

## La poétique de Robert Desnos : « un chapitre des mathématiques » ?

Armelle Chitrit

Volume 29, numéro 3, hiver 1993

La poétique de poète

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035919ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035919ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chitrit, A. (1993). La poétique de Robert Desnos : « un chapitre des mathématiques » ? *Études françaises*, 29(3), 63–80.  
<https://doi.org/10.7202/035919ar>

# La poétique de Robert Desnos: «un chapitre des mathématiques»?

ARMELLE CHITRIT

*À la mémoire de mon ami Bernard Massénat, poète  
surréaliste, mort le 5 novembre 1993.*

L'exigence de Desnos est doublement nourrie par une poétique du désenchaînement et de l'errance, et par la recherche d'un langage populaire et exact, ce qui nous laisse entrevoir une conception du lyrisme rigoureusement libertine, au sens où le poème postule un domaine, définit des relations d'ordre, nous réfléchissant la retombée de son « calcul », chaque axiome fuyant sa portion d'ombre pour établir ses propres plans.

Cette direction est déjà visible dans son exploration des limites. Qu'on décortique les clichés pour retrouver leur saveur ou qu'on s'invente son propre *El Desdichado* pour se libérer de Nerval<sup>1</sup>, on est toujours dans une sorte de rupture d'où peut surgir l'écart de l'*autre* réalité, sa saveur, son merveilleux. Ce n'est qu'à cette condition que la question de la poétique peut être posée :

1. « La caravelle est morte, l'horizon replié/ Qui ferme ainsi la porte quand je veux oublier/ *J'ai passé* 4 fois le double océan noir/ *Où nagent* les requins aux yeux tristes et vermeils », « Peine perdue », dans *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « nrf », 1975, p. 42.

En définitive ce n'est pas la poésie qui doit être libre, c'est le poète<sup>2</sup>.

La poétique de Desnos ne peut se résoudre en une équation, quand bien même nous pourrions tenir pour vrai le fantasme du poète lui-même : « Si tous les projets ne se mesuraient pas à la longueur de la vie [...] j'aurais alors l'ambition de faire de la « Poétique » un chapitre des mathématiques<sup>3</sup> ».

Dans un même poème, d'un recueil à l'autre, ou pour l'ensemble des textes, il n'est guère possible de maintenir une trajectoire unique. La diversité de l'œuvre impose d'emblée un défi à la critique, et l'on ne peut se saisir de cette parole de *Fortunes* comme d'un *modus ponens* propre à nous faire déduire quelque poétique que ce soit.

Pourtant, la proposition doit rester ouverte, à l'image d'une ambition, d'un « projet certes démesuré » (*ibid.*) avec les signes *avant-coureurs* et les retombées possibles d'un chapitre inédit<sup>4</sup>. Plus qu'un *inaccompli*, nous y reconnaissons l'objet d'une poétique *in process*, hypothèse dont nous marquons la limite par notre point d'interrogation. Il est vrai que, dans la foulée des questions que le poète se pose (et *a fortiori* nous pose) : la liberté du poète, le statut de la réalité, le rapport entre exactitude et désir, entre quotidien et lyrique, entre le rêve et la géométrie... nous relevons, chez lui, le souci constant de donner *une forme* à ses délires.

L'exploration formelle des limites du langage qui caractérise surtout le début de l'œuvre (« le Fard des Argonautes », « Rose Sélavy », « Langage Cuit », « P'oasis », « L'Aumonyme ») ne sacrifie pas les ressources d'une inspiration lyrique. Du désordre formel à l'*athanor* de l'inconscient, ni l'incantation amoureuse (dans « À la mystérieuse »), ni le « fantastique somptueux et baroque » des « Ténèbres » (pour reprendre l'expression de René Bertelé dans sa préface de *Corps et biens*) ne seront laissés pour compte. Car « rien n'arrêtera cette plume envolée/ ni...ni... ». Envers et contre tous les paradoxes, son intention poétique se précise tout en éclatant avec *Fortunes*:

2. Postface d'« État de veille », dans *Destinée arbitraire*, p. 185.

3. *Fortunes*, Paris, Gallimard, « nrf », 1942, p. 162. L'histoire en a décidé autrement, même si Desnos ne cesse d'envisager de bon gré cette analogie.

4. Robert Desnos est né en 1900. Il est arrêté le 22 février 1944 par la Gestapo et il meurt le 8 juin 1945 au camp de concentration de Terezin. Nous sommes obligés de tenir compte d'une production « éclatée » sur une durée de vie limitée.

Unir le langage populaire, le plus populaire, à une atmosphère inexprimable, à une imagerie aiguë; annexer des domaines qui, même de nos jours paraissent incompatibles avec le satané « langage noble » [...] Voilà qui me paraît besogne souhaitable. (p. 237)

Pour Desnos, le poète n'est pas plus libre que sa poésie; langage « reçu » ou rhétorique facile, le poétique ne peut relever d'une intention pure; tant que le poète ne s'est pas laissé piéger dans les mailles de sa mémoire (linguistique, rhétorique, littéraire, symbolique...), tant qu'il ne s'est pas battu, il ne choisit pas ce qui entre et sort de ce monde constitué par le poème. L'hétérogénéité poétique de Desnos est le reflet d'une expérience incessante du décloisonnement. De nombreux éléments du quotidien viennent frapper la vague de l'effusion nocturne, qui, au comble de sa noirceur, se brise en nous livrant, le plus souvent, sa formule. Je pense à ce peigne symbolisant *l'idée fixe* du désir et qui dans ses métonymies successives crée un mouvement, élabore « l'étoile, l'algue, la main » jusqu'au bruit de la « nacre » sous « le fer à repasser »<sup>5</sup>. Ce n'est qu'un exemple parmi la foule des énoncés qui dénote le décloisonnement des domaines et font émerger de curieuses juxtapositions. Ailleurs, c'est le récit qui se brise pour laisser survenir une autre mimétique : celle du rêve pris en charge par l'instance du discours, par la voix péremptoire qui féconde le paradoxe des « Ténèbres » : « Les perdus dans la campagne se retrouvent en me trouvant / Les vieux cadavres réssuscitent à ma voix<sup>6</sup> » « Dans bien longtemps tu m'as aimé...<sup>7</sup> »

Ce « craquement » est significatif d'une poésie exploratoire dans ses visées émancipatrices, comme le suggérait le surréalisme des années vingt, mais aussi d'une force volontairement rebelle à l'emprise de quelque unité, parce que par avance curieuse et aventureuse, assumant pleinement le paradoxe de l'altérité, le provoquant même : « La poésie peut être ceci ou cela. Elle ne doit pas être forcément ceci ou cela... sauf délirante et lucide<sup>8</sup>. »

Le défi est plus contraignant qu'il n'en a l'air. D'un possible indifférencié (d'un arbitraire), on passe subitement à une prescription paradoxale pour ce qui est de l'exception (*sauf*), autrement dit, d'une destinée, et en l'occurrence celle

5. « L'Idée fixe », dans *Corps et biens*, pp. 110-111.

6. « La Voix de Robert Desnos », dans *Corps et Biens*, Paris, Gallimard, « NRF », 1930, p. 106.

7. « Dans bien longtemps », *ibid.*, p. 141.

8. « Réflexions sur la poésie », dans *Destinée arbitraire*, p. 237.

du poète. Par ailleurs, la poétique de Desnos s'enracine dans une conception très forte de la liberté. Le poète doit pouvoir être libre. Abandonnant le surréalisme pour le *délibéré*, Desnos ne vise pas la poésie pour elle-même : « Au-delà de la poésie il y a le poème, au-delà de la poésie subie il y a la poésie imposée, au-delà de la poésie libre il y a le poète libre. » Mais il ajoute : « Essayez un peu pour voir, poètes renaissants, mes amis, pour voir que vous n'êtes pas libres<sup>9</sup>. »

Et si cette liberté n'était qu'un leurre, il faudrait encore demeurer dans l'obscurité de ce rêve jusqu'à ce qu'il se précise. C'est le chemin d'une inquiétante étrangeté ou d'une étrange familiarité dont les contours reviennent à la source mystérieuse chercher leur théorème.

Le vers « témoin du souffle », voix « ténébrante » dont les accents se diversifient en toute liberté, jaillit, avec « cette odeur de mort odeur de vie odeur d'étreinte<sup>10</sup> », dans l'ambiance décadente d'un « Art poétique », où ce « cœur de rien » « sorti des murailles à mots de passe », récupère son *Sens*<sup>11</sup>, « Par le travers de la gueule », trivialité du souffle. Ailleurs : « Né de la boue, jailli au ciel, plus flottant qu'un nuage, plus dur que le marbre » ; il ne s'agit plus de flotter... « Mais de toute boue, / Faire un ciment.../ Et un cœur.../ Et un sommeil.../ Un bon sommeil de boue/ Né du café et de la nuit et du charbon et de l'encre et du crêpe des veuves/ Et de cent millions de nègres/ Et de l'étreinte de deux nègres.../ Tel qu'enfin s'épanouisse.../ Un bouquet, un immense bouquet de roses rouges<sup>12</sup>. »

Algèbre des cioux (« Rose Sélavy »), science de l'ombre (« Les Ténèbres », « À la mystérieuse ») ou encore géométrie « libre » du désir (« The Night of Loveless Nights »), on n'a que faire d'y mettre de l'ordre pour s'y retrouver. Il faut y succomber, y sombrer. Qui dit langage dit intention, mais aussi abandon, mémoire et transformation. Nous affirmons avec Claude Roy :

La variété de son œuvre dans l'unité de sa voix n'est pas la faiblesse d'un éclectisme ou la dispersion d'un chercheur incertain, mais l'affirmation rayonnante de ce poète libre qui demeure, pour nous, un maître de liberté<sup>13</sup>.

9. *Ibid.*, pp. 238-239.

10. *Destinée arbitraire*, p. 204.

11. C'est le titre du recueil où se trouve « Art poétique ».

12. « Apparition », *Les sans cou dans Fortunes*, p. 59.

13. « Le poète libre », *les Cahiers de l'Herne*, n° 54, 1987, p. 134

## 1- LA CHARGE « CANONIQUE » DE LA MÉMOIRE

La « terreur dans les Lettres » n'a jamais eu prise sur Desnos. Sur la parole (déjà) *parlée* du langage, le nombre fini d'éléments, l'expression figée, le cliché, la citation, intervient et se greffe éventuellement, une parole *parlante* : « Si quelque grammairien surgi de sa pénombre / Voulait me condamner avec hargne et dépit / Il est une autre science où je peux le confondre<sup>14</sup>. »

### a) L'équation, alchimie verbale

Le privilège de l'équation est de permettre qu'on se libère d'une geste pour en inventer une autre ou au moins pour en inscrire le rêve ; c'est l'anamorphose produite dans le poème « le Miroir et le Monde »<sup>15</sup> ou le projet de *Rose Sélavy* :

61. Apprenez que *la geste célèbre* de Rose Sélavy est inscrite dans *l'algèbre céleste*<sup>16</sup>.

La contrepèterie se présente en équation du type « A se réécrit B » ; elle est mise au rang des règles du déchiffrement qui valent pour un ensemble de propositions, réunies sous le titre équationnel : « Rose Sélavy » dont la copule (c'est) reste active tout au long, en plus de générer d'autres règles, comme ces faux pluriels :

71. Rose Sélavy au *seuil* des *cieux* porte le *deuil* des *dieux*.

Cette lecture de gauche à droite et de droite à gauche ne se réduit pas à un pétrissement ludique du langage. Les règles de propagation métonymique ne sont pas non plus vérifiées à tout coup. Rose Sélavy est un être de langage qui marque le refus de la signification usuelle et contractuelle des signes mais dont la combinatoire réalise néanmoins un acte de communication, notamment en puisant au patrimoine culturel, certes subverti dans un geste négateur mais aussi réhabilité par une nouvelle intention consensuelle. La mémoire du proverbe est inscrite comme le crible par lequel l'énonciation passe et repasse, en distordant la forme et l'intention. La valeur proverbiale des aphorismes n'est plus morale, mais linguistique, puisque ces derniers se dissolvent par le mécanisme imperturbable de la contrepèterie qui se propage :

14. « Littérature », dans *Destinée arbitraire*, p. 99.

15. « Sens », *ibid.*, p. 212.

16. « Rose Sélavy », dans *Corps et biens*, p. 39.

147. À cœur payant un rien vaut cible<sup>17</sup>.

Il en va de même pour toute l'institution du langage dont on secoue ainsi les inhibitions comme les tabous d'un vieux règne. Cette algèbre révèle le « langage reçu » comme l'ombre où le poète prend bonheur à s'engouffrer. C'est particulièrement vrai dans le dernier poème de *Langage cuit*, « Un bon copain »<sup>18</sup> où l'accumulation des clichés déstabilise le sérieux de l'hommage pour nous dresser un portrait attachant et burlesque. Par sa mise en nombre, la banalité du cliché est complètement déjouée. *Langage cuit* illustre les extrêmes de cette élaboration du cliché, mais toute l'œuvre de Desnos en restera franchement imprégnée, comme si le poète redoutait toujours sa mémoire, désirant d'une façon ou d'une autre que son écriture en morde le sillon (Lois du désir, dés sans loisir !). C'est aussi ce qu'il insinue à propos de ses lectures.

#### b) Une poétique du « décompte » : l'héritage et la destinée

Avec Villon, Ronsard, Gongora, Hugo, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Desnos affirme : « Je sens que mon commencement est proche<sup>19</sup> ».

Sans explorer dans le détail les marques d'un héritage dilapidé dans toute l'écriture de Desnos, nous saurons retenir « Les Corbeaux » de Rimbaud transformés en « requins » reniflant ce « beau corps de femme » dans ce poème « Destinée arbitraire » (pp. 49-50). Desnos « défriche » constamment le patrimoine. On peut s'arrêter un peu plus en détail sur « Le bel Après-minuit<sup>20</sup> » pour méditer l'image des « prairies semées de récentes étoiles », « où tel cheval d'azur hennit rue et dédale » « (plongeant) au plus profond des ténèbres de lait ». Robert « le Diable » crée un firmament aux accents romantiques (de *cette faucille d'or dans le champ des étoiles*). Mais en plus de traire notre mémoire, de nous faire partager le petit lait de ses lectures, il rajeunit ce pluriel ancien des Ténèbres, en identifiant indirectement cette masse nocturne à la chair maternelle. En réactivant la déclinaison lait-lactée, l'expression figée saute : c'est le débordement ! La voie lactée perd sa configuration littérale de chemin. Ce lait, enfin, déborde les ténèbres, enraye l'engouffrement qu'elles présupposent. Par un jaillissement de la nappe de lumière, ce Tout renverse

17. *Ibid.*, p. 46.

18. *Corps et biens*, p. 86 : « Il avait la tête à l'envers et l'estomac dans les talons... »

19. *Destinée arbitraire*, p. 50.

20. « Youki 1930 », dans *Destinée arbitraire*, p. 74.

généreusement la somme de ses parties. À l'image de la femme, dont les dimensions épousent pour Desnos celles de l'univers, les ténèbres de lait apportent les sensations de chaleur, de protection et de désir. Elles sont la contrepartie féconde du manque fondamental qui suit la naissance, la *tombée* de la nuit.... On y entend ensuite la conjonction des signifiants « Maman-firmament », qui relie le désir à la maternité et au cosmos, dans l'orbite de cette profusion. On comprend alors la temporalité multiple engendrée par ces « prairies semées de récentes étoiles », compte tenu que cette récence *éveille* « Booz endormi », *exacerbe* la trame de notre mémoire *attirant* l'image romantique dans l'espace d'une destinée arbitraire démasquée par la présence d'un *tel* qui banalise le protagoniste du ciel. Visitant et revisitant le langage pour un déploiement multiple de la voix, Desnos se défend d'une « écriture automatique » et assume ouvertement le contrôle et la contrainte dans son activité de poète.

Rédacteur de slogans et de devises publicitaires, il retourne « aux règles proprement populaires en matière de rythme<sup>21</sup> ». Le poète des « sommeils » se tourne vers une poésie populaire. Il nous fait gagner les « tréteaux » (tout au moins ceux de la radio) pour faire clamer son *Fantômas*. C'est une poésie pour tous, *dadaïstement* imprévisible et partie du *large* des côtes du Finistère pour atteindre un public plus *large* encore. On tend son chapeau pour « gagner sa croûte » bien sûr, mais surtout on enfreint ainsi les limites d'une compétence poétique, aussi bien marquée par la mémoire des lectures « nobles » que par l'usage des clichés. Le jeu excède l'intention d'une déconstruction ou d'un conformisme ; il caractérise une absence totale d'élitisme dans la poésie elle-même. Absence de préjugé qui fait de Desnos un poète libre, fidèle au désir de désamorcer les pièges « d'une rhétorique facile » ; Desnos en avait l'humour et le sens. Mais encore, il s'agit de repartir de Nerval, dit-il, « par des chemins différents de ceux qui ont conduit la poésie à travers des paysages si émouvants jusqu'au domaine contemporain trop cultivé peut-être<sup>22</sup> ». Autrement dit, libérer la poésie d'une marginalité aliénante. Ces axes poétiques sont déterminants pour un lyrisme moderne qui veut sortir de sa nuit.

21. « État de veille », dans *Destinée arbitraire*, p. 184.

22. *Ibid.*, pp. 184-185.

## 2 – ERRANCE ET ÉNONCIATION : LA POÉSIE N'EST-ELLE PAS AUSSI SCIENCE DE L'OMBRE ?

Le minuit de Desnos est à l'origine de cette voix qui deviendra si fameuse. Il lui confère une puissance inattendue. La continuité de l'errance chez Desnos n'a d'autre temps que la nuit, d'autre axiome que cette voix pour enfreindre l'ombre ; voix qui devient aussi le *formant* par lequel se joignent les bribes de récit, les bribes d'une énonciation libérant çà et là un merveilleux, tantôt troublé, tantôt troublant, rendu familier par son intrusion dans le quotidien mais cependant garant de cette nuit toute particulière. Cette errance était nécessaire à l'hypothèse surréaliste pour qu'un changement survienne dans l'ordre des choses, dans l'ordre du langage. Desnos y ajuste son rêve, l'inverse ; il devient *vers*, « le vers témoin du souffle de mon maître<sup>23</sup> », sans doute à l'image de cette « révolution perpétuelle » que les surréalistes avaient mis au programme de leur manifeste. Le « cadran » fait la preuve de ce souffle inextinguible. Mais avant d'y venir, il faut souligner que la nuit desnosienne, ombre, boue, charbon, « nuit placentaire » — dirait Roger Dadoun —, est le « terreau » du rêve, des images, mais surtout de cette voix qui, plus que le regard ne peut scruter, plus que l'écho ne peut répéter, incante en l'imposant, ce monde dont la noirceur est aussi essentielle que scintillante. C'est la voix péremptoire des sommeils qui ne se dorment pas, des « Ténèbres » ; qui érige et anéantit les temples et les créatures, mais aussi la voix plus douce qui cherche à envoûter la *mystérieuse*, et qui se laisse « piéger » par l'ombre du cadran.

La poésie de Desnos répond à une *conviction profonde* qui fait naître le monde dont « elle » se croit l'origine :

Si Dieu existe le monde n'est que son rêve et tout rêveur est Dieu. Je crois à la réalité matérielle de l'imagination et même qu'il suffit de deux regards qui se rencontrent pour que la destinée d'une ville, d'un peuple, d'une race, du monde soit modifiée : il suffit d'imaginer un être idéal pour que dans un lieu quelconque de l'infini, des soleils *s'allument*, que des planètes *commencent* leur gravitation et que, dans un ciel inviolé, se succèdent les nuits et les jours, les nuages et les astres. » (12 septembre 1928)<sup>24</sup>

Le rêve est donc une puissance génératrice, une puissance qui cause la réalité et la perte de cette réalité. Il instaure

23. « Art poétique », dans *Destinée arbitraire*, p. 203.

24. Passage d'un article relevé par M.C. Dumas dans *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 85.

donc une temporalité qui lui est propre, « doublée » par la temporalité du poème qui le « retranscrit ». Dans « À la mystérieuse<sup>25</sup> », la répétition du rêve qui devient répétition de la formule (*j'ai tant rêvé*) cause l'impression d'une oblitération de la réalité par le rêve de cette autre, visée par « toi », « te », « tu ». Le zeugma « que tu perds ta réalité » mis pour « qu'il n'y a plus aucune réalité de toi que je puisse percevoir ou à laquelle je puisse avoir accès » nous entraîne à croire à la toute-puissance du rêve et de la parole qui l'authentifie comme marque du réel, plus réelle que le réel, marque alors du surréel. On a jeté un doute entier et peu supportable sur toute la réalité. « Ta réalité » n'est pas plus accessible que « la » réalité, mise aussi à l'écart du sujet énonçant. Autant cette première personne s'affirme à cause de la répétition de l'assertion qui donne au rêve la toute-puissance, autant son insécurité se projette en « fractions » sur la deuxième personne. L'instance du discours se promène entre la certitude du rêve accompli et l'incertitude de l'objet rêvé.

Le martèlement inlassable du rêve (allitération en 't') ne parvient pas à la chute de ce dernier qui, finalement, en s'imprimant, supprime la réalité. C'est le nombre de fois qui fait décroître les chances de rencontre :... *tant/ est-il encore temps...* Le poème nourrit l'idée de cette non-coïncidence, de cette inadéquation du désir, inadéquation qui réalise néanmoins sa part de réalité, en se répétant dans le sillon des mots ; l'inadéquation du désir est assumée par la formulation répétitive qui génère une autre actualité (*J'ai tant rêvé de toi que* + présent). Le poète dégage le rêve du passé qui en somme dégénère, par le jeu sur les concordances (passé composé + présent). En réactualisant l'incantation amoureuse (répétition de la formule), il lui fait porter ce que le rêve, lui, ne peut plus porter, ce que « ta » réalité, alors condamnée à disparaître, ne portera jamais. Pouvons-nous pousser jusqu'à dire que ce n'est dans le pouvoir d'aucune réalité (*déjà-là*) de porter un tel désir, incommensurable... et que seule l'énonciation poétique peut et doit s'en rendre capable ? C'est en ce sens que la réalité énonciative prendrait tout son poids par rapport à « ta » réalité, que le poème serait le lieu des conversions et des transferts. Le désir, tout inscrit qu'il soit dans la tradition d'un certain lyrisme, n'en demeure pas moins vivifié par le champ du présent énonciatif, présent autonome. Il n'est pas trop tard puisqu'il n'a jamais été temps ; on comprend comme nulle l'incidence du sujet et de son rêve sur le monde qui précède celui de cette parole. La répétition est

25. « J'ai tant rêvé de toi », *Corps et biens*, op. cit., p. 91.

cette ombre, tel un fantôme en exil, sans pouvoir prendre corps. L'image de l'aliénation le confirme: « Que mes bras habitués, en étreignant ton ombre... ne se plieraient pas au contour de ton corps, peut-être ». C'est bien les « peut-être » et les « sans doute » du discours qui enrayent la possibilité d'un développement, réactualisant l'ombre d'une injonction et son impuissance à conjurer la perte. Pourtant, il y a mouvement: la deuxième personne ne reste pas l'ombre de la première, ce qui change le sort dont est frappé l'amoureux: « Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante et me gouverne depuis des jours et des années, je deviendrais une ombre sans doute. »

Le rêve comporte des dangers plus certains que « toutes les apparences de la vie et de l'amour »: « toi [...] je pourrais *moins* toucher ton front et tes lèvres que les premières lèvres et le premier front venus. » Ces dangers-là sont aussi nécessaires au poète que l'ombre l'est au cadran solaire. Le poète risque d'être emprisonné à son tour comme reflet; il est changé en ombre errante. L'ombre de l'écriture, du poème couché sur le cadre de la feuille, « l'ombre qui se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie ». Ce cadran, dans sa projection cyclique infinie, supplante toute autre fin anéantissante. Par cette figure nécessaire du « cadran solaire de ta vie », le poète se donne la place de réfléchir le jour par son ombre (synecdoque généralisante de l'ombre de sa plume). Nous sommes dans la certitude poétique de cette ombre et de cette lumière, pris dans l'ouverture et la fermeture de ce cadran. Il y a alors une interdépendance profonde entre l'amour, le temps et l'écriture, qui fait cesser la hiérarchie de l'un sur l'autre et dégage enfin le lyrisme de sa « camisole » romantique. « Le temps se mesure à l'espoir projeté sur la montre la plus archaïque, le cadran solaire, qui confère au désir une dimension universelle et un "mécanisme" indétriquable<sup>26</sup> ».

La matérialité du rêve devient sensible, de même que l'ombre « plus ombre cent fois » (plus sombre cent fois) acquiert un corps, une épaisseur physique, en l'occurrence la réalité de l'ombre qui divise le temps et marque les heures. Le « cent fois » est venu dénombrer l'indivisible « tant » (dans « J'ai tant rêvé de toi »); on pourrait encore le résoudre dans l'homonymie « sans foi » ajoutant de la passivité à cette ombre dont le destin est de suivre cette femme-lumière à distance. L'ombre et la lumière sont aussi indissociables que séparées, comme les amants qui peut-être ne se joignent qu'au minuit

26. Armelle Chitrit, *Temps et poème. Les temporalités chez Robert Desnos*, thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1993, p. 357.

du cadran. Sur les traces de cette mémoire raturée des lectures, y compris celles d'un rêve, peut surgir un nouveau lyrisme. Il ne relève ni de l'éloge ni de la métaphysique, mais peut-être bien de la physique. Dans ce jeu peut-être primitif (incantation, répétition) qui donne à la parole son corps magique, *le désir* peut se mouvoir, en même temps que *l'identité poétique* s'impose, dans un cadre nécessaire et égal à leur conjonction.

Si l'espace de cet article ne permet pas une étude complète de l'*Art poétique*<sup>27</sup> de Desnos, il nous permet au moins de noter l'importance et la difficulté de ce texte où cette conjonction se confirme de façon encore plus forte : « Je suis le vers témoin du souffle de mon maître » peut se résoudre à l'équation  $J = T(S(M))$  pour reprendre les initiales. Avec bien entendu la polysémie du mot maître choisi pour la finale de l'alexandrin, l'équation peut se résoudre en  $V = S$ , compte tenu du fait que c'est le vers lui-même qui déclame et qui se prend aussi *régulièrement* que possible pour le souffle physiquement associé à la vitalité du langage. « Par *le travers* de la gueule » et par tous les orifices que le langage explore et déflore. Et comment expliquer ce féminin (*ramassée... crachée, vomie, rejetée*) auquel se superpose ce *je*, si ce n'est la langue elle-même (muscle ou souffle) qui se travestit en vers, *par le tra - vers de la gueule* (autre refrain qui métonymise le poète), métaphore du souffle singulier, réorienté *vers* et *par* la conscience de sa trivialité :

Ça craque, ça pète, ça chante, ça ronfle  
Grand vent tempête cœur du monde

L'art poétique se tient sur cette limite provocante avec un souci de déclin :

Et que ça croule  
Et que ça pourrisse

L'« Art poétique » laisse derrière lui ses « Rossignols époumonés » dans ce mélange d'odeurs où plus rien ne résiste. C'est sur la pourriture d'un monde usé que la langue consent à se souiller, à s'écorcher, à se fracasser : « Tandis que le fleuve coule » avec la noirceur desnosienne du charbon qui cherche le « Beau temps pour les hommes dignes de ce nom » ... « Et la joie de vivre », dans le prolongement de ce souffle et de sa mesure si consciente et si singulière.

27. « Sens », *Art poétique, op. cit.*, pp. 203-206.

### 3 – UNE GÉOMÉTRIE DU DÉSIR : DE L'OMBRE AU TRACÉ (DU VOCAL AU VISUEL)

Vers témoin ou vers héritier, ce souffle cherche, comme le poète surréaliste, à se libérer de *sa* nuit ; pour cela, bien sûr, il est nécessaire de l'avoir trouvée, d'y avoir longuement séjourné ; en présence de tous ses fantômes, dans le tremblement des images, « prenant les rues pour les allées d'un bois », y laissant surgir « les chevaux migrateurs »... avoir pu y consentir pleinement afin qu'elle puisse disposer, aux deux sens du terme. Aller du sommeil à la veille, aller vers demain. Ce n'est plus la mémoire que la poésie met en jeu, mais l'espoir. De très beaux poèmes nous mettent en présence de cette aube qui se dégage de la nuit. Cela reste un lendemain « pressenti par l'espoir », entrebaillé par les poèmes de *Fortunes*, qui nous en dessinent les commissures.

« The Night of Loveless Nights », dans la lignée de « Sirène-Anémone » et de « Siramour », se caractérise par un certain lyrisme, partagé entre l'épopée, le déferlement des images et l'incantation. Les alexandrins sont entrecoupés par de la prose (pp. 38-40) ou par des vers irréguliers en italiques ou non (pp. 44-47 et 50 ss.). Plus que la typographie (italiques/romains), ce sont les répétitions qui délimitent les séquences, configurant un îlot poétique qui se dégage de cette nuit ou de ce « brouillard verbal ». La nuit est probablement le contexte d'où émerge aussi ce recueil, l'écriture cherchant, dès son amorce, à mettre des accents sur cette obscurité :

Nuit putride et glaciale, épouvantable nuit,

Accents du désir qui cherche encore une fois appui dans la langue : « L'amour cuit et recuit comme une fausse orange<sup>28</sup> ». L'appui ne constitue pas pour autant un point de chute, mais au contraire le point à partir duquel l'écriture trouve un regain de souffle propice à la prolifération des images<sup>29</sup> :

Et rien n'arrêtera cette plume envolée,  
Ni les cheveux luisants d'un cavalier sauvage,  
Ni l'encre méprisable au fond d'un encrier,  
Ni la vague chantante et le grondant orage...

On peut aussi retracer en « Ni » la contraction de « Nuit », noires entre lesquelles se joue une série de gammes

28. *Fortunes*, p. 34.

29. *Ibid.*, p. 40.

en ut; une nuit qui cherche à se structurer autour d'un point d'où surgissent les abscisses et les ordonnées d'un îlot, îlot-poème d'amour, qu'il faut retranscrire pour l'hypothèse de sa géométrie<sup>30</sup> :

*Coucher avec elle  
Pour le sommeil côte à côte  
Pour les rêves parallèles  
Pour la double respiration*

*Coucher avec elle  
Pour l'ombre unique et surprenante  
Pour la même chaleur  
Pour la même solitude*

*Coucher avec elle  
Pour l'aurore partagée  
Pour le minuit identique  
Pour les mêmes fantômes*

*Coucher coucher avec elle  
Pour l'amour absolu  
Pour le vice pour le vice  
Pour les baisers de toute espèce*

*Coucher avec elle  
Pour un naufrage ineffable  
Pour se prostituer l'un à l'autre  
Pour se confondre*

*Coucher avec elle  
Pour se prouver et prouver vraiment  
Que jamais n'a pesé sur l'âme et le corps des amants  
Le mensonge d'une tache originelle...*

L'infinitif « Coucher avec elle » devient la formule-figure, le leitmotiv par lequel les souhaits (introduits par « Pour ») font passage. Si on se rappelle ici le second poème des *Ténèbres* intitulé « Infinif<sup>31</sup> », on reconnaît le motif des parallèles (II, acrostiches, etc.) et le mode (infinitif) qui rendaient possible leur tracé. Les parallèles sont la figure privilégiée du sommeil des amants, à l'image de Tristan et Iseult, paisiblement réunis. Que ce soit au niveau graphique ou au niveau morphématique, cet infinitif générique d'où surgit la spécificité de l'autre devient loi dans le poème de Desnos, loi qui s'applique et qui attache l'un à l'autre, loi des parallèles qui, dépassant le

30. *Ibid.*, p. 44.

31. *Corps et biens, op. cit.*, p. 108.

théorème de Thalès, prennent ici distance pour mieux se rencontrer. Le poème s'inscrit, en effet, d'abord dans le renoncement à saisir l'autre, que ce soit par la voix qui régissait l'écriture des *Ténèbres* (« La voix de Robert Desnos ») ou celle des poèmes « À la mystérieuse » (« J'ai tant rêvé »). L'amour ne s'apparente plus aux conflits d'une quête, celle de la poésie, celle de la liberté. Il cherche où se poser, tant au niveau rythmique qu'au niveau iconique, lorsque les parallèles parviennent à une paix dans l'espace infini, le mode infinitif qui veut donner aux souhaits de l'amant sinon la force de se résoudre, au moins impact de loi.

La répétition complète du premier vers (Coucher avec elle) est renforcée par l'assonance en 'ou' à la première syllabe de chaque vers pendant cinq strophes et plus. Non moins efficace, la répétition de la préposition « Pour » qui spécifie chaque fois le souhait en y ajoutant des parallèles : les doubles consonnes et le double 'l' en particulier configurent les parallèles. Dans « elle », on a les deux 'l', mais aussi les deux 'e' qui ne forment qu'un parallélisme graphique. À la rime, qui est aussi une variante du parallélisme sonore et graphique, on a le terme lui-même de « parallèles » qui, en plus de signifier, donne aussi à voir des parallèles, consonantiques (l) et vocaliques (a), mimant le processus qu'il désigne, processus qui se propage encore dans la « double respiration ». Dans le deuxième quatrain, le parallélisme joue à la fois sur l'identité, avec la répétition de « même » qui instaure le principe de l'identité tant au niveau du signifiant qu'au niveau du signifié ; à la fois sur des contrastes : « chaleur » s'opposant à « solitude ». Dans le troisième quatrain, ce n'est pas tant le parallélisme que le partage qui se joue. Partage du temps : « l'aurore partagée », « le minuit identique », « les mêmes fantômes » désignent une conjonction des amants « en phase ». Dans le graphisme, le poème conserve ses parallèles, mimant l'union par les assonances en 'i', « minuit identique », l'image s'associant volontiers aux aiguilles de minuit réunies sur l'horloge. À partir de cette « droite » qui sonne l'identité des aiguilles et de celle de minuit, d'autres allitérations jaillissent et viennent parfaire le terme de l'identique ; « mêmes fantômes ». Une autre figure du parallélisme est le redoublement des termes : « Coucher coucher avec elle » et le redoublement de l'hémistiche : « Pour le vice, pour le vice » rendant magique la figure de la parallèle en laquelle la seule rencontre possible est alors une rencontre en tous points : l'écholalie parfaite. Remarquons aussi le parallélisme de la détermination dans les quatre premières strophes (le, la ou les) qui subitement se rompt « Pour un naufrage ineffable ». Ce frôlement est sensible au niveau sonore et influence une réciprocité tangible.

On quitte la détermination pour des verbes réciproques dont les signifiés auraient ailleurs brisé, si j'ose dire, la *pureté* de la ligne. C'est le risque pris dans :

Pour se prostituer l'un à l'autre  
Pour se confondre

Ce poème vise tout en l'écartant une culpabilité millénaire : « mensonge d'une tache originelle ». « Pour » construisant des infinitives (se prostituer, se confondre, se prouver), engage l'action et la pensée dans un temps encore indéfini de cet espace-temps imaginaire (sommeils, rêves, respiration, ombre, chaleur, solitude, aurore, minuit, fantômes).

Le poème ne s'attarde plus aux valeurs morales (amour absolu, vice). Il nous conduit au « naufrage » de la rencontre qui, elle, convoque corruption (se prostituer), confusion (se confondre), science (se prouver...prouver), poésie qui veut se faire triomphe du mensonge, porteuse de l'amour : « Non la chair n'est jamais menteuse ». Il y a une contiguïté absolue entre le désir et la poésie<sup>32</sup>.

Croisement, parallélisme ? Renversement, reversement ? Nous aimerions simplement remarquer avec Roger Dadoun deux dynamiques contraires dans la poétique de Desnos :

Une dynamique de l'épaississement, de l'approfondissement, de l'enfoncement dans la nuit, de l'intensification du noir, telle qu'on puisse en atteindre la quintessence, un noyau ou un point concentrant en lui la totalité du noir ; et une dynamique inverse du pâlisement, de la luminosité, qui tend à l'avènement d'une aube, qui vise un déploiement, un étalement de blancheur. Ces deux dynamiques soutiennent ou inervent chez Desnos deux visions du monde qui se croisent et coexistent, complices et belliqueuses : dans l'axe du noir, de la nocturnité, se donne libre cours une vision alchimique du monde, fondée sur ce qu'on peut bien nommer une mystique matérialiste ; dans l'axe de l'aube et de la lumière, rayonne, on s'y attend, une vision illuministe, portée par une foi entière dans le progrès de la science et le triomphe de la raison pure. Entre mystique matérialiste et illuminisme scientifique, la poésie de Desnos multiplie ses entrelacs<sup>33</sup>.

32. Cette analyse reprend en partie celle développée dans ma thèse : *Temps et Poème. Les temporalités chez Robert Desnos*, pp. 246-253 : « L'immobilisation du temps amoureux ».

33. Roger Dadoun, « la Nuit de Desnos, entre science et alchimie », *les Cahiers de l'Herne*, p. 124.

#### 4 – « L'HOMME DE JOUR » : L'ENGAGEMENT POUR LA LIBERTÉ

Ce tracé prouve aussi la trajectoire poétique de Desnos qui se dégage peu à peu d'un langage obscur, laissant poindre cette clarté libre, filtrée par la projection géométrique. Desnos reste tenace dans sa recherche d'un langage *exact*, ne cédant à la facilité d'aucun conformisme. Malgré les apparences, il ne fait que tirer des leçons, comme celles qu'il découvre sans avoir « apprises » :

Je voudrais reprendre des études mathématiques et physiques délaissées depuis un quart de siècle, rapprendre cette belle langue. J'aurais alors l'ambition de faire de la « Poétique » un chapitre des mathématiques. Projet démesuré certes, mais dont la réussite ne porterait préjudice ni à l'inspiration, ni à l'intuition, ni à la sensualité. La poésie n'est-elle pas aussi science des nombres?<sup>34</sup>

L'Oulipo s'en est chargé en un sens. Mais il importait bien plus à Desnos de ne pas se soustraire au temps. Le monde du poème verse sa temporalité au temps de l'histoire qui plaque ici son ombre. Entre 1943 et 1944, Desnos continue de « s'adonne[r] passionnément à l'expérimentation poétique, qu'il ne dissocie plus de la lutte clandestine<sup>35</sup> ». Le besoin de jour est la contrepartie de l'État de veille dans la nuit forcée de la guerre. C'est un point décisif à partir duquel son projet poétique sera modifié. Ses articles sont signés « L'homme de jour ». Dans ses derniers poèmes, qui paraissent quand il est arrêté (« Contrée », le « Bain avec Andromède ») coexistent « langage populaire et perfection formelle<sup>36</sup> ». Mais ce qui semble plus crucial encore, c'est le *souffle*, la vitalité : « le moindre événement lui est prétexte à rappeler qu'il faut lutter et ne pas désespérer<sup>37</sup> ». Desnos se détourne d'une nuit sans fond, « grasse », « pesante », poussée à son paroxysme, pour commencer à rêver de jour :

Il y a, nous semble-t-il, une connexion étroite entre l'idéologie progressiste, les exigences du *jour* (en entendant par là à la fois la société et l'histoire) et l'orientation de Desnos vers les formes plus « classiques », plus « populaires », plus « engagées ». Il ne suffit pas de rappeler le vif intérêt que Desnos portait à l'évolution créatrice de la science et le désir qu'il

34. Postface de *Fortunes*, p. 162.

35. M. C. Dumas, Avant-propos de *Destinée arbitraire*, p. 9.

36. *Ibid.*

37. *Destinée arbitraire*, p. 255.

exprimait de se remettre à l'étude des mathématiques et de la physique — il importe de marquer là à quel point le *temps* poussait Desnos vers l'extériorité et la clarté. [...] À l'alchimie du verbe succède son métier de *jour*, si l'on peut dire, [qui] tendait à privilégier une parole en extension [...] Une nouvelle exigence de clarté se *fait jour*, [cherchant à] ravir au cœur de la nuit son noyau de lumière et [à] en disperser ses éclats<sup>38</sup>.

Le rêveur devient *veilleur*, cherchant la présence d'un langage clair, fraternel. Le terme de géométrie reste insuffisant pour dire cet engagement de Desnos ; à moins d'un humanisme scientiste finalement redoutable, je resterai dans l'hypothèse d'une intention guidant de mieux en mieux les *jours* de son œuvre, libérée de la « rhétorique facile » (y compris de celle de l'automatisme).

Vaincre le jour, vaincre la nuit,  
Vaincre le temps qui colle à moi,  
Tout ce silence, tout ce bruit,  
Ma faim, mon destin, mon horrible froid<sup>39</sup>.

Il n'y aurait *a priori* de poésie, chez Desnos, que pour nous confondre, si ce n'est celle d'un texte qui s'impose comme *le jour et la nuit*. Cela correspond bien à une recherche contrastée par les paradoxes que l'écriture lui impose. « Qui s'y perd est invité à rentrer en *soi*, pour se retrouver — à se travailler avec tous les matériaux du monde, à travailler avec tous les matériaux du monde avec son *soi*, sans nulle assurance de rencontrer ni règle ni foyer, mais bien plutôt promis à l'affrontement avec cette puissance souveraine de toute poésie, l'In-sensé<sup>40</sup>. » De la nuit au jour, la poésie de Desnos est redevable de cette boue, comme d'un ciel inversé, par le biais des contrepèteries qui pétrissent les clichés, par le biais des métamorphoses « du silence en silence<sup>41</sup> », par le biais du poème qui fait surgir une autre nuit, un autre jour, dans le rayonnement d'un minuit sans ombre, qui fait battre le cœur de l'énonciation, et plus loin « ce cœur qui haïssait la guerre » :

Écraser ce corps plein de fables  
Pour le plonger dans l'inconnu,  
Dans l'insensible, dans l'impénétrable<sup>42</sup>.

38. Roger Dadoun, *op. cit.*, p. 127.

39. « Ce cœur qui haïssait la guerre », dans *Destinée arbitraire*, p. 235.

40. Roger Dadoun, *op. cit.*, pp. 127-128.

41. *Corps et biens*, p. 126.

42. « Ce cœur qui haïssait la guerre », *op. cit.*

Une poétique est générée, non plus envers et contre cette nuit qui pétrissait le langage, mais «au seuil du jour promis<sup>43</sup>», d'où peut surgir la règle d'un temps poétique, temps de l'amour, libéré du temps de l'histoire, libérant aussi l'individu d'une perception amenuisante du temps; et finalement bien au large de tout projet: «Par le travers de la gueule» où «restent l'écume et la boue», «témoin du souffle<sup>44</sup>», une poétique virulente qui multiplie les sens: sens des mots, sens du corps, sens de l'histoire, sens de la vie... sans jamais renoncer à la joie qu'elle ajoure.

43. *Destinée arbitraire*, p. 231.

44. «Art poétique», dans *Sens, Destinée arbitraire*, pp. 203-206.