.

réduire à une esthétique, leur conception même de cette réalité ne fera que s'éloigner. Pour Mariën elle est trompeuse, et à dénoncer, pour Dotremont elle est riche et inspirante.

## Bibliographie

- ARON P., 1991, « Les groupes littéraires du surréalisme », *Textyles*, n° 8 (« Surréalismes de Belgique »), p. 9-27.
- CANONNE X., 2007, *Le Surréalisme en Belgique 1924-2000*, Bruxelles : Fonds Mercator.
- CHARLIER J.-M., 1946, « Freudisme pictural et messes noires surréalistes », *Vrai*, 3<sup>e</sup> année, n° 2, p. 5.
- DOTREMONT C., 1942, « Notes techniques sur l'image dite surréaliste », *La Conquête du monde par l'image*, p. 18.
- DOTREMONT C., 1945, « Jean Cocteau », *Pan collection*, vol. 1, p. 19.
- DOTREMONT C., 1949, « La Fin et les Moyens », *Les Beaux-Arts*, n° 445, p. 8 bis.
- DOTREMONT C., 1970, « Cobra, la peinture et l'objet », *Les Beaux-Arts*, n° 1281, p. 12-13.
- DOTREMONT C., 1998, *Cobraland*, Bruxelles : La Pierre d'Alun.
- DOTREMONT C., 2007, *Le Papier à cigarettes de la nécessité (roman inachevé)*, éd. de Stéphane Massonet, Bruxelles : Didier Devillez Éditeur.
- DOTREMONT à Mariën : correspondance de C. DOTREMONT à M. Mariën, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, M.L. 5041.
- DUROZOI G., 2004, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris : Éd. Hazan.
- GUIGON E. (éd.), 2005, *L'Objet surréaliste*, Paris : Éd. Jean-Michel Place.
- LEFEBVRE H., 1958, *Critique de la vie quotidienne*, vol. I, Paris : L'Arche.
- MARIËN M., 1940, *La Chaise de sable*, Bruxelles : L'Invention collective.
- MARIËN M., 1979, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles : Éd. Lebeer Hossman.
- MARIËN M., 1987, *Marcel Mariën. À la recherche de l'heure exacte 1013 ans avant l'an 3000*, Bruxelles – Paris / Dunkerque, Galerie Isy Brachot / École régionale des Beaux-Arts Georges Pompidou, s.d. / 27 juin – 30 août 1987.
- MARIËN M., 1988, *Le Radeau de la mémoire*, édition de l'auteur [édition pirate parce que complète].
- MARIËN M., 1989, *Rétrospective des rétrospectives*, Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 18 janvier – 25 février 1989.
- MARIËN M., 1994, *Marcel Mariën (1920-1993). Le lendemain de la mort*, La Louvière, Musée Ianchelevici, (s.d.).
- NOUGÉ P., 1980, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : Éd. L'Âge d'homme.
- RIMBAUD A., 1999 [1873], *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris : Gallimard.
- VERNAY A., WALTER R. (éd.), 2008, *La Main à plume. Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, Paris : Éd. Syllepse.