



HAL
open science

La poésie en prose et la prose en poésie : une lecture de Robert Desnos

Tania Collani

► **To cite this version:**

Tania Collani. La poésie en prose et la prose en poésie : une lecture de Robert Desnos. Peter Schnyder. La Poésie en prose au XXe siècle, Gallimard, pp.278-300, 2012, 978-2-07-013950-7. hal-02390225

HAL Id: hal-02390225

<https://hal.science/hal-02390225>

Submitted on 2 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*La poésie en prose et la prose en poésie :
une lecture de Robert Desnos*

TANIA COLLANI

Michel Deguy publiait en 1983 un article intitulé « Poème en prose et prose en poème », dans lequel il décrivait et définissait, dans une prose poétique et scientifique à la fois, les différents acteurs en jeu – la poésie, la prose, le poème, le poète et la langue :

La poésie est alors [...] – pour le moment – ce qui nomme la langue en tant qu'elle hésite entre les deux, et le « poète », celui qui prend une décision de partage plus ou moins tranché, entre poème en vers et poème en prose, dans la responsabilité à l'égard des phrases de la tribu – sa langue. Écrire, c'est entrer plus complexement, plus retorsement, dans l'intraductibilité de sa langue, la rendre hermétique, la refermer sur soi : faire jouer le rapport de soi à soi de sa langue selon ces deux registres, selon le pli intime de la langue en « prose et poésie », son inter- ou intra-traductibilité de soi à soi, le jeu de cette différence¹.

La lecture de Robert Desnos et de la production littéraire surréaliste en général impose une approche large du phénomène « poésie en prose », qui ne saurait être réduit

1. Michel Deguy, « Poème en prose, prose en poème », dans Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre (éds), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 216.

à la casuistique du « poème en prose ». En effet, même si les surréalistes ont pratiqué le genre assez bien codifié et reconnaissable du poème en prose, leur production littéraire a souvent joué sur l'infraction des frontières génériques. Lorsqu'on parle des contacts entre poésie et prose chez les surréalistes, il faudra donc éviter de tomber dans la confusion que Luc Decaunes reproche à Maurice Chapelan qui, dans son *Anthologie du poème en prose* (1946), insère des extraits de Lamennais, Renan, Bloy, etc.¹ :

Maurice Chapelan, selon moi, s'est un peu trompé, influencé peut-être par les surréalistes qui, eux aussi, comme certains symbolistes, ont tout mêlé, tout confondu, au nom de la « vie poétique ». [...] LA PROSE POÉTIQUE N'EST PAS LE POÈME EN PROSE. En aucune façon. Quelles que soient les formes qu'elle emprunte, la prose poétique a toujours quelque chose d'aventureux, d'ouvert, d'inachevé. Fleuve large ou torrent, elle se joue d'un horizon variable. Elle n'est arrêtée, limitée que par la cessation du flux intérieur qui d'abord la souleva. Le poème en prose, au contraire, est régi par une sorte d'avarice, disons de retenue, comme une volonté de rester toujours un peu en deçà de l'expression possible – avec même un « glaçage » en surface, pour mieux assurer l'isolation du texte².

De l'instabilité des genres qui se situent entre poésie et prose

La démarcation opérée par Luc Decaunes entre la prose poétique et le poème en prose est claire, mais elle est, à mes yeux, trop tranchante, surtout si on la met à l'épreuve de la production littéraire du siècle dernier. En effet, une grande instabilité caractérise les formes littéraires qui, au xx^e siècle, se situent entre poésie et prose – le poème en

1. Voir *Anthologie du poème en prose*, introduction, choix et notes de Maurice Chapelan, Paris, Julliard, 1946, 372 p.

2. *Le Poème en prose. Anthologie (1842-1945)*, présentée par Luc Decaunes, Paris, Seghers, 1984, p. 16. Petites majuscules de l'auteur.

prose, la prose d'art, la prose poétique, etc.

Dans une étude de 1993, Étienne-Alain Hubert décrit les caractéristiques du poème en prose moderne, tel que Reverdy et Max Jacob l'ont pratiqué, et il tire une série de fils qui ramènent vers Arthur Rimbaud, qu'il considère comme l'« initiateur¹ » de cette nouvelle forme de création littéraire. En élargissant sa perspective au poème en prose du début du xx^e siècle, Hubert définit clairement l'instabilité de ce genre, qui touche à des formes voisines, comme la prose poétique :

[...] au début du xx^e siècle, les frontières génériques du poème en prose sont fluctuantes. Dépourvu par nature de marques extérieures et incontestables de poéticité, le poème en prose voisine dans les revues littéraires avec la « prose d'art », la page d'impressions, voire le morceau de réflexion morale, phénomène auquel s'ajoute la contiguïté bien connue avec la prose poétique².

Michel Sandras souligne également cet état de « transition » qui caractérise le genre :

Plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de transition dans lequel se redéfinissent les rapports de la prose et du vers et se forment d'autres conceptions du poème³.

Et si Michael Riffaterre définit le rapprochement entre poésie et prose dans la définition du « poème en prose » comme oxymorique et comme une contradiction interne qui présuppose que la prose puisse être définie seule-

1. Étienne-Alain Hubert, « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud : la question du poème en prose » [*L'Herne*, novembre 1993], *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 173.

2. *Ibid.*, p. 175.

3. Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 19.

ment par opposition au vers¹, force est de constater que l'essence contradictoire du poème en prose, avec tout ce qu'il implique en termes de conséquences au niveau de son esthétique, avait déjà été mise en avant par Suzanne Bernard. Selon elle, le poème en prose :

n'obéit pas à des règles a priori comme les genres fixes de la ballade ou du sonnet par exemple, mais à certaines lois qui se sont peu à peu dégagées de nombreuses tentatives et constituent les conditions vitales de son existence. Et comme à partir d'une cellule initiale on peut voir se développer tout un organisme, nous allons voir que tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination : poème en prose. Union insolite, sans doute, et impliquant une association de contraires (dans la langue courante, le « prosaïque » n'est-il pas le contraire du « poétique » ?) : et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires : prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes ; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme².

Les frontières « fluctuantes » et « transitoires » qui séparent la poésie de la prose au début du xx^e siècle ont aussi été étudiées par d'autres chercheurs qui, au lieu de partir du poème en prose, ont démarré leur réflexion en partant de

1. Michael Riffaterre, « On the Prose Poem's Formal Features », dans Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre (éds), *op. cit.*, p. 117 : « *The prose poem has the distinction of being the literary genre with an oxymoron for a name. The two components of the name seem to contradict each other. Some may object that the contradiction is only a leftover from a time when poetry and verse did not seem to be separable. Nowadays poetic expression in most Western literatures no longer depends upon prosodic convention, so we might think the name irrelevant to a definition of the thing. It is not so. The opposition is quite useful, for you cannot define prose except in opposition to verse.* »

2. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 434.

la prose poétique ou du récit poétique. Jean-Yves Tadié, par exemple, écrit que :

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celle du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le poème et le roman¹.

Et Dominique Rabaté essaye de tisser les rapports qui rapprochent la prose de la poésie dans le récit poétique, en revenant aussi à certains aspects que nous avons déjà évoqués lors de la citation de Luc Decaunes :

L'espace romanesque s'affranchit des contraintes réalistes du décor pour devenir lieu de l'enchantement et du mythe ; la description des paysages prend dès lors une importance nouvelle par rapport aux seules contraintes du récit. Le temps se concentre en instants magiques qui délinéarisent la trame chronologique, ou bien se dilate, devient pure attente ; la structure narrative prend ainsi, volontiers, la forme de la spirale ou du cercle. [...] Privilégiant le flou ou la demi-teinte, ce type de récit s'ouvre à une écriture plus ouvertement poétique, cherchant à structurer musicalement ses motifs, recourant abondamment aux prestiges de la métaphore².

Si l'on voulait exprimer l'essence de ces formes qui se situent à l'intersection des deux genres littéraires en ayant recours à la fonction poétique de Jakobson, on pourrait affirmer que l'interférence de la poésie dans la prose se caractérise par « *la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte³* ». Une interfé-

1. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

2. Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998, p. 24-25.

3. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

rence que l'on pourrait aussi décrire à travers le couple aristotélicien *poiësis-mimësis*, en déplaçant l'attention sur la posture que le poète a envers le monde et sur sa façon de créer sur la base ou non de la ressemblance¹.

Prose et poésie, raison et amour, réalité et fiction

Les quelques différences et caractéristiques des formes intermédiaires entre la prose et la poésie vues jusqu'ici ont renforcé l'idée d'une instabilité définitoire sous-jacente, l'essai d'hybridation et le débordement d'un genre vers l'autre, surtout au xx^e siècle, et dans des formes qui sont reductibles à des genres autres que le poème en prose. Maintenant, en m'appuyant sur le couple *poiësis-mimësis*, je voudrais essayer de comprendre si la poésie et / ou la prose entretiennent un rapport privilégié avec la réalité et la fiction. Si l'on prend en considération la production surréaliste, force est de constater que la question de la vraisemblance est le véritable nœud à défaire pour comprendre certaines positions radicales vis-à-vis de la poésie et de la prose.

Les périodes de rupture, qui connaissent une recherche de la modernité et de la nouveauté à tout prix (notamment les avant-gardes), sont généralement plus favorables à l'expérimentation formelle. Ceci est vrai aussi pour un autre âge d'or du renouveau littéraire, à savoir les débuts de la production littéraire en langue « vulgaire » au Moyen Âge. Dans sa *Vie nouvelle* [*Vita nuova*, ca. 1292] – le titre est significatif du changement préconisé par l'ouvrage

1. Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 13 : « *L'instinct d'imitation étant naturel en nous ainsi la mélodie et le rythme [...] dans le principe ceux qui étaient le mieux doués à cet égard firent petit à petit des progrès et la poésie naquit de leur improvisation.* »

tant au niveau des contenus que de la forme –, Dante proposait à ses lecteurs une sorte d'anthologie composée de prose et de poésie¹, en reprenant plusieurs modèles qui avaient déjà proposé un mélange des deux genres : la tradition des *vidas* et des *razos* de la langue d'oc, c'est-à-dire un travail de redécouverte *a posteriori* de ces poèmes, en une sorte de présentation-justification diachronique ; et la *De la consolation de la philosophie* [*Consolatio Philosophiae*, VI^e siècle] de Boèce, un mélange de textes en prose et en vers qui constitue le premier livre que Dante lit pour se consoler après la mort de Béatrice.

À cette époque, le débat sur les thématiques privilégiées de la prose et de la poésie était déjà lancé et, en général, on laissait à la prose la fonction de justifier et de raisonner, et on réservait à la poésie celui de traiter d'amour. En effet, dans le chapitre XXV de la *Vie nouvelle*, chapitre consacré à la poétique, Dante s'en prend à certains poètes qui utilisent la poésie pour dire des choses autres que l'amour (à savoir des thématiques morales et politiques), en trahissant la leçon des troubadours :

Et le premier qui commença à écrire comme poète en langue vulgaire fut amené à le faire parce qu'il voulut faire comprendre ses vers à une dame, à laquelle il était malaisé de comprendre des vers latins. Voilà qui répond à ceux qui écrivent en vers sur une matière autre que l'amour, parce que cette façon de s'exprimer fut initialement inventée pour traiter de l'amour. [...] Donc si nous voyons que les poètes ont parlé aux choses inanimées comme si elles possédaient sens et raison, et s'ils les ont fait parler entre elles ; et non seulement les choses véritables, mais celles qui ne le sont pas, [...] il est juste

1. Dans l'une de ses questions, Michel Deguy a rapproché la *Vita nuova* de Dante de l'image du linge étendu sur une corde pour sécher, en identifiant la prose avec la corde et la poésie avec le linge. L'image, à mon sens, rend parfaitement l'idée du travail de Dante : la prose justifie sa présence unificatrice dans la poésie.

que le rimeur fasse de même, non certes sans raison aucune, mais au nom d'une raison qu'il soit possible ensuite d'expliquer en prose¹.

La poésie en langue vulgaire, en langue populaire, est donc née, au moins en théorie, pour parler d'amour, et elle peut aussi utiliser des images inventées, non « *sans raison aucune* », mais des images justifiées, telles que l'incarnation d'Amour qui parle avec le poète dans un moment d'égarement; la prose, par contre, joue un rôle explicatif par rapport à l'éventuelle invraisemblance de la poésie.

C'est précisément ce fond raisonnant de la prose qui dérange les surréalistes. Breton écrira que le poète « *doit résolument creuser toujours davantage le fossé qui sépare la poésie de la prose; il dispose pour cela d'un outil et d'un seul, capable de forer toujours plus profondément, qui est l'image et entre tous les types d'images, la métaphore²* ». Ou mieux, étant donné la quantité de manifestes, lettres ouvertes, enquêtes, articles et, en général, de textes raisonnants publiés par le groupe de Breton, on pourrait sans doute dire que les surréalistes reprennent la fonction raisonnante de la prose, en abandonnant l'idée d'une prose mimétique, à la façon du roman naturaliste et réaliste, tout tourné vers la question de la vraisemblance. En effet, les auteurs réu-

1. Dante, *Vita nuova / Vie nouvelle*, édition bilingue, trad. Gérard Luciani, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 176-179 : « *E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. [...] Dunque se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere [...]; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa* » (*Vita nuova*, XXV, 6-9).

2. André Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », conférence prononcée le 1^{er} avril 1935 à Prague. Rééd. dans *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 105.

nis autour d'André Breton se questionnèrent à plusieurs reprises sur la notion de « réalité » et sur la part de « réel » qu'il fallait pour ainsi dire imiter et ils abolirent de leur production les descriptions ou les adages prosaïques dans le style de « *La marquise sortit à cinq heures* » :

Si le style d'information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, et chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépens¹.

Plusieurs siècles séparent les surréalistes de Dante, mais la situation binaire et la tension entre prose et poésie semble encore intacte : les surréalistes fuient une prose uniquement tournée vers la réalité, à la recherche d'une poésie capable de rendre compte de la fiction et du monde onirique. Il s'agit d'une binarité que Marcel Raymond, dans son *De Baudelaire au surréalisme* (1933), a repérée dans la poésie nouvelle du début du xx^e siècle. Notamment, en parlant des poètes, il voit une tendance poétique contradictoire : d'un côté, l'adhérence à la réalité moderne et, d'un autre côté, la fuite vers un *moi* onirique, ce qui correspond à « *deux courants de sens inverse : d'une part, une tentative d'adaptation au réel positif, à l'univers "mécanique" de notre temps; d'autre part, un désir de s'enfermer dans l'enceinte du moi, dans l'univers du rêve²* ».

En anticipant le résultat de mon analyse des textes de Robert Desnos, j'ai remarqué que les surréalistes cherchent à dépasser cette binarité et cette contradiction entre les deux formes littéraires et les deux postures vis-à-vis du

1. *Ibid.*, p. 17.

2. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrèa, 1933, p. 254.

réel. Tout comme Breton cherche, dans son *Manifeste du surréalisme* (1924), à dépasser la division entre réalité et rêve – lorsqu’il écrit : « *Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire*¹ » –, les écrivains surréalistes mettront à rude épreuve la poésie et la prose, en brouillant les frontières entre les deux formes, comme s’il s’agissait de brouiller les frontières qui séparent le rêve de la réalité.

Une lecture de Robert Desnos

Si l’on considère à titre d’exemple la production littéraire des années 1920 de Robert Desnos, on pourrait affirmer que la poétique et l’esthétique surréaliste se placent à cheval entre les formes de la prose et de la poésie, dans le but de représenter au mieux cette « surréalité », dont l’essence se situe à cheval entre le réel et l’irréel. Ainsi, j’ai pu repérer trois types de voisinages entre poésie et prose dans les textes de Robert Desnos : a) une interférence de la poésie dans la prose (*Pénalités de l’enfer ou Nouvelles Hébrides*, 1922) et l’apparition de la prose dans la poésie (*The Night of loveless nights*, 1930) ; b) l’usage de la forme du poème en prose (*L’Aumonyme*, 1923) ; c) une récurrence de la prose poétique (*La Liberté ou l’amour!*, 1927)².

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 24.

2. Dans son intervention (« Beauté du sens? »), Michel Deguy a classé les différentes possibilités de rencontre entre prose et poésie selon les images culinaires de la « *salade* » (lorsque la prose et la poésie sont facilement reconnaissables), de la « *macédoine* » (lorsque la séparation entre prose et poésie se fait plus difficile en raison d’un degré de mélange plus fin), et de la « *purée* » (lorsque la fusion entre prose et poésie est telle qu’on ne peut plus scinder les deux composantes). En reprenant cette suggestion, je dirai que les deux

a) Poésie dans la prose et prose dans la poésie

La lecture des *Pénalités de l'enfer* nous plonge dans l'époque des sommeils hypnotiques et de l'écriture automatique. Sans vouloir rentrer dans les détails de la part d'automatisme sous-jacent à ce type de textes décousus au niveau de l'histoire littéraire et de la forme (Laurent Jenny parle de l'automatisme comme un mythe rhétorique¹), on ne peut ignorer que ces textes se donnent comme des productions fragmentaires, avec une cohérence thématique et sémantique remarquable.

Robert Desnos termine la rédaction de ce qu'il appelle son « roman », *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*, en 1922, mais la publication du texte intégral ne se fera qu'en 1978. Marie-Claire Dumas définit les *Pénalités* comme un texte très hétérogène, avec une cohabitation de poèmes, récits, scènes théâtrales, rêves, aventures et ricochets verbaux². La prose et le récit sont interrompus presque à chaque page par des fragments de chansons, de poèmes, des vers :

Louis Morin parut alors. D'un coup de poignard il traversa les poumons dynamos du Capitaine. Celui-ci, sans rien ajouter, tendit sa canne et son gant à l'adolescent. Deux infirmières le conduisirent au lac prochain, d'où nous l'entendîmes commander à l'armée des ressacs éperdus.

premiers cas (*Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides* et *The Night of loveless nights*) correspondent à la catégorie de la « salade » ; le troisième (*L'Aumonyme*) à la « macédoine » ; le quatrième (la prose poétique de *La Liberté ou l'amour !*) à la « purée ». Voir plus bas, p. 519.

1. Laurent Jenny, « L'automatisme comme mythe rhétorique », dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 27-32.

2. Voir Robert Desnos, *Œuvres*, éd. M.-C. Dumas, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 42.

« Close est ma chambre dans le palus, dit Louis Morin. Un parterre de trombones numérote la chance des jockeys impossibles à décrire. Les étoiles Léonides élèvent le tympan des coccinelles barbares » et il chanta une chanson :

Au clair de la lune sur la berge
 Rôde l'homme aux trois cierges
 La pucelle qui l'irrite
 A détruit le pont des Arts
 Donnez-moi un bouquet d'orchite
 Et la note exacte des pétards.

« Pour redresser mes ruts plus rien ne pourra suffire. Des paquebots éventrés inondent de rhum enflammé les réservoirs semés de gazon et sur le tombeau du vieillard respectable j'ai couché une fille de dix-huit ans. Agenouillée pour sa prière elle a su me guider car elle était nue. Et depuis, saignante et douloureuse elle attend les cuisses inondées de sang que le rut des passants veuille bien enfin défoncer le tympan matrimonial¹. »

Dans ce fragment la poésie, la prose et le discours rapporté sont autant d'expédients rhétoriques mis en champ pour dérouter le lecteur. Les deux modalités, poétique et prosaïque, se mêlent et se confondent, pour laisser surgir, de façon encore plus inattendue, des scènes érotiques ou des images peu fréquentes : le parterre de trombones, les étoiles Léonides, les coccinelles barbares, etc. Ce texte fragmentaire, dense d'images rapprochées à la façon de Lautréamont et selon les principes de Reverdy (le rapprochement de réalités distantes), crée un bruit de fond dans l'imaginaire du lecteur. Un réseau circulaire de renvois sémantiques et thématiques se fait entre prose et poésie et entre prose et prose : les étoiles Léonides et le clair de lune; le tympan des coccinelles barbares et le

1. *Ibid.*, p. 59.

tympan matrimonial; le Capitaine et l'armée des ressacs éperdus et les paquebots éventrés; la pucelle de la chanson et la fille de dix-huit ans dont il est question dans la prose; la prière de la prose et les cierges de la chanson. La différence entre prose et poésie se trouve donc mise en question par la présence d'une chanson avec des rimes et des vers, car la prose a recours aussi à un langage imagé, à l'inversion du verbe et du sujet dans le discours tenu par Louis Morin, bref, aux prestiges de la métaphore (les « *poumons dynamos* »). Ce ciel de feux d'artifice tendu en dessous de la narration rend encore plus choquante l'entrée de trois lignes de narration claire et compréhensible sur le dépucelage de la fille de dix-huit ans.

Tous ces éléments constituent ce que l'on peut généralement définir comme « texte surréaliste », c'est-à-dire un texte qui part du récit des rêves et de l'expédient de l'automatisme pour produire un effet poétique. En partant de la définition de la parole automatique à l'intérieur du genre que l'on pourrait appeler « récit de rêves », Yves Vadé écrit que :

Par son fonctionnement même, la parole automatique tend à ignorer les frontières de genres, à moins qu'elle ne s'appuie de manière parodique sur leurs caractères les plus visibles pour mieux les mêler et les transgresser. Les textes produits par l'écriture automatique, généralement en prose, seront à l'époque qualifiés simplement de « textes surréalistes »¹.

La « *manière parodique* » évoquée par Vadé n'est pas sans suggérer ce que Marie-Claire Dumas définit comme un « *éros délirant* », un éros rendu délirant par ce côté « *récit d'aventures* » qui l'accompagne, tempéré par l'humour.

En effet, je trouve que l'humour et la parodie consti-

1. Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, p. 107.

tuent une composante importante de ces nouvelles formules de poésie en prose au début du xx^e siècle – tout en n’oubliant pas qu’il s’agit de formes qui ont toujours existé dans la littérature européenne, quoique reléguées au statut de genres « mineurs¹ ». Dans sa thèse, Suzanne Bernard aborde ce type d’humour caractéristique de la poésie du xx^e siècle, et elle repère dans l’humour noir la variante la plus répandue :

[...] une forme particulière d’humour qui tiendra une place de plus en plus importante dans la poésie du xx^e siècle. L’humour, qui apparaît surtout dans le genre narratif, est par suite plus à sa place dans la prose ; alors qu’en vers il risque de détruire tout effet d’« incantation » poétique, en prose il devient un ton poétique d’une espèce particulière, lié – principalement l’humour dit « noir » – à une certaine attitude d’individualisme, anarchique et destructrice².

Le registre parodique et humoristique qui caractérise les textes surréalistes est évidemment présent dans les *Pénalités de l’enfer*, où le lecteur trouve également une mise en scène des protagonistes du mouvement surréaliste. L’effet parodique, qui touche notamment la fonction poétique du message, est côtoyé par un effet satirique, qui s’adresse plutôt à la fonction référentielle du message, à ce à quoi le message renvoie :

Une voix annonça : « M. André Breton ». Immédiatement les phal-lus devinrent des réverbères à réflecteurs de sorte que je vis entrer à la fois vingt-cinq exemplaires de M. André Breton. Il me tendit les mains et me dit vingt-cinq fois :

1. Que l’on pense aux poètes comiques du Moyen Âge italien (Cecco Angiolieri, Rustico Filippi) ou aux parodies comme *La Pucelle d’Orléans* de Voltaire.

2. Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 437.

« Le Mikado dans son magasin
a flétri l'hirondelle en fleur
L'impératrice a tranché ses seins
d'un coup de dent de peigne et pleure. »

*Il passa. Les phallus reprirent leur forme. Une voix annonça :
« Mme Breton ». La rue ne fut plus alors bordée que de petites
colonnes à claire-voie. Sur chacune Philippe Soupault se tenait à
cloche-pied. À sa main droite il avait un rosier. Il chantait :*

Le cul la mer et l'artichaut
ont ébranlé trois promontoires
Un vieux professeur d'histoire
d'expliquer ce mystère a chaud

Un collégien part en voyage
sans oublier son parapluie
un mari de femme de femme volage
en percera son creux nombril.

*Mme Breton parut à cet instant. J'observai sa marche silencieuse.
Tous les dix mètres elle se mirait dans le ruisseau. Quand elle s'en
allait l'image restait en place¹.*

Même si le registre change, en préférant les tons humoristiques aux envols lyriques, on peut noter un mouvement circulaire analogue à celui constaté dans le passage précédent. Il s'agit presque d'un mouvement qui renferme le message; le passage de la modalité prosaïque à la modalité poétique ne fait qu'augmenter ce « *tourner en rond* » : André Breton répète 25 fois son quatrain; la référence à des protagonistes du groupe surréaliste (Breton, sa femme Simone à l'époque, Soupault) est une fausse ouverture vers des référents externes; et l'image très si-

1. Robert Desnos, *Pénalités de l'enfer*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 63-64.

gnificative de Mme Breton, qui s'en va avec sa marche silencieuse, alors que son image refuse de partir et décide de « *rester en place* ».

Le cas spéculaire des *Pénalités* est représenté par *The Night of loveless nights*, où des fragments de prose viennent s'insérer dans ce long poème construit par une grande majorité de quatrains d'alexandrins. L'édition définitive se fera en 1942, dans le recueil *Fortunes*, même s'il faut préciser qu'une grande partie du texte fut écrite en 1927, puis perdue (si l'on s'en tient aux lettres de Denos à Théodore Fraenkel) et publiée à Anvers, en 1930, dans une édition hors commerce, avec des illustrations de Georges Malkine. Marie-Claire Dumas, qui a fait une étude approfondie des manuscrits de Robert Denos, témoigne du travail de collage entrepris par le poète et de l'ajout d'une partie de prose dans la publication d'Anvers, ce qui nous fait réfléchir sur le résultat formel, à la lumière du processus de création. Ainsi, après des dizaines de quatrains, un fragment dense de prose, en italique dans l'édition des *Œuvres*, vient interrompre le rythme variable des alexandrins :

*Mais pour un qui renaît combien qui, sans mourir,
Portent au cœur, portent aux pieds de lourdes chaînes.
Les fleuves couleront et les morts vont pourrir...
Chaque an reverdira le feuillage des chênes.*

J'habite quand il me plaît un ravin ténébreux au-dessus duquel le ciel se découpe en un losange déchiqueté par l'ombre des sapins, des mélèzes et des rochers qui couvrent les pentes escarpées.

Dans l'herbe du ravin poussent d'étranges tubéreuses, des ancolies et des colchiques survolées par des libellules et des mantes religieuses et si pareils sans cesse, le ciel la flore et la

faune où succèdent aux insectes les corneilles moroses et les rats musqués que je ne sais quelle immuable saison s'est abattue sur ce toujours nocturne ravin, avec son dais en losange constellé que ne traverse aucun nuage.

Sur les troncs des arbres deux initiales, toujours les mêmes, sont gravées. Par quel couteau, par quelle main, pour quel cœur ?

Le vallon était désert quand j'y vins pour la première fois. Nul n'y était venu avant moi. Nul autre que moi ne l'a parcouru.

La mare où les grenouilles nagent dans l'ombre avec des mouvements réguliers reflète des étoiles immobiles et le marais que les crapauds peuplent de leur cri sonore et triste possède un feu follet toujours le même.

La saison de l'amour triste et immobile plane en cette solitude.

Je l'aimerai toujours et sans doute ne pourrai-je jamais franchir l'orée des mélèzes et des sapins, escalader les rochers baroques, pour atteindre la route blanche où elle passe à certaines heures. La route où les ombres n'ont pas toujours la même direction.

Parfois il me semble que la nuit vient seulement de s'abattre. Des chasseurs passent sur la route que je ne vois pas. Le chant des cors de chasse résonne sous les mélèzes. La journée a été longue, parmi les terres de labour, à la poursuite du renard, du blaireau ou du chevreuil. Le naseau des chevaux fume blanc dans la nuit.

Les airs de chasse s'éteignent. Et je déchiffre difficilement les initiales identiques sur le tronc des mélèzes qui bornent le ravin.

*Nulle étoile en tombant n'a fait jaillir l'écume,
Rien ne trouble les monts, les cieux, le feu, les eaux,
Excepté cet envol horizontal de plumes
Qui révèle la chute et la mort d'un oiseau¹.*

1. Robert Desnos, *The Night of loveless nights* [1930], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 908-909.

Le mécanisme de fermeture du morceau en prose est évident et il n'empêche pourtant pas un enchaînement ou une superposition thématique avec la poésie. Provoqué par « *le feuillage des chênes* » qui clôt le dernier quatrain précédant le fragment de prose, tout un champ lexical de la nature et de la botanique s'étale sous les yeux du lecteur, en soulignant encore une fois la sensation de circularité : les mots « *mélèzes* » et « *ravin* » reviennent quatre fois, les « *initiales* » sur le tronc d'arbre qu'on arrive difficilement à déchiffrer et l'« *ombre* » deux fois. Les « *airs de chasse* » ou les « *cors de chasse* » apollinairiens résonnent pour ensuite s'éteindre ; et les quatre derniers vers du poème d'*Alcools* reviennent à l'esprit du lecteur qui n'ose plus avancer dans cette prose qui pourrait être définie comme un « *envol horizontal de plumes* », venue interrompre les images verticales des étoiles qui tombent, des monts et des cieux : « *Passons passons puisque tout passe / Je me retournerai souvent / Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent*¹ ».

b) Le poème en prose

Robert Desnos utilise la forme de quelque façon double du poème en prose dans son recueil intitulé *L'Aumonyme* (1923), qui est un jeu systématique sur ce que Roland Barthes appelle la « *double entente* », en se référant aux jeux de mots qui reposent sur l'écart sémantique². Marie-Claire Dumas souligne de quelle façon, dans le recueil

1. Guillaume Apollinaire, « Cors de Chasse », dans *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, « Poésie », 1990, p. 135.

2. Roland Barthes, « Erté ou À la lettre » [1973], dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 114 : « Le jeu de mots repose sur un mécanisme sémantique très simple : un seul et même signifiant (un mot) prend simultanément deux signifiés différents, en sorte que l'écoute du mot est divisée : c'est bien nommée, la *double entente*. »

L'Aumonyme, on exploite de manière systématique « le fait qu'à une unité sonore donnée peut correspondre une série de significations hétérogènes¹ ». Alors que dans le recueil *Rose Sélavy* le sens risque de ne pas se constituer dans le jeu des quelques mots qui se trouvent confrontés, dans *L'Aumonyme* le sens surabonde et, en se multipliant, manifeste son ambiguïté. Ce qui menace une compréhension cohérente et univoque, c'est souvent l'excès de sens que le texte, débordant, produit par accumulation. Évidemment, ces quelques réflexions sur le sens ont aussi des implications au niveau de la forme. La prose qui ouvre le recueil *L'Aumonyme* est ici reproduite sans titre, mais dans le numéro 8 de *Littérature* elle avait un titre très significatif : « Amours des homonymes » :

*« C'est une fâcheuse aventure : créer le mystère autour de nos amours.
Pas si fâcheuse que ça.*

Je l'aime, elle roule si vite, la grande automobile blanche. De temps à autre, au tournant des rues, le chauffeur blanc et noir, plus majestueusement qu'un capitaine de frégate, abaisse lentement le bras dans l'espace qui roule, roule, roule si vite, en ondes blanches comme les roues de l'automobile que j'aime.

*Mais le mystère qui se déroule concentriquement autour de ses seins a capturé dans son labyrinthe de macadam taché de larmes la grande automobile blanche qui vogue plutôt qu'elle ne roule en faisant naître autour d'elle dans l'espace les grandes ondes invisibles et concentriques du mystère. La cible aérienne que les hommes traversent sans s'en douter se disloque lentement au gré des amants et la sphère, cerclée de parallèles comme ses seins crève ainsi qu'un ballon. Dirigeables et ballons, avions et vapeurs, locomotives et automobiles, tout est mystère dans mon immobile amour pour ses seins. »
Après avoir parlé, je regardai :*

1. Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 325.

Le désert qui s'étendait autour de moi était peuplé d'échos qui me mirent cruellement en présence de ma propre image reflétée dans le miroir des mirages. Les femmes qui tenaient ces glaces à main étaient nues, hormis leurs mains qui étaient gantées, leur sein gauche, gainé de taffetas moiré noir à faire hurler mes gencives de volupté, hormis aussi leurs cheveux dissimulés sous une écharpe de fine laine jaune. Quand ces femmes se retournaient je pouvais tout voir de leur dos merveilleux, tout hormis la nuque, la colonne vertébrale et cette partie de la croupe où la cambrure prend naissance, cachées qu'elles étaient par les pans de l'écharpe. Cette nudité partielle et savamment irritante pour moi a-t-elle causé ma folie ? Dites-le-moi, vous dont le mystère est la fin, le but.

Ne vous enfuyez plus, passagères de première classe, quand l'amant clandestin lié à l'hélice pour faire à peu de frais la traversée, vous appelle le soir à l'heure où, penchées près de la hampe, vous cherchez à identifier vos cheveux, l'ondoiement de l'étendard et les flots. Vos visages et le reflet de vos visages se présentent tour à tour au-dessus et au-dessous de lui : comment voulez-vous que son imagination, qui gravite au gré de l'hélice, autour de l'arbre d'acier sans racine, ne confonde pas votre réalité et votre image, fruits de l'arbre à hélice, belles passagères érotiquement vêtues, et pourquoi vous enfuir quand vous l'entendez dire dans la nuit, à l'heure où la Croix du Sud et l'Étoile Polaire se heurtent sur le tapis bleu des salles de bridge :

« Elles sont mystère, mystère. Leurs cheveux sont des reflets de mystère... le mystère est leur but, leur fin... leur faim c'est le mystère. Elles ont bu, mais elles ont faim, la fin du mystère est-elle le but de leur faim ? »

Pitié pour l'amant des homonymes¹.

Ces dernières lignes dévoilent la dette du poète vis-à-vis des trouvailles du « *fou littéraire* » Pierre Brisset et de son livre publié à compte d'auteur en 1913, *Les Origines humaines*, où l'auteur retrace les origines de l'homme à l'aide des variations linguistiques autour de la pronon-

1. Robert Desnos, *L'Aumonyme* [1923], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 513-514.

ciation de certains mots : « *Les témoignages irréfutables de notre origine et de notre destinée se trouvent dans la bouche du lecteur dès la fondation du monde*¹. » On y retrouve notamment un passage consacré aux mots « *fin* » et « *faim* », qui occupent aussi Robert Desnos dans la dernière partie de son poème en prose :

Chaque langue forme un corps où tous les mots vivants sont plus ou moins apparentés ensemble : faim, fin, feint. L'origine est fais in, appel à l'amour. J'ai fait in, j'ai faim. Ale a fait in, à la fin ; ale a faim. Tu fais in, tu feins ; tu es fait in, tu es fin. Quand on fait in, on ne feint pas, ce n'est pas fait in, c'est feint. En fais in, enfin. A fais à m'ai, à fée à m'ai, à femme ai, à fame ai, l'amour rendait affamé. Fame = faim, en italien. C'est le mot : femme. L'amour à femme, l'amour affame. Ainsi : faim, fin, feint, fame, femme, affamer et affamare ont une origine commune en Dieu qui est amour, et cela des millions d'années avant que l'homme actuel fût achevé².

En lisant le poème en prose de Desnos, il est évident que cinq champs sémantiques sont évoqués : celui de l'automobile ; ceux de la femme, du mystère et des mots, qui font aussi l'objet des variations de Brisset ; et celui qui intéresse le propos de la présente étude, à savoir celui de la circularité, dont le mouvement de fermeture renvoie au fonctionnement du poème en prose en général et au procédé mental évoqué par l'homonymie, qui fait « *rouler* » autour d'un même mot plusieurs significations.

c) La prose poétique

À l'intérieur de *La Liberté ou l'amour!*, récit que Robert Desnos publie en 1927 sous forme de livre, nous

1. Pierre Brisset, *Les Origines humaines*, Angers, Chez l'Auteur, 1913, page de préface non numérotée.

2. *Ibid.*, p. 49.

trouvons de fréquentes marques appartenant au registre poétique – par exemple, des inversions entre complément d’objet direct et indirect, des interférences entre registre oral et écrit, l’interruption fréquente de la narration par des exclamations et des questions rhétoriques, la resémantisation d’expressions communes :

Qu’elle soit bénie, cette galère! qu’ils seront beaux, les rivages que nous apercevrons! qu’elle sera luxueuse la chaîne qui nous unira! qu’elle sera libre, cette galère!

Corsaire Sanglot, de place en place, arrive devant la boutique d’un ébéniste. Ce ne sont que buffets de palissandre et fauteuils de chêne. Il se perd un long moment dans des couloirs où les salles à manger neuves succèdent aux chambres à coucher neuves. Il s’enivre du défilé monotone des lames de parquet soigneusement cirées. De temps à autre la cage d’un ascenseur ouvrait son puits vide et suspect. Aux plafonds des lustres périmés, chargés de cristaux, pendaient en grappes de Chanaan reflétant, à l’infini, le promeneur inattendu. Quand il sortit, au crépuscule, la chanson des fontaines publiques peuplait les rues de sirènes imaginaires. Elles s’enlaçaient, tournaient et se traînaient jusqu’aux pieds du corsaire. Muettes, elles imploraient du conquérant la chanson qui les rendrait aux limbes maritimes, mais lui, le gosier sec, ne troubla pas de sa voix les rues et les murs sonores car ses yeux lucides, plus lucides que les yeux de la réalité, discernaient par-delà le désert et les régions habitées l’ombre de la robe de celle que j’aime et à laquelle je n’ai pas cessé de penser depuis que ma plume, animée quoique partie du mouvement propre à l’ensemble, vole dans le ciel blafard du papier. Ma plume est une aile et sans cesse, soutenu par elle et par son ombre projetée sur le papier, chaque mot se précipite vers la catastrophe ou vers l’apothéose¹.

Le début de la citation s’ouvre sur un registre décidément lyrique et il reprend l’idée que la poésie est faite pour parler d’amour : une série de métaphores renvoie aux champs sémantiques de la prison et du voyage en

1. Robert Desnos, *La Liberté ou l’amour !*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 343.

mer, ce qui, de façon symboliquement assez évidente, renvoie à l'amour : la « galère », la chaîne luxueuse qui unit les amants et les rivages que les navigateurs apercevront, comme image d'un futur commun et partagé. Dans ce morceau de prose poétique qui fait un recours généreux aux expédients rhétoriques, le lecteur repérera aussi facilement des contradictions qui pourraient être reconduites à l'idée d'oxymoron : la galère bénie et la galère libre, notamment. Autant d'éléments qui font adhérer ce passage placé au milieu du 4^e chapitre à l'idée générale du titre, *La Liberté ou l'amour!*, en conférant une unité et une circularité de composition à un texte dont l'histoire se prête mal à une réduction en forme de résumé.

Un passage central narratif enchaîne sur les deux premières lignes lyriques ; il s'agit d'un passage qui naît de la contemplation de la vitrine d'un ébéniste – à la manière du *Paysan de Paris* d'Aragon, qui offre une digression très longue évoquée par la vitrine d'un marchand de cannes dans un passage parisien¹. Les phrases assez brèves relatent les actions du Corsaire Sanglot à la façon d'un scénario cinématographique, et les détails d'un décor intérieur sont mis en avant, presque de manière à pouvoir suivre le chemin du héros du point de vue de la caméra : les couloirs, les salles à manger, les chambres, les lames du parquet, la cage d'un ascenseur (la cage est un écho à la prison), les plafonds, les lustres. Quand « *il sortit* » de sa vision – et le narrateur laisse une grande liberté au lecteur pédant qui voudrait se pencher sur la question de savoir si le Corsaire Sanglot est entré ou non dans la boutique de l'ébéniste –, il se retrouve dans un contexte maritime, où des sirènes imaginaires s'enlacent et se traînent jusqu'aux

1. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [Paris, la NRF, 1926], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 29-32.

pieds du Corsaire. C'est à ce moment que fait irruption une autre phrase, dont le registre poétique est fondé sur le procédé de l'inversion entre complément d'objet direct et indirect : « *Muettes, elles imploreraient du conquérant la chanson qui les rendrait aux limbes maritimes [...].* »

De manière significative, ce passage de prose poétique très dense, que je me limite ici à analyser avec des questions de prose et de poésie, se termine par une réflexion sur l'acte d'écrire. La dernière phrase, notamment, nous décrit un poète moderne, non plus aux prises avec l'envol de l'inspiration, mais avec une précipitation de mots qui demandent à être mis sur le papier ; le poète est donc une sorte de médium qui, tout comme André Breton dans son *Manifeste*, est aux prises avec des images « *cognant à la vitre* » et demandant à être explicitées.

Conclusion

L'écriture de Robert Desnos, dans ce choix de textes où prose et poésie se côtoient, piétine et suit le sens de la circularité et de la profondeur, en faveur d'un oxymorique « *envol horizontal* », où la ligne droite de la narration est limitée à des fragments accentuant davantage la verticalité d'un registre lyrique qui émerge à fleur de mots. Chez Desnos, la prose et la poésie se confrontent toujours avec l'acte d'écriture, parce que cette construction savante demande l'adhésion « *corps et biens* » à une nouvelle poétique ; d'où l'évocation de Breton ou de Soupault, de la figure du poète-médium, le questionnement autour des homonymes, l'effort pour le déchiffrement des signes tracés dans la nature. Ce mouvement circulaire naît de la tension originaire entre prose et poésie, et le poète ne veut pas le rectifier, parce que la tension qui impulse cette

dynamique centrifuge et centripète est de toute évidence féconde.

En creusant toujours plus en profondeur grâce à l'outil de l'image, les textes de Robert Desnos semblent témoigner que la séparation nette entre prose et poésie est un acte arbitraire qui n'apporte pas forcément une avancée au niveau littéraire et humain. Le poète préfère se positionner en faveur d'un usage coopératif des deux formes, d'une multiplication de sens ou de non-sens, de manière à ce que le trajet horizontal de la prose fournisse une plateforme pour des envols verticaux de la poésie, persuadé du fait que la nouvelle littérature doit simuler « *le vertige des hautes altitudes*¹ ».

1. Robert Desnos, *Pénalités de l'enfer*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 75.