

Gérald PURNELLE

Université de Liège

## Nougé et le vers

Paul Nougé n'a guère livré de poèmes durant sa vie littéraire: il a publié des essais, des critiques, des analyses d'œuvres (de Magritte: « Les images défendues »), des manifestes, des prises de position, des réponses (à des enquêtes), des tracts, il a donné des conférences (« La conférence de Charleroi »), mais de toutes les facettes de l'auteur Nougé – penseur, théoricien, polémiste –, le poète fut de loin le plus effacé.

La révélation de ceux de ces textes qui sont plus directement assignables au genre poétique fut plutôt le fait de son disciple et éditeur Marcel Mariën, d'abord dans la revue *Les Lèvres nues*, puis dans le volume *L'Expérience continue* (1966).

Cette part longtemps occultée de l'œuvre se laisse difficilement appréhender dans sa globalité: la discontinuité de sa production et de sa mise au jour se double d'une certaine hétérogénéité; il n'est guère aisé de la rassembler comme un tout dont l'unité se laisserait saisir, comme c'est davantage le cas, s'agissant de poètes « surréalistes », pour un Chavée, un Dumont, un Scutenaire, un Goemans<sup>1</sup>.

Nous ne tenterons pas ici de répondre à cette épineuse question (l'unité d'une « œuvre » poétique): il ne s'agira pas davantage de poser celle du « poème » chez Nougé, ou de la poéticité de certaines de ses productions textuelles à l'exclusion des autres, mais d'observer le détail et la variation

---

1 Voir, respectivement: Chavée (Achille), du volume *Œuvre 1* au volume *Œuvre 6*, La Louvière, Les Amis d'Achille Chavée, 1977 à 1994; Dumont (Fernand), *La Région du cœur*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1985; Scutenaire (Louis), *La Citerne, Poèmes complets (1913-1945)*, tome 1, Brassa, 1987, Goemans (Camille), *Œuvre 1922-1957*, De Rache, 1970, et *Écrits*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1992.

d'une pratique, dès lors que l'auteur, dans sa production de textes assimilables au genre poétique (surréaliste) recourt non exclusivement mais fréquemment à un mode formel qui postule l'instrument « vers ». Cette seconde question ne peut évidemment éluder la première, mais nous chercherons moins à définir la part poétique des écrits de Nougé qu'à situer sa « versification » dans un réseau textuel mobilisant à la fois les points de vue générique et formel, à observer quelques modèles formels récurrents, leurs positions relatives et leurs interactions.

Quand, pour ces poèmes disséminés, les dates d'écriture sont connues (dans les volumes *L'Expérience continue* ou dans *Au palais des images les spectres sont rois*<sup>2</sup>), elles montrent une pratique irrégulière, parfois sporadique, grevées du délai de publication que l'on sait. Pour ces diverses raisons, nous ferons le choix de ne pas chercher une évolution chronologique de cette pratique formelle, optant pour le pari de prendre le corpus versifié comme un tout, en dépit de son large empan chronologique, des années vingt aux années cinquante et soixante.

1. Le corpus nougéen paraît assez classiquement clivé par une opposition nette entre prose et poésie. Parallèlement aux proses critiques au sens large, se signalent des textes que l'on peut rapporter aisément au genre du poème en prose – genre réputé incertain<sup>3</sup>, mais dont quelques traits reconnus peuvent se retrouver chez Nougé : (relative) brièveté, autonomie thématique, récit, clôture du texte, non-métricité mais éventuelle recherche de rythme, structure comparable à celle du poème.

Certains de ces poèmes en prose sont assez longs et comparables au modèle baudelairien ; par exemple « L'amateur d'aubes » (*LEC*, p. 29 ; *AP*, p. 355), ou les descriptions de tableaux de Magritte des « Images peintes » (1927, *Histoire de ne pas rire*, p. 289-292 ; *AP*, p. 576-579).

Ce second exemple montre que l'écriture à partir de la peinture peut directement produire des textes manifestant une poéticité perceptible, le poème en prose étant en définitive conçu par défaut comme étant « reconnu comme tel » par les lecteurs<sup>4</sup>. Ainsi les « commentaires de quelques peintures de Magritte » (*AP*) intitulés « René Magritte ou la révélation objective » (1936 ; *Histoire de ne pas rire*, p. 294-296 ; *AP*, p. 175-177) sont-ils

2 Désormais *LEC* et *AP*. Nous citons *L'Expérience continue* d'après l'édition de 1981 (Lausanne, L'Âge d'homme). Nous citerons les poèmes par ces abréviations suivies des numéros des pages.

3 Sandras (Michel), *Lire le poème en prose*, Dunod, 1995, p. 11 ; *Id.*, « Poème en prose », dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001, s.v.

4 Sandras (Michel), « Poème en prose », *op. cit.*, p. 609.

tout à fait lisibles comme de vrais poèmes en prose : ils sont courts ; chacun est clos sur lui-même ; leur intention ekphrastique est plus allusive qu'explicite ou manifestée ; récit ou description y construisent un monde spécifique.

Mais le poème en prose peut tendre chez Nougé à prendre des dimensions fortement réduites, le texte se limitant, dans nombre de cas assez représentatifs, à celles d'un simple paragraphe ou deux ; un exemple :

Il respire l'épaisse sonorité de la chambre. Mais les objets curieux semblent se dissoudre à la mesure de l'approche de ses regards. Les doigts ne rencontrent pas la muraille où le sang et la lumière se figent avec lenteur. La fenêtre s'ouvre alors sur un jardin de lune, un peu avant l'aube<sup>5</sup>.

Appartiennent au même sous-genre les apologues tels que « L'esprit d'à-propos », « Puissance du langage » ou « Beauté des apparences » (*LEC*, p. 23 ; *AP*, p. 624) :

Un jeune homme pauvre se décide à abrégé l'existence de son oncle, un peu longue à son gré. Il confectionna donc un pâté empoisonné. C'était un bien beau pâté.

Mais ensuite il le mangea.

2. Cette réduction progressive de la prose trouve sa limite dans l'aphorisme, qui souvent se réduit à une seule phrase, relativement courte, pouvant même tenir sur une seule ligne (et ainsi acquérir une autonomie visuelle qui peut autant l'opposer que l'assimiler au vers). Exemples : les plus courtes des « Parenthèses » d'*Un portrait d'après nature* (*AP*, p. 386-397).

La prose de Nougé, poétique ou non, a pour élément constitutif la phrase, et pour moteur de production les mécanismes du raisonnement, de l'exposé ou du récit. Cette primauté de la phrase assure un lien direct entre des formes telles que, par exemple, le poème en prose et l'aphorisme : la phrase est tout autant unité de base de la prose et unité de sens isolé(e). On le voit dans les textes où sa démultiplication relève de l'accumulation et de la série, plutôt que de l'ordonnement logique. Un exemple frappant se trouve dans le poème produit dans « Découvrir » (1954, *LEC*, p. 60 ; *AP*, p. 289) par l'exploitation et l'exemplification exhaustive de la polysémie du verbe :

Surprise au lit, je découvre les jambes d'une femme endormie.

Fouillant le sol, je découvre une mine d'or.

Harvey, je découvre la circulation du sang.

Policier, je découvre une bande de faux-monnayeurs.

5 *LEC*, p. 39 ; *AP*, p. 354.

Astronome, je découvre la cause des marées.  
 Je me découvre un calcul du foie.  
 Je me découvre un talent de comédien.  
 Je me découvre un goût très vif pour le mensonge.  
 Marin se découvre voleur, mais Élise adultère.  
 Prisonnier, je découvre le moyen de quitter la prison.  
 Freud enfin, je découvre le complexe d'Edipe.

On voit que de l'assimilation de la phrase au paragraphe, et réciproquement, on peut aisément passer de celle de la phrase au vers. La phrase, composante du paragraphe et de la prose, peut, en se réduisant au paragraphe, s'identifier avec la ligne, qui est la dimension sur laquelle s'aligne le vers, quel qu'il soit. Il y aurait ainsi une origine prosaïque possible ou potentielle à la fabrication du vers chez Nougé, au travers de leur dimension partageable, l'unité « ligne ».

3. Partant, pousser plus avant le processus de fragmentation du texte (de prose) revient à « descendre » sous le niveau de l'unité-phrase, à découper celle-ci. Marc Quaghebeur l'a rappelé :

[...] ce poète que préoccupent les axes différents, horizontaux et verticaux, de la prose et du poème, recommande de « découper une phrase dite prosaïque pour la transformer en poème<sup>6</sup>. »

Commençons par le cas des aphorismes : à la différence des autres surréalistes (Havrenne, Scutenaire), Nougé souvent ne se contente pas de la forme neutre du simple paragraphe : il dispose ses aphorismes selon des modes propres. C'est évidemment le cas des slogans ou apostrophes de « La publicité transfigurée » (1926 ; *LEC*, p. 289-320 ; *AP*, p. 429-457 et 722-732), où un jeu sur la typographie – capitales généralisées, variations du corps, plus rarement disposition calligrammatique – double une élongation verticale du texte (généralement une phrase unique) produite par une forte découpe de celui-ci<sup>7</sup>. Ces aphorismes, désignés comme tels par l'éditeur Mariën (cf. la section « Aphorismes » de *LEC*, p. 331-348), tirent leur forme du modèle des affiches et des encarts publicitaires ; ils auraient pu être disposés sur une seule ligne *de prose*, comme les cas d'abord mentionnés plus haut. Typographismes et découpe de la phrase, parfois jusqu'au niveau

6 Quaghebeur (Marc), « Lecture : Évidence et occultation de Paul Nougé », dans Nougé (Paul), *Fragments*, Éditions Labor – Fernand Nathan, coll. « Espace-Nord », 1983, p. 246 (citant le *Journal* de Nougé, p. 15).

7 Autres exemples : « Aux écrivains publics... » (1945, *LEC*, p. 169 ; *AP*, p. 210) ; « L'œil sans larmes » (*LEC*, p. 333-334 ; *AP*, p. 214-215) ; « Le jeu des mots et du hasard » (*LEC*, p. 267-286 ; *AP*, p. 419-426).

du mot, contribuent ici à produire à chaque fois un « poème tenu pour *objet*<sup>8</sup> ». Jouant sur la succession subtile des « *mots isolés* [par la découpe], abstraits du langage » et des « *groupes de mots*, lambeaux de langage<sup>9</sup> », le procédé confère à ces derniers (avant découpe, la phrase ; après découpe, l'unité sur la ligne) « le pouvoir d'engendrer un mouvement ou d'esquisser un mouvement dans un sens presque toujours imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés<sup>10</sup> ».

La ligne ainsi réduite au mot ou au groupe de mots affiche une tendance forte à s'assimiler à un vers. Maints autres exemples jalonnent *L'Expérience continue*, où tel aphorisme, tel énoncé minimal, est ainsi réparti sur plusieurs lignes par une découpe forte de la phrase, sans que la typographie soit mobilisée comme dans « La publicité transfigurée » ; les meilleurs exemples, bien connus, sont regroupés dans les deux éditions poétiques<sup>11</sup>, tels les suivants :

Nous invitâmes  
deux dames  
pour leur enseigner  
les artifices de l'amour  
Couteau pour couteau  
je préfère  
ton sourire  
Etc.

Cette élongation verticale de l'aphorisme ou de la sentence ne se retrouve guère que chez un autre surréaliste, Paul Bourgoignie, avec les mêmes effets que chez Nougé :

De deux mots  
il faut choisir  
le moindre<sup>12</sup>.

Chez l'un comme chez l'autre, le centrage des lignes courtes ainsi produites accentue la verticalité du texte et l'effet de ralentissement de la lecture, selon lequel chaque mot doit être lu pour lui-même, puis dans son insertion syntaxique et sa contribution sémantique à l'aphorisme tout entier

8 Nougé (Paul), « Notes sur la poésie », *AP*, p. 320.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *LEC*, p. 135-142 ; *AP*, p. 297-300 ; voir aussi *LEC*, p. 323-330 ; *AP*, p. 345-351.

12 Bourgoignie (Paul), *La Brouette aux longs-courts*, Phantomas, 1979, p. 69 ; voir entre autres toute la section « Chapeaux fort et châteaux formes ».

– tendant ainsi à « créer des objets verbaux apparemment anodins mais capables de transmuter le réel et de désédimer la perception<sup>13</sup> », à « atteindre [...] lapidairement au basculement final et à la formule abrupte<sup>14</sup> ».

Dans de tels énoncés minimaux, la disposition verticale peut aller jusqu'à l'isolement de chaque mot, cet extrême étant commun avec certaines des vignettes de « La publicité transfigurée » ; exemple, parmi les « aphorismes déclinant le corps humain » (désignés comme tels par *AP*, p. 345) :

Agrippant  
La  
muraille,  
les  
ONGLES  
se  
retournent<sup>15</sup>.

mais aussi avec les énoncés du jeu de cartes « Le jeu des mots et du hasard » (*LEC*, p. 267-286 ; *AP*, p. 419-429).

À ce degré de découpage des syntagmes, la verticalité du texte tend à ce point à s'imposer, que la notion même de vers, d'abord envisagée et potentiellement perçue par le lecteur, tend à s'estomper, voire à disparaître ; dans le cas ci-dessus, par exemple, les lignes s'égalant aux mots ne suffisent plus à s'identifier au vers libre. Autrement dit, pour faire un vers, il faut plus d'un mot. Ces poèmes (ou sentences) se trouvent constamment à mi-chemin entre le poème en vers et un « objet » neuf qui serait la « phrase verticale ». Le découpage d'un énoncé (de prose), qui est pourtant le principe définitoire minimal du vers libre standard<sup>16</sup>, atteint une limite dans la dialectique des formes disponibles (prose – vers).

4. Ce vers libre standard n'est toutefois pas absent de l'œuvre de Nougé, tant s'en faut. Il constitue la forme neutre, commode, de maints poèmes longs ou courts, dont certains constituent des balises capitales de l'œuvre, telle « La messagère » (1927, *LEC*, p. 7-15 ; *AP*, p. 527-533<sup>17</sup>). Un poème tel que « La rencontre » (*AP*, 344) paraît bien dérivé d'une segmentation d'une prose selon la syntaxe, dans une production de vers libres fortement

13 Quaghebeur (Marc), « Lecture », *op. cit.*, p. 246.

14 Quaghebeur (Marc), « La poétique de Paul Nougé », dans *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire?*, édité par Anna Soncini Fratta, CLUEB, 1997, p. 146.

15 *LEC*, p. 327 ; *AP*, p. 348 ; *LEC*, p. 303 ; *AP*, p. 440.

16 Voir Murat (Michel), *Le Vers libre*, Honoré Champion, 2008, p. 34.

17 Analysée par Marc Quaghebeur, dans « La poétique de Paul Nougé », *op. cit.*

concordants (autres exemples: « L'art d'accommoder les restes », *AP*, p. 352-354). On notera que ces quelques cas obéissent au choix formel du centrage des vers (s'il n'est pas dû à une généralisation à posteriori par Mariën).

Dans tel autre poème, les vers sont à la fois plus courts, plus calibrés, et alignés à gauche. Le vers s'approche ici d'un format idéal typique des surréalistes (par exemple chez Éluard):

j'ai perdu la clef de mes yeux  
 et la forme de mes paroles  
 j'ai perdu ma tête transparente  
 et mes mains d'algues rouges  
 je passe dans la blancheur des ombres  
 à travers toutes les murailles  
 qui sont limpides et fraîches  
 comme ce verre où je viens de boire<sup>18</sup>

Les anaphores et autres parallélismes sémantiques et syntaxiques forment un vers libre plus fort, qui rythme le texte en estompant toute allure de prose. Il en va de même dans « Une découverte » (*LEC*, p. 64-65; *AP*, p. 651-652):

C'est un morceau de jour au milieu du jour  
 un morceau de jour dans le jour orange  
 un morceau de jour ombragé de flammes crépues  
 tu avances, un grand morceau de chaleur courbe  
 et douce dans la moiteur de la terre feuillue  
 tu étends les mains, mille frissons serrés durs  
 et brefs dans la molle ondulation de l'été sur la terre  
 tes lèvres dans cette épaule mouillée, une face hagarde  
 heureuse soudain vers toi qui ris et qui mords.

Plusieurs démarches, facteurs, conditions ou circonstances peuvent favoriser le recours au vers libre. D'une part, les séquences de poèmes produits par sélection dans des ouvrages préexistants, qu'il s'agisse des *Quelques écrits et quelques dessins* de Clarisse Juranville (1927; *LEC*, p. 363-380; *AP*, p. 63-70) ou d'« Un miroir exemplaire de Maupassant » (*LEC*, p. 387-410; *AP*, p. 485-505). Dans ces cas, les conditions formelles sont les mêmes: forte autonomie du vers (puisqu'il s'identifie aux syntagmes prélevés et juxtaposés pour former le texte) jusqu'à l'équation du vers avec une phrase, centrage des vers, anaphore fréquente des pronoms sujets (*je, il, vous, nous*).

18 *AP*, p. 359.

Si l'on tient compte de la place primordiale et originelle de la prose (dans sa forme standard) dans la pratique de Nougé (voir plus haut), un des enjeux, mais non le seul, de l'opération de composition par prélèvements peut être de mimer le vers lui-même, de souligner la facticité volontaire d'une fabrique hétérogène du texte, les groupes de mots perdant ici toute efficacité à « engendrer du mouvement ».

D'autres techniques de production textuelle, expérimentées par Nougé, passent également par l'emploi de la forme-vers. On songera à l'« Introduction aux équations et formules poétiques » (1928-1929; *LEC*, p. 187-189; *AP*, p. 618) ou, moins nettement, à l'« Expérience de fécondation poétique » à partir de l'adjectif « sonore » (*LEC*, p. 190-191; *AP*, p. 713; cf. le verbe « découvrir » plus haut). Dans tous ces cas, la fonction du vers libre, forme minimale et commune, est simple et directe: il manifeste le texte comme poème.

5. La longue séquence de poèmes intitulée « L'Écriture simplifiée », telle qu'elle fut rassemblée par Mariën dans *L'Expérience continue* (p. 27-142<sup>19</sup>) mêle des textes généralement courts, voire très courts, de formes et de statuts génériques très divers: poèmes en prose, poèmes en vers libres surréalistes, poèmes verticaux centrés, poème-slogans non typographiés, aphorismes découpés ou non, etc.

Il s'y trouve un dernier type de poèmes, que nous n'avons pas encore examiné jusqu'à présent. Nougé n'a pas dédaigné, dans cette production versifiée plus longtemps occultée que publiée, de pratiquer le vers régulier, tout comme son corollaire naturel qu'est la rime<sup>20</sup>. C'est (tout comme ils n'ont pas adopté l'écriture automatique) un des traits qui différencient les surréalistes belges des français, chez qui le rejet des formes régulières de la poésie du passé était un élément de dogme, certes ni absolu ni généralisé, mais fortement prégnant<sup>21</sup>.

À diverses époques de leurs parcours respectifs, d'autres surréalistes belges ont eu eux aussi recours au vers régulier, tel qu'ils l'ont hérité du XIX<sup>e</sup> siècle et de leur formation scolaire. Le sens ou l'effet de ce choix épisodique n'est pas pour autant le même pour tous.

19 La séquence est reprise sans grandes modifications dans *AP*, p. 628-701.

20 Michel (Geneviève), *Paul Nougé: La poésie au cœur de la révolution*, Peter Lang, 2013, p. 193: « Nougé n'a pas négligé d'utiliser les ressources de la rime qui est, elle aussi, intimement liée au sens. »

21 Voir Purnelle (Gérald), « Le vers régulier chez les surréalistes: dedans ou dehors? », dans *Formules*, n° 11, 2007, p. 15-28.



Serge Fauchereau note : « Libres des interdits prosodiques qui règnent au sein du surréalisme français, Nougé et Goemans expérimentent volontiers à partir de la prosodie traditionnelle car tout en elle, et la rime en particulier, écrit Goemans, est “ce qui dérouté le sens, ce qui le met en défaut”<sup>22</sup>. »

Et de fait, Camille Goemans a travaillé pendant plusieurs années (de 1929 à 1945) à vingt-cinq poèmes en vers réguliers rimés (surtout des alexandrins), dont les plus achevés sont redispesés en prose<sup>23</sup> :

*La statue errante*

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 ; voit-elle ce 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 prouesse lente recouvre à chaque pas la trace d'un baiser, vivant de se sentir à tout moment vivante.

Dans son projet de préface, Goemans précise que « Le mètre, la rime [...] ne sont ici que des moyens d'exploration. [...] ce mètre, ces rimes, ne sont point là pour conférer une valeur poétique aux textes, ou une beauté intrinsèque<sup>24</sup> », leur fonction étant plutôt, comme le montre la citation précédente, de « dérouter le sens, de le mettre en défaut ».

Pour les autres surréalistes concernés, on citera Paul Colinet, chez qui mètre et rime ajoutent à la fantaisie intrinsèque de son écriture de prose les ressources parodiques du rythme et les moyens créateurs des sons<sup>25</sup>.

Un troisième cas sera celui d'Achille Chavée, qui forge quatrains ou poèmes plus longs de façon sporadique ou concertée (exemple : les *Quatrains pour Hélène*, 1958<sup>26</sup>) :

22 Fauchereau (Serge), *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001 [1976], p. 497.

23 Goemans (Camille), *Œuvre 1922-1957*, De Rache, 1970, p. 11-23 ; *Écrits*, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1992, p. 63-76.

24 Goemans (Camille), *Œuvre 1922-1957*, Bruxelles, De Rache, 1970, p. 246 ; *Écrits*, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1992, p. 61-62.

25 Par exemple dans la section « Le département des vers de plus en plus réguliers » de *La Manivelle du château*, Georges Houyoux, 1954.

26 Chavée (Achille), *Œuvre 4*, La Louvière, Les Amis d'Achille Chavée, 1986.

*Sens unique*

Laissez-le dire à l'ignorance  
 Que rire est le propre de l'homme  
 Laissez-le croire à l'insouciance  
 Car j'imagine que personne  
 Jamais n'a ri dans sa conscience

Les proverbes me laissent froid  
 Je me contrefous des maximes  
 Je méprise les citations  
 Et les grands mots en gélatine  
 Je suis poète de pierre rouge<sup>27</sup>

Chez Nougé, on distinguera, comme plus haut à propos du vers libre, les textes issus d'une opération spécifique de production. Ainsi les deux détournements de poèmes de Baudelaire, « La géante » et « L'amoureuse fidèle » (*LEC*, p. 355-356; *AP*, p. 757 et 202)<sup>28</sup> se devaient-ils d'être composés dans la même forme que leurs modèles, et de respecter au mieux les données métriques classiques, de façon à produire l'effet de réel postulé par l'intention du détournement; l'enjeu est comparable, et de façon plus immédiate encore, à ceux des tracts de *Correspondance*: imiter le style même de l'auteur détourné.

Pour sporadique qu'elle soit, la pratique du vers régulier et de la rime chez Nougé présente quelques caractères simples :

- elle privilégie les mètres courts (6-, 7- et 8-syllabes) ;
- l'alexandrin est toutefois attesté ;
- le quatrain, forme strophique minimale de la tradition métrique, est lui aussi privilégié ;
- ces poèmes courts peuvent être rimés, ou non ;
- la mesure concrète du vers peut présenter une certaine imprécision : le mètre peut varier d'une syllabe, sans le souci d'une absolue exactitude métrique.

On peut déceler un semblant de spécialisation des formes, selon les poétiques mises en jeu. Ainsi l'alexandrin, archétype du vers régulier de la

<sup>27</sup> *À pierre fendre* (1952), dans Chavée (Achille), *Œuvre 3*, Les amis d'Achille Chavée, 1998, p. 63.

<sup>28</sup> Cf. Michel (Geneviève), « Copie non conforme : altération et altérité dans *La parole est à Baudelaire* de Paul Nougé », dans *L'Écriture fragmentaire*, Ricard Ripoll (éd.), Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 209-223.

poésie du passé, paraît propre à produire des poèmes surréalistes d'inspiration assez orthodoxe (tout comme le vers libre) :

Au revers des saisons et des regards avides  
les mains qui se promènent aux pentes de la nuit  
se gantent de rumeurs de visions et de signes.

Une vaste maison bourdonnante de songes  
et les tuiles du toit s'envolent dans l'air pur  
et les songes touffus se déploient et s'élèvent  
et la rumeur des mains se promène au travers

d'un monde qui s'accroît au gré des mots divers<sup>29</sup>.

Le cas des quatrains de vers courts rimés est sensiblement différent.

Le caractère « surréaliste » des deux poèmes réunis sous le titre « Faits divers<sup>30</sup> », comme celui-ci l'indique, est moins lié à l'association libre d'images, fût-ce pour dessiner un paysage imaginaire ou mental, qu'à l'incongruité d'un récit empreint de fantaisie et d'étrangeté :

L'escalier comptait ses marches  
Qu'enjambait le jeune homme fou  
il fallut bien des démarches  
pour venir à bout du fou.

On trouva dans la rivière  
le collier et les deux mains  
on cherchait dans la misère  
le secret de ce destin.

Mais la tête assassinée  
il manquait le revolver  
si bien qu'au bout de l'année  
tout allait tout de travers.

Ce type de poèmes s'inscrit dans une veine assez frayée à la même époque (1921-1925) par plusieurs poètes français qui furent généralement liés, pour un temps relativement bref, ex-dadaïstes et futurs surréalistes, et qui ont publié dans les mêmes revues qu'eux ; ce sont par exemple Raymond Radiguet, Georges Gabory, Mathias Lübeck, Antonin Artaud,

<sup>29</sup> *LEC*, p. 43 ; *AP*, p. 639 ; v. aussi p. 69, p. 655 ; p. 70, p. 656 ; p. 82, p. 665 ; p. 97, p. 675 ; p. 103, p. 677 ; p. 104, p. 678.

<sup>30</sup> *LEC*, p. 74-75 ; *AP*, p. 459-460.

André Gaillard, mais aussi Jean Cocteau. Relativement à cette poétique particulière, on peut ajouter à cette cohorte française quelques Belges contemporains de Nougé, avec certains desquels il eut des relations : Odilon-Jean Périer, René Purnal, Robert Guiette, Paul Neuhuys. Il n'y a évidemment pas d'uniformité absolue des poétiques de ces quelques poètes ; et le modèle poétique qui paraît avoir occupé quelque temps cette génération n'est pas totalement homogène. Il se signale néanmoins, par-delà les variations, par quelques traits récurrents sinon communs à tous : une fantaisie gratuite, une tendance à la préciosité de l'expression (syntaxe, images, jeux sur les rimes), l'absence totale d'engagement du sujet, ou l'imitation parodique de l'expression lyrique, le choix de motifs d'époque dépourvus de toute implication sociale. Ces poèmes courts – des quatrains d'octosyllabes ou de vers plus courts, en nombre limité (parfois un seul) – paraissent tout autant *jouer avec* les modes de l'expression poétique et *se jouer* d'elle. Chez les uns, ils manifestent sur un mode mineur, distancié, fortement tempéré par un ludisme affiché, la démarche critique du dadaïsme (plus que celle du Dada d'origine). On en trouve, par exemple, des exemples dans les premiers recueils d'Aragon (*Feu de joie*, 1919 ; *Le Mouvement perpétuel*, 1926). Des modèles sont à chercher du côté de Max Jacob ou même d'Apollinaire.

Cette communauté formelle ne doit pas masquer d'éventuelles divergences dans l'intention poétique, mais on pourrait situer ces quelques poètes dans les limites d'un prisme dont un des pôles serait le fantaisisme de Paul-Jean Toulet et l'autre les prémices du surréalisme en voie d'émergence, en passant par les traces de ce que l'on a pu appeler la poésie cubiste et, comme nous le suggérons, un avatar très édulcoré de l'esprit dadaïste. Je suis ici, en la résumant et en l'adaptant, l'analyse de cette époque et de ce corpus menée par Serge Fauchereau<sup>31</sup>.

Or le même Fauchereau relève à plusieurs reprises un lien d'affinité de Nougé avec Toulet : d'après son journal, le premier appréciait particulièrement tel distique du second<sup>32</sup> ; en outre,

[...] Nougé reconnaîtra toujours volontiers l'impact fantaisiste et plus précisément celui de Paul-Jean Toulet sur son œuvre. Nougé admire la rigueur et la sobriété de Toulet, et l'un des poèmes de son livre *Les Cartes transparentes*, composé en 1952, est explicitement « à la mémoire de P.-J. T.<sup>33</sup> ».

31 Le chapitre « La réaction fantaisiste et néo-classique » dans Fauchereau (Serge), *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, p. 347-381.

32 *Ibidem*, p. 360, citant Nougé (Paul), *Journal*, p. 47.

33 *Ibidem*, p. 374.

Et de relever ailleurs qu'un quatrain tel que :

Ton regard, nette ingénue  
 Peut bien glacer les désirs  
 Haut, j'ai baisé ta cuisse nue  
 Brûlante humide de plaisir<sup>34</sup>.

« n'est pas si éloigné de Paul-Jean Toulet<sup>35</sup>. »

La forme en question (le quatrain, rimé ou non) s'offre évidemment chez Nougé à une palette d'usages plus large que ce que laisse voir cet exemple ou le précédent.

Le cas des *Cartes postales* qui ouvrent *L'Expérience continue* (LEC, p. 19-22 ; AP, p. 620-622) est notable : leurs thèmes et leur expression sont assez éloignés de la poésie surréaliste et se rapprochent davantage du Radiguet des *Joues en feu*, très « air du temps » et atmosphère parisienne ; par exemple :

*Music-hall*  
 Les épaules et les hanches  
 dansaient à damner les anges  
 dans un vertige de couleurs  
 au gré de trente projecteurs

*Nageuse*  
 Le jeu secret des ressemblances  
 se dévoile à l'œil expert  
 d'une tortueuse cadence  
 joignant ces mains à la mer<sup>36</sup>

Au-delà de l'évidente intention ludique de ces quatrains figurant dans les *Cartes postales*, on peut postuler une dimension parodique, comme c'est le cas des poèmes inclus dans « Le dessous des cartes », satire des *Mariés de la tour Eiffel* de Cocteau<sup>37</sup>.

Mais dans d'autres poèmes (plus ou moins) réguliers et courts, les baigneuses et autres dormeuses cèdent la place à des propos impliquant davantage, au sein même de la clôture du texte qu'accentue sa brièveté, le sujet lyrique :

*Pour prendre congé*

34 LEC, p. 92 ; AP, p. 673.

35 Fauchereau (Serge), *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, op. cit., p. 506.

36 LEC, p. 19 et AP, p. 620 pour les deux poèmes.

37 LEC, p. 211-227 ; AP, p. 462-479.

Le somme à conter de bout  
 N'y comptez plus, je l'abandonne  
 Aux mains pures, aux mains des fous  
 Je n'y suis, moi, pour personne.

La sobriété et l'expression directe de l'énoncé se retrouvent également chez certains contemporains français, tel ce début de poème d'Éluard :

L'homme s'enfuit, le cheval tombe,  
 La porte ne peut pas s'ouvrir,  
 L'oiseau se tait, creusez sa tombe,  
 Le silence le fait mourir<sup>38</sup>.

Éluard, dont Fauchereau rapproche Nougé pour un quatrain tel que :

*Tylda*  
 Je suis assise sur ta bouche  
 Sur tes regards et sur tes mains  
 Je suis l'envers de ton destin  
 Si tout entière tu me touches<sup>39</sup>

Ailleurs, l'invention des images, sans quitter l'évocation allusive du motif, oriente le poème régulier vers une poétique surréalisante :

Page blanche abandonnée  
 À mes perfides pinceaux  
 Prends garde que d'Idumée  
 Renaissent les oripeaux

Je vous nomme, amie anglicane  
 au beau sourire de travers ;  
 au travers d'un jeu de lianes  
 vous souriez au matin vert

subtile prostituée  
 que reste-t-il en vos doigts fins  
 quand au sabbat des années  
 revient l'amant divin

Mais j'abandonne ce délire  
 adieu amour au fil de l'eau  
 ta tendre face de martyr

38 Éluard (Paul), « Le jeu de constructions », dans *Mourir de ne pas mourir* (1924), dans *Œuvres complètes*, I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 142.

39 *LEC*, p. 20 et *AP*, p. 621.

s'en va sans bruit au fil de l'eau.

Il serait vain de cadastrer dans le détail les usages multiples que Nougé fait du quatrain et, plus largement, de la forme régulière, tout comme de multiplier les rapprochements avec ses contemporains. Il n'est besoin que de faire deux constats. D'une part, rappelons que ces poèmes sont restés secrets durant des décennies (sans qu'on soit même sûr qu'ils datent tous des années vingt). En dépit de leur adhésion assez forte à l'esthétique moderniste typique d'une certaine après-guerre parisienne que nous avons dite, Nougé ne les a publiés nulle part : ni à Paris, ni dans les revues surréalistes belges. En d'autres termes, ces poèmes ont dû conserver un caractère intime, privé, dont on ne peut dégager les motivations. Sauf à supposer que précisément, la forme régulière – alexandrin, vers court, quatrain rime – offrait à Nougé le moyen choisi et adéquat d'une palette d'expressions spécifiques, incluant fantaisie et esprit de sérieux, confession estompée et création pure. Autre, à cet égard, aura été la fonction du vers libre, qui fut davantage adaptée à tel discours de nature poétique, mais dont la divulgation est mieux assumée, voire voulue pour telle.

Enfin, les notes des éditions (*LEC*, *AP*) nous révèlent que nombre de ces poèmes, quatrains ou autres, ont été mis en musique, notamment par André Souris, ou étaient destinés à l'être<sup>40</sup>. Le lien que la régularité métrique entretient avec la chanson ou la mélodie, tout comme la rime, est obvie, et suffit à expliquer le recours à cette forme dès qu'un tel projet de collaboration est envisagé. On sait que les surréalistes belges, et Nougé le premier, loin de dédaigner la musique comme les Français, lui donnaient une place majeure.

À cet égard, on retiendra, pour conclure, un détail : ces quatrains à mettre en musique présentent souvent de légers écarts métriques qui auraient forcément dû conditionner une musique validant cette imprécision formelle<sup>41</sup>.

D'autres textes, d'époques diverses, sont explicitement intitulés chansons. Elles sont composées de vers libres : « Chansons » (*LEC*, p. 66 ; *AP*, p. 653), « Chansons » (*LEC*, p. 88 ; *AP*, p. 670), les deux « Chansons à chanter » écrites pour Barbara (*LEC*, p. 115-116 ; *AP*, p. 686-687), « Chanson pour Madeleine » (*LEC*, p. 119 ; *AP*, p. 691).

Ce dernier fait corrobore ce qui paraît constituer les deux composantes fondamentales de la versification de Nougé : elle se situe au point

40 Notamment les *Cartes postales* ; cf. *AP*, p. 620.

41 Autre exemple, « Chanson » (*LEC*, p. 34 ; *AP*, p. 631-632).

de rencontre d'un travail de la prose tendant à la brièveté et confinant à l'aphorisme ou à l'autonomie du syntagme, et d'un jeu avec les formes disponibles, élues tantôt pour leur commodité expressive (le vers libre), tantôt en raison d'un goût personnel du poète (le vers régulier) – sans exclusive ni fausses pudeurs.

Partant, la diversité des moyens formels qui en découlent a constitué de tout temps, pour le poète Nougé, un espace constant de liberté et d'expérimentation. Hors de quoi, tout n'eût été que prose.