

«Le Sens Propre» Figures de la défiguration chez Magritte et Camille Goemans



*«L'œuvre n'est qu'un
fragment détaché d'un vo-
lant en rotation».*

*Camille Goemans,
De la critique.*

NTRE le 16 février et le 16 mars 1929, Camille Goemans et René Magritte lancent à Paris, en série et à intervalles réguliers (au rythme d'un tous les sept jours), cinq tracts présentant la même configuration de texte et d'image: un poème de Goemans surplombé par la reproduction d'un tableau de Magritte¹. Le tout rassemblé, dans sa dispersion, sous

¹ En voici le détail (entre parenthèses, le titre des tableaux): 16 février: *La statue errante* (Jeune fille mangeant un oiseau); 23 février: *L'arbre de chair* (A travers le jour); 2 mars: *Les deux statues* (Le paysage isolé); 9 mars: *La charmeresse* (Le genre nocturne); 16 mars: *L'automate* (L'automate). A l'exception du cinquième, ces tracts sont reproduits dans le catalogue de l'exposition *René Magritte et le surréalisme en Belgique* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 24 septembre-5

un intitulé général (et générique), imprimé en italiques dans le coin inférieur droit de chaque tract: «Le Sens Propre».

Dans le cadre des activités surréalistes, qu'elles soient de Belgique ou de Paris, une telle démarche n'a rien d'inattendu. Collectif ou anonyme, politique ou poétique, le tract a constitué en effet l'un des supports privilégiés du mouvement, marquant avec d'autres pratiques contre-institutionnelles — comme les spectacles-performances ou les enquêtes piégées — sa volonté d'échapper, par la contrebande, aux filières balisées de l'art et de la littérature. Forme sauvage de publication et d'exposition, mise en circulation immédiate du texte et de l'image, le tract ou «papillon» répondait en outre, mieux que tout autre mode d'action «esthétique», au projet fondateur du surréalisme — dynamiter et dynamiser la vie par l'art, en arrachant le poème ou le tableau au livre ou à la galerie marchande pour les projeter dans la rue comme autant de facteurs de rêve et de révolte.

Mais l'entreprise commune menée par Magritte et Goemans n'est pas simplement réductible au modèle habituel du tract surréaliste. D'une certaine façon, elle semble moins novatrice que d'autres d'un genre semblable, même si elle retient de toute évidence quelques traits des «feuilles volantes» de *Correspondance*². De prime abord, aucune intention polémique ou proclamatoire: une reproduction suivie d'un poème, rien de plus. Chacun des feuillets est signé, lieu et dates d'émission sont précisés (à gauche sous le texte); une même répartition du texte et de l'image (la reproduction au-dessus, le poème en dessous) et le retour, en bas à droite, d'un syntagme identique à valeur d'intitulé («*Le Sens Propre*») affichent leur appartenance à un ensemble — comme s'il s'agissait de pages détachées d'un livre ou d'un catalogue à venir — et suggèrent qu'ils procèdent non du hasard mais d'un projet ou d'un programme mûrement orientés; très sobre, l'impression garantit la parfaite lisibilité du

texte et exhibe son apparente conformité aux conventions typographiques en vigueur. Bref, rien ici — hormis le support lui-même, avec son caractère mobile et sa distribution aléatoire — qui rompe de façon immédiatement visible avec les convenances du bien-imprimer et du bien-reproduire. On est très loin en tout cas du chaos percutant des tracts dadaïstes ou de la violence verbale des «papillons» surréalistes de confection courante, eux souvent anonymes, erratiques et peu respectueux des règles apprises. Toutefois, à mieux y regarder (et les tableaux de Magritte, comme les textes de Goemans, exigent toujours d'y regarder au moins à deux fois), cette sobriété fait suspecter qu'elle est peut-être, chez le double émetteur des tracts, façon duplice de déjouer les formes convenues: en en jouant. Sous pareil angle, très oblique, la fidélité aux conventions — témoignée de surcroît, autre piège, sur un support non conventionnel — apparaît comme une stratégie de truquage, agissant en trompe l'oeil: elle ne stabilise la lecture et la vision de surface qu'afin de laisser s'ouvrir, par dessous, l'espace second d'un vacillement et d'une errance sans repères ni balisage. On reconnaît là, mais étendue à l'ensemble du dispositif du tract³, la ruse même dont les tableaux de Magritte tirent une part essentielle de leur pouvoir d'enchantement et d'inquiétude. (Tout y paraît lisse et paisible au premier regard, aucune volonté expressive ou expressionniste n'altère la précision froide du trait, mais cette impassible objectivité de la représentation n'a d'autre enjeu que de rendre irréductible, par contre-coup, l'objectivité poétique du représenté — et par conséquent de déchoir la «réalité» de son statut de référent premier: c'est la vision qui fait l'objet visé et qui lui donne poids de réalité). Occupant la partie supérieure de la feuille, les reproductions de Magritte y assument donc ce qu'on pourrait appeler une fonction de décodeur, dont elles sont déjà pour elles-mêmes redevables: chacune est donnée à voir *telle qu'elle est* — réplique d'œuvre exposée au regard — et fait en même temps office de modèle herméneutique, indiquant d'exemple quelle marche et quelle marge de lecture s'offrent au récepteur

décembre 1982, p. 122). Les textes de Goemans, coupés des tableaux qu'ils accompagnaient, ont été quant à eux recueillis, à quelques variantes près, dans l'édition de Rache de *L'Œuvre de Goemans* (Bruxelles, 1970, pp. 11-12).

2 Cf. l'avant-propos (inachevé) rédigé par Goemans en vue de la publication en volume de ses *Poèmes*: «[Les textes du «Sens propre»] étaient publiés sur des feuilles volantes rappelant celles qui jalonnaient une aventure aujourd'hui oubliée, mais qui fit quelque bruit à l'époque, *Correspondance*». (dans *Œuvre*, éd. cit., p. 245).

3 Par dispositif, il faut entendre ici à la fois l'organisation matérielle de chaque feuillet (distribution du texte et de l'image, des signatures, du titre, etc.) et la relation qu'entretiennent, dans cet espace, le texte et l'image.

du tract⁴. Fonction répercutée, en bas de page⁵, par la mention «*Le Sens propre*», qui oriente à son tour l'usage auquel se destine l'ensemble texte image qui précède (encore qu'elle en fasse aussi partie intégrante).

Mais que signifie —ici— «*Sens Propre*»?

Au propre comme en figuré

On sait, on croit savoir ce qu'il en est du propre et du figuré, deux notions en miroir dont l'une suppose l'autre et se définit en la renversant. Autour de leur relation hautement réversible, invalidant par avance toute définition, s'est noué sans parvenir à se résoudre un débat gordien, dont la Rhétorique est née et qui devait causer à terme son déclin (s'exténuant, impuissante à le trancher, en classifications dilatoires). C'est dire qu'en plaçant leur entreprise sous le signe du «*Sens Propre*», Magritte et Goemans ont tout à la fois livré aux récepteurs des tracts une clé interprétative et impliqué ces mêmes récepteurs dans un problème aigu d'interprétation en leur proposant, en quelque sorte, un mode d'emploi difficilement déchiffrable (la clé est donnée, mais manque la serrure). Essayons néanmoins d'y voir plus clair.

La définition courante ne nous sera guère utile (et d'ailleurs chacun de ses termes devrait se prêter à la plus vigilante déconstruction). Le sens *propre* d'un énoncé, dit-on, c'est son sens premier —«*littéral*» ou «*primitif*»—, étant entendu qu'il se livre avant tout décrochage rhétorique. On voit tout de suite qu'une telle acception n'est pas recevable s'agissant de rendre compte et *a fortiori* d'orienter la réception d'un objet surréaliste, texte ou image. S'en tenir au sens propre des mots ou des représentations reviendrait en effet à renoncer de manière inconcevable à ce qui fait l'essentiel de l'expérience poétique et son irréductibilité aux routines du langage et de la vie dite «*réelle*», à savoir cette chance inscrite dans les mots ou les images de se prêter à la toute-puissance de la métaphore et de s'ouvrir, par elle, au monde magique de la surréalité.

4 Entendons par là que le mode de «*lecture*» requis par les tableaux de Magritte et que formule en acte leur facture particulière vaut pour l'ensemble du tract, texte et images confondus.

5 On notera la position paradoxale qui est ici réservée à l'«*intitulé*», suggérant que celui-ci a en vérité moins valeur de titre (lequel figure d'ordinaire en tête de page) que de marque méta-générique (nous allons à l'instant y revenir).

L'exigence à quoi rappellent Magritte et Goemans ne saurait donc reposer sur le sens propre du «*Sens Propre*», sauf à définir autrement la notion même de «*Sens*» (comme y incite la majuscule).

Magritte, dont toute l'œuvre —théorie et pratique mêlées— n'a pas cessé précisément de conduire une réflexion des plus insistantes sur cette question du sens du Sens, s'est expliqué là-dessus, non sans céder à la tentation du paradoxe:

«Pouvoir répondre à la question; quel est le *sens* de [m]es images? correspondrait à faire ressembler le Sens, l'impossible, à une idée possible. Tenter d'y répondre serait lui reconnaître un «*sens*». Le spectateur peut voir, avec la plus grande liberté possible, mes images *telles qu'elles sont*, en essayant comme leur auteur de penser au Sens, ce qui veut dire à l'impossible»⁶.

Ainsi, non seulement le «*Sens*» n'est pas le sens, mais il n'a pas de sens. En aurait-il ou en serait-il doté après coup, que l'œuvre qu'il habite tomberait hors d'elle-même, dans l'ordre du possible. L'image, telle que la conçoit et la pratique Magritte, est un irréductible: elle montre ce qu'elle montre, et son irréductibilité est justement ce qui fait d'elle un objet d'imaginaire, susceptible de garantir au récepteur «*la plus grande liberté possible*». Si l'auteur a visé un sens, celui-ci serait-il même pluriel, le spectateur n'a plus qu'à le repérer ou à l'énumérer, sans avoir à l'imaginer. En l'absence de toute signification préalable, quand l'œuvre s'auto-signifie, celui à qui elle s'adresse est par contre tenu à l'Impossible, dans lequel l'auteur lui-même s'était engagé: à son tour, il lui incombe de «*penser au Sens*» comme à ce qui toujours échappe au sens. Le tableau est une surface dont le regard fait un volume ou une fenêtre, son sens n'est rien d'autre que l'évanouissement du sens. Ce qui suppose, au concret, que les images de Magritte soient reçues en s'abstenant de toute lecture allégorique qui subordonnerait le geste pictural à quelque intention masquée dont l'œuvre remarquerait en clin d'oeil l'implicite. Ceci valant, aussi bien, pour les tracts mis à l'enseigne du «*Sens Propre*», entreprise dont Goemans soutenait que «*par elle-même, elle s'explique*»⁷.

6 *La Pensée et les Images*, cité par Bernad Noël, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1977, p. 40.

7 Lettre à Joë Bousquet, dans *Œuvre*, éd. citée, p. 247.

Qu'on ne s'y trompe pas cependant: s'il est ferme rejet de l'allégorisme, le «Sens Propre» ne congédie pas pour autant la rhétorique. Magritte et Goemans n'appellent en rien au nivellement de l'œuvre au ras de sa propre littéralité: ils revendiquent, au contraire, l'émergence d'une lettre radicalisée, dont il n'est plus question d'ignorer «l'inquiétante étrangeté» en la dissipant dans quelque commode «sens second» ou «signification symbolique» qui en réprimerait la force de rupture au profit d'une quelconque qualité ornementale ou d'un simple rendement figuratif (une femme sans tête, dont les mains cachent l'absence, *est* une femme sans tête⁸). Processus de *défiguration* à part entière, la démarche qui s'en tient au «Sens Propre» exige ainsi du récepteur une pleine adhésion à ce qui est dit ou montré, en dehors de tout matérialisme comme de tout idéalisme, autrement dit sans qu'il puisse s'agir de réduire le texte ou l'image à ce dont ils se sont soustraits (les sens, les représentations d'usage) ni de les projeter dans quelque «arrière Sens» dont Magritte et Goemans, en un geste nietzschéen, dénoncent l'illusion. En cela, ils retrouvent l'injonction adressée par Rimbaud à sa mère —comme quoi ses poèmes devaient être compris «littéralement et dans tous les sens»— et, plus près d'eux encore, la diatribe de Breton contre tel exégète de Saint-Pol-Roux s'autorisant à *traduire* les métaphores du poète⁹.

Parti-pris en faveur de la métaphore vive, donc. Mais, au-delà, cette radicalisation de la lettre appelée par Magritte et Goemans poursuit avec une égale insistance un autre objectif, pratique et révolutionnaire. Réduite à ses figures, aussi complexes et inattendues soient-elles, l'œuvre serait rendue tributaire des codes et des valeurs esthétiques en usage; elle serait du coup ré-emprisonnée à l'intérieur du champ dont elle a tenté de s'échapper. A cet emprisonnement le «Sens Propre» réagit, bloquant —en principe— tout essai de réacclimater la lettre au

répertoire des figures admises. Il est ainsi de qui permet à l'œuvre surréaliste de se faire acte à part entière et d'engendrer des effets en dehors du cadre littéraire ou artistique dans lequel une appréhension de type symbolique tendrait à la contenir. En somme, à se réclamer du «*Sens propre*», Magritte et Goemans affirment haut et fort leur pleine responsabilité de créateurs d'«objets bouleversants» (pour reprendre l'expression de Nougé), c'est-à-dire d'objets impensables et irreprésentables, mais dont la pensée et la représentation, telles qu'elles sont risquées par le poète ou par le peintre, constituent *de facto* une déclaration de rupture envers la raison pratique et l'esthétique décorative¹⁰.

Miroirs et faux reflets

L'exigence du «Sens Propre» ne laisse pas indemne non plus le rapport traditionnellement établi entre l'image et son texte d'accompagnement. Commentaire ou description, le texte fait d'ordinaire escorte à l'image; illustration ou complément ornemental, l'image donne ancrage visuel aux représentations verbales. Il en va ici tout autrement. On notera d'abord qu'à une seule exception près («L'automate»), les titres des tableaux et des poèmes ne coïncident pas. Chaque élément du tract est ainsi doté non d'indépendance, mais de complétude —sans pour autant, il faudra l'expliquer, pouvoir être dissocié de celui qu'il ou qui l'accompagne. A une exception près ici encore, on relève également que le contenu des poèmes ne correspond que de manière très distante et allusive aux représentations picturales, quelques mots disséminés renvoyant ici et là, mais toujours rhétoriquement, à tel ou tel composant du tableau. Deux exemples: dans «La statue errante», légendant la *Jeune fille mangeant un oiseau*, «aile de feu» renvoie métonymiquement à l'oiseau dévoré, «baiser» par litote à l'acte de dévoration, «vivant de se sentir, à tout moment, vivante» par antithèse à la mort de l'oiseau;

8 *Le genre nocturne*, reproduction du quatrième tract.

9 «Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête, pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants; on y lisait: *Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire: papillon. *Mamelle de cristal* veut dire: une carafe. Etc. Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit». (André Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité», dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1970, p. 23).

10 Apparaissant, de manière significative, en oblique —en italiques, ou lettres penchées— au bord inférieur droit de chaque tract, «*Le Sens Propre*» constitue donc, tout à la fois, une marque de fabrique (c'est moins un titre qu'une attestation d'origine), une clé interprétative (convenant à l'image, au texte et à leur répartition sur la page) et une proclamation d'ordre manifestaire, cernant d'un trait bref et minimal la démarche des deux auteurs ainsi que l'usage particulier auquel leur entreprise se dispose (démarche et usage qui sont peut-être bien celles du surréalisme belge dans son ensemble).

dans «L'arbre de chair», qui suit *A travers le jour*, chaque référence à l'image est d'ordre métonymique («son», «vibrant», «bruit», «rumeur», pour tuba; «marbre» pour bloc de marbre, etc.). Seule «La charmeresse» peut passer pour un équivalent acceptable de l'image (*Le genre nocturne*), à ceci près que l'équivalence y dévie aussitôt en prolongement ou accentuation des données du tableau (notamment en substituant à la simultanéité plane de la toile un développement d'ordre chronologique)¹¹.

Malgré sa position de légende, le texte ne réplique donc pas, en règle générale, l'image qui le surplombe. (La distribution des deux sur l'espace de la page en remarque d'ailleurs nettement la séparation, par un large blanc, deux titres distincts, sauf dans l'exception relevée, et deux formes d'inscription titulaire: l'image a, suivant l'usage, son titre centré par dessous, le texte intègre par contre le sien dans sa première ligne, en le différenciant par des capitales¹²). C'est dire que si l'image occupe la moitié supérieure du tract, elle n'en retire pas pour autant un statut d'antériorité —par quoi elle précéderait le texte qui lui ferait suite— ni un pouvoir de prééminence, qui ravalerait, par dessous, le texte au rang subalterne d'un simple discours d'escorte. Quel rapport alors entre eux? Certainement pas d'explication de l'un par l'autre, ni d'illustration réciproque, mais plutôt un rapport de correspondance, d'échange, d'intercirculation. Goemans y a insisté, parlant, à propos des feuilles du «*Sens Propre*», de «ces poèmes par lesquels [s]on activité se mêle à celle de Magritte, et l'activité de Magritte à la [s]ienne»¹³. Entre les

deux systèmes de représentation articulés par les tracts, des micro-éléments thématiques transitent en effet de part et d'autre —échos métonymiques, fragments de décor ou d'action, allusions—, des points de suture ou de contagion s'établissent au prix d'éphémères équivalences de technique —le «marbre» métonymique a la pesanteur du bloc peint, «l'aile de feu» la cruauté sensuelle de la bouche dévoreuse¹⁴—; entre eux surtout s'organise un jeu de relance poétique, tel que le texte isolé de l'image semble n'être plus que bricolage rhétorique et l'image un tableau parmi d'autres, privé de l'incandescence que lui conférerait le texte (même si, en pleine modestie, Goemans, concevait que les tableaux pussent, eux, être séparés sans perte de ses poèmes¹⁵). Jeu de relance qui est donation de «Sens», frappant d'impossibilité tout arrêt de la signification, toute suspension du mouvement de réflexion par lequel le texte «éclaire» l'image qui lui «répond»¹⁶.

Sous pareil égard, les poèmes de Goemans ont, dans leur rapport aux tableaux qu'ils accompagnent, fonction de titre ou, plus exactement, reprennent à leur compte, ici en la redoublant, la fonction remplie habituellement par les titres chez Magritte, qu'ils aient été choisis par la peintre ou proposés à lui par un tiers, par exemple un poète ami. (De là, peut-être, que le titre des poèmes eux-mêmes aient été virtuellement effacés par intégration dans le texte). Goemans est sur ce point très explicite:

«J'ai toujours pensé que ces poèmes faisaient là, dans une certaine mesure, le même office

¹¹ La place manque pour une analyse plus détaillée des rapports entre l'élaboration rhétorique des textes et la composition des tableaux. Il semble toutefois qu'une telle analyse n'aboutirait pas à des conclusions très différentes de celles que nous proposons ici à la faveur d'une approche générale.

¹² Une première explication de cette insertion du titre dans le bloc du texte tient au fait que, si tel n'avait pas été le cas (si donc le titre avait précédé, de façon centrée, le texte), les deux titres auraient occupé des positions parfaitement symétriques, de part et d'autre du centre de la page. On regrettera peut-être que cette option, qui eût d'autant renforcé «l'inter-indépendance» du texte et de l'image, n'ait pas été retenue. A moins qu'une autre explication ne l'emporte, que nous avancerons plus loin.

¹³ Lettre à Paul Eluard, dans *Œuvre*, éd. citée, p. 248. On notera à cet égard que l'ordre des signatures au bas du tract —coordonnées par un «et» qui marque l'entière coresponsabilité partagée par l'artiste et par le poète— dispose leurs noms en renversant l'ordre de succession de leurs contributions respectives: «Camille Goemans et René Magritte» —sans qu'un

tel ordre indique un fait de préséance (le poète avant l'artiste) ou relève de la simple convenance alphabétique (G avant M). C'est ici torsion voulue de chiasme, effet-miroir de deux pratiques dont les places respectives se veulent indiscernables. On verra plus loin que cette disposition en miroir concerne des aspects plus cachés, et plus essentiels, des tracts.

¹⁴ On notera, au titre d'exemple le plus remarquable, la série d'oxymores et d'antithèses faisant écho, dans «La statue errante», à l'image «contradictoire» de la *Jeune fille mangeant un oiseau*.

¹⁵ «Aucun de ces textes ne vaut rien à mes yeux, sans la reproduction qui l'accompagne: les tableaux de Magritte leur donnent le sens complet que je désire qu'ils aient (s'il est vrai, d'autre part, que ces tableaux pourraient se passer du texte)». (Lettre à Roger Allard, dans *Œuvre*, éd. citée, pp. 248-249).

¹⁶ «Éclairer» et «répondre» sont les deux mots que Goemans utilise pour rendre compte du rapport s'établissant entre les tableaux de Magritte et leur titre. Voir la citation ci-après, extraite de sa conférence sur «René Magritte», dans *Œuvre*, éd. citée, p. 230.

que les titres de Magritte faisaient ailleurs, et que leur prix, s'il leur arrivait d'en avoir, ne tenait qu'à la recherche, de ma part, d'une correspondance comme celle dont j'ai parlé. Et il me semble que ces feuillets auraient tout aussi bien pu s'intituler: *Réponse*, ce titre qui couvrit un numéro de revue unique que je publiai, aussitôt après la dernière guerre, avec quelques amis. Mais réponse, moins au tableau lui-même, qu'à ce qui nous vaut son existence et qui commande son efficacité»¹⁷.

Relevons cependant la restriction terminale: la réponse s'adresse à l'enjeu et à l'efficace du tableau plutôt qu'au tableau lui-même. De même, à d'autres moments, Goemans insiste-t-il sur la «portée» ou la «démonstration d'un ordre plus général»¹⁸ qui font à ses yeux le prix de son entreprise commune avec Magritte et annonce-t-il un texte qui «précisera, s'il se peut, [leur] point de vue»¹⁹. C'est dire que les feuilles du «*Sens Propre*» et la singulière «inter-indépendance» texte-image qu'elles organisent excèdent de beaucoup la recherche d'une performance ou d'une qualité poétique inédites. Bien davantage s'agissait-il, peut-on supposer, de susciter chez les récepteurs l'exercice d'une complète liberté et d'administrer en acte la «démonstration» d'un nouveau mode de communication, valant de manière «générale» non seulement pour les rapports entre pratiques artistiques, décroisonnées²⁰, mais peut-être aussi entre les sujets humains. Un mode de communication reposant, «littéralement et dans tous les sens», sur l'échange somptuaire, la perte de propriété et la dissolution de toute identité fixe. Il n'y pas d'un côté le poète, de l'autre l'artiste, et par ailleurs le lecteur-spectateur: tous contribuent à l'acte de création, également libres et tenus à l'émergence de l'Impossible. Nul n'est en droit propriétaire de l'œuvre, ni gestionnaire attitré de son sens. C'est dans l'expérience d'un tel entrelacement d'énergies et de désirs, de peinture et de poésie, d'écriture et de lecture que s'est forgée la radicalité patiente des surréalistes belges. Ravivant

par là, l'utopie en moins, l'un des mythes fondateurs du surréalisme général: celui d'une a-socialité heureuse, régie par le principe de plaisir et l'économie de la transgression²¹.

La forme implosante-fixe

Qu'en est-il à présent des poèmes eux-mêmes, aussi peu séparables soient-ils du dispositif d'ensemble? Comme il en va chez Magritte, leur facture apparente ne cède en rien à la tentation, si vite neutralisable, de la rupture spectaculaire. C'est qu'il leur revient de conduire le processus de défiguration par des voies souterraines et paradoxales, dont on ne peut entrevoir l'orientation qu'en s'insinuant — au sens propre — *sous* les lignes de Goemans.

Au titre d'opération surréaliste par excellence, Nougé recommandait de «*découper* une phrase dite prosaïque pour la transformer en poème»²². Dans ses textes, Goemans procède à l'inverse: il part d'un poème régulier (par exemple un sonnet), dont il soude entre eux les vers, colmate les blancs, noie les rimes, pour composer un texte qui n'est pas tout à fait en prose et qui n'est plus tout à fait de la poésie versifiée, sans pour autant constituer ce qu'il est convenu d'appeler un «poème en prose» (lequel ignore en principe la scansion interne du vers). A bien les écouter, ses textes d'accompagnement sont en effet composés d'alexandrins parfaitement comptés et rimés, avec diérèses et césures, mais en quelque sorte mis à plat, contraints à la linéarité quelconque de la prose. Exemple («la statue errante»)²³:

«D'un long regard aveugle elle heurte l'espace,
et, seule de la terre, elle tend son miroir...
Voit-elle à ses yeux morts, usés à ne rien voir,

battre et se fendre la blancheur où elle passe,
et glissant à ses pieds, cette ombre qui se meut
parmi ses mouvements, comme une aile de feu;

17 Ibid., p. 230.

18 Lettre à Paul Eluard, dans *Œuvre*, éd. citée, p. 248.

19 Lettre à Joë Bousquet, dans *Œuvre*, éd. citée, p. 247. Ce texte ne nous est pas connu, s'il a jamais été écrit.

20 Ajoutons, mais cela va de soi, que le tract représente à sa manière un mode de communication de l'œuvre qui rompt avec les cloisonnements qu'instituent le livre ou le musée.

21 Sur ce mythe, je me permets de renvoyer à mon article «Entre Narcisse et Pygmalion. La communauté émotionnelle surréaliste», dans *Méhusine. Cahier du centre de recherches sur le surréalisme*, VII, Paris, L'Age d'homme, 1985, pp. 33-48.

22 Cité par Marc Quaghebeur, dans sa *Lecture*, in Paul Nougé, *Fragments*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. «Espace Nord», 1983, p. 248.

23 Il va de soi que nous nous en sommes tenu à la lettre exacte du texte original.

voit-elle le regard qui se mêle avec elle
et la suit, inquiet, et jaloux de savoir
cette apparence sourde au monde se mouvoir,
déprise, indifférente à sa grâce mortelle?

On la voit, cependant, de tout son corps peser
dans l'entaille profonde où sa proue lente
recouvre à chaque pas la trace d'un baiser
vivant de se sentir, à tout moment, vivante».

Quel enjeu reconnaître à pareille pratique, revenant à emprunter la forme fixe pour aussitôt l'occulter ou la laisser vibrer, «arc des signes», sous «l'intercession lumineuse des lignes»? Il ne s'agit évidemment pas de payer quelque tribut à la tradition avant de la renier (affirmation puis dénégation), mais plutôt d'opérer, sur la prosodie et au travers d'elle, un patient travail de défiguration et de la contraindre ainsi, dit Goemans, à développer des «possibilités» non encore «exploitées»²⁴. En quoi l'on reconnaît l'une des démarches rituelles du surréalisme de Belgique.

On sait que la ligne de fracture séparant les surréalistes bruxellois de leurs pairs parisiens passe par un rapport diamétralement opposé à la question des formes et des contraintes de l'écriture. Quand les seconds s'en remettent aux prouesses inégales de l'automatisme et du «happening» verbal, les premiers —Nougé en tête— entreprennent, en «ingénieurs poseurs de mines»²⁵, un travail de sape autrement plus mesuré, agissant sur les contraintes en les creusant par l'intérieur. Au double plan de la rigueur transgressive et d'une conscience exacte de ce qui fonde toute opération d'écriture, Bruxelles a sans doute raison contre Paris. La façon la plus efficace d'échapper aux routines techniques héritées de la tradition reste à coup sûr de les acclimater, pour les y dissoudre, aux démarches poétiques nouvelles. Mais c'est aussi reconnaître que tout poète, même à son corps défendant, est engagé dans une histoire, qui est celle des formes et des systèmes qu'avant lui d'autres ont élaborés et exploités. En matière d'esthétique, toute novation est d'abord rénovation. On n'écrit qu'avec des débris d'écriture, on n'édifie sa poétique que sur

les décombres éparses de celles dont on a précipité l'effondrement²⁶. En ce sens, la ruine est fondation, et toute poétique une Babel de formules et de bribes théoriques, dont chaque texte redispone ou modifie l'entrelacement. Et cela quelquefois au prix de tensions, de distorsions, pouvant soit perturber l'agencement autonome du texte (alors simple pastiche ou bricolage en porte-à-faux sur sa propre élaboration), soit au contraire en renforcer l'énergie (comme ici chez Goemans). Mais quelle énergie?

Dans un «Avant-propos» inachevé, Goemans s'est expliqué sur sa démarche, révélant davantage ce qu'elle n'est pas que ses objectifs eux-mêmes. Pas question pour lui de «renouer avec la passé, avec la tradition. Le mètre, la rime qui se retrouve souvent, ne sont ici que des moyens d'exploration. [...] [Ils] ne sont point là pour conférer une valeur poétique aux textes, ou une beauté extrinsèque»²⁷. Autrement dit, l'artifice prosodique est adopté, non par souci d'ornementation, mais afin de susciter à l'intérieur du texte des effets de sens inattendus, et cela d'autant plus qu'il entre en conflit avec la forme prosaïque qui l'absorbe sans le neutraliser. Par quoi Goemans met en œuvre, en les appropriant à son propre discours, les tensions et contradictions qui agissent en tout texte poétique. Et s'il semble ailleurs se prononcer en faveur de règles inventées, à neuf, selon ce qu'exige chaque poème, c'est pour aussitôt reconnaître, là encore, qu'elles se dialectisent par confrontation avec les formes fixes:

«Chaque écrivain invente les règles de son jeu. Il lui arrive à chaque pas d'en inventer une nouvelle. [...] Il confronte cette fantaisie extrêmement mobile dont les lois varient avec elle-même, au gré de l'inspiration, avec des lois figées, mortes depuis qu'elles furent découvertes, comme s'il n'était accessible qu'à ce qui est immobile»²⁸.

26 On notera que chez Goemans cette intégration dialectique de l'héritage passe également par une référence insistante à l'écriture mallarméenne (et plus largement symboliste), dont maints motifs ou marques rhétoriques sont repris. Exemple, emprunté à «La Charmeresse»: «elle hésite, sachant une profonde absence vêtir» et, plus loin, «lorsqu'enfin le cri vient déchirer l'azur». Signes parmi d'autres de la dette contractée par le surréalisme envers l'esthétique symboliste, entre lesquels restent encore à établir les «courroies de transmission» souhaitées par Breton.

27 *Op. cit.*, p. 246.

28 *De la critique*, dans *Œuvre*, éd. citée, p. 149. Souvent active chez Goemans, cette dialectique de la mobilité et de la

24 «Avant-propos» aux *Poèmes*, dans *Œuvre*, éd. citée, p. 246.

25 L'expression est de Marc Quaghebeur, «Au cœur de l'image, le texte», dans *Correspondance*, 1, novembre 1990, p. 13.

Bref, comme chez Magritte, la règle du jeu chez Goemans, c'est le jeu avec la règle. Il consiste, dans les textes du «*Sens Propre*», à utiliser la régularité comme facteur d'irrégularité. Le poème en vers est retourné comme un gant: le dessus devient le dessous, la distribution prosodique n'est plus mise en scène de surface mais insistance intérieure; le vers se dissipe en lignes et persiste comme rythme de fond; la rime²⁹, déchue de son pouvoir démarcateur, fait du texte un réseau d'échos et de court-circuits sémantiques. En sorte que le texte en prose est de l'intérieur travaillé par le vers comme par quelque force qui lui intimait de manquer à sa cohérence discursive, à sa linéarité, à sa rationalité. L'objet du travail de défiguration n'est donc pas seulement ni principalement la forme fixe elle-même mais tout autant, sinon davantage, le texte qui la défigure et qui, du même coup, se transforme. C'est qu'il s'agit moins, pour Goemans, de faire éclater la forme fixe (elle est au contraire, comme on l'a vu, scrupuleusement préservée, malgré sa «mise à plat») que d'en user comme d'une force d'implosion, comprimant le texte, le maintenant dans des limites strictes (notamment de longueur) afin d'en déployer, par contrecoup, la signification. A l'implosion du texte, répond l'explosion du Sens.

Dans l'œuvre de Goemans, d'autres poèmes que ceux du «*Sens Propre*» reposent sur la même logique déconstructrice. Mais l'opération rencontre, dans l'entreprise menée avec Magritte, un enjeu supplémentaire, qui touche à l'organisation globale du tract au bas duquel elle se développe. On peut penser en effet qu'en intégrant le mètre et la rime dans un texte en prose, Goemans réplique, en abyme, la stratégie de truquage présidant, ainsi qu'on l'a noté, à l'ensemble du tract (une forme d'apparence conformiste, pour un «contenu» en rupture). Et peut-être la mise en correspondance du texte et de l'image passe-t-elle par un dispositif dans lequel le poème de Goemans (la prosodie sous la prose, la règle sous l'anti-règle) répondrait symétriquement et de façon spéculaire au tableau de Magritte (la surréalité sous l'académisme, l'anti-règle sous la règle).

Inutile ici encore de relier cette symétrie en miroir à quelque intention architecturale, recherche d'harmonie ou de perfection décoratives. Le tract est une machine à la Duchamp (quoique non célibataire), un appareillage à produire du «Sens» et dont le fonctionnement reste, pour chaque opérateur, à inventer. C'est son «utilité» potentielle qui importe, non sa «facture». Car, s'interrompt Goemans, «Il ne s'agit pas de ciseleur...»³⁰. ■

fixité marque par excellence les poèmes du «*Sens Propre*», en particulier le premier de la série. «La statue errante», qui adopte, comme on l'a vu, la forme du sonnet, y compris le jeu des rimes — à ceci près qu'il la renverse, les tercets y précédant les quatrains.

²⁹ Relevons, sans pouvoir ici en tirer les conséquences, que Goemans a utilisé les trois combinaisons possibles de rimes (plates, croisées, embrassées) et respecté, de manière scrupuleuse, l'alternance rime féminine/rime masculine (quitte à recourir, le cas échéant, aux licences poétiques disponibles, par exemple le vieil «encor»).



³⁰ C'est sur cette phrase inachevée que vient buter le manuscrit de l'avant-propos entrepris par Camille Goemans (*op. cit.*, p. 246).