



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

Corps et biens de Desnos : de « l'initiative aux mots » à un « pays sans maux »

Joël LOEHR

Université des Études internationales du Sichuan, Chine

joelloehr@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9937-1220>

Reçu le 28-02-2022 / Évalué le 10-03-2022 / Accepté le 03-07-2022

Résumé

Dans *Corps et biens*, bilan et somme de dix années d'expériences poétiques (1919-1929), Robert Desnos, qui fut selon André Breton le « prophète » du mouvement surréaliste, prend à la lettre la fameuse sentence de Mallarmé : se vouant corps et âme à la poésie, il « disparaît » dans son œuvre. Revendiquant d'abdiquer toute velléité de maîtrise lucide et de contrôle conscient, il cède « l'initiative aux mots », revivifie les locutions figées et subvertit le bon usage de la langue française dans l'espoir d'ouvrir l'horizon d'un « pays sans maux ».

Mots-clés : *Corps et biens*, surréalisme, écriture automatique, infraction

《肉体与财物》，从“创义留给字词”到“没有邪恶的土地”

摘要

在《肉体与财物》一书中，被安德烈·布勒东誉为超现实主义运动“先知”的罗贝尔·德斯诺斯总结和汇集了十年的诗歌经验(1919-1929)，他严格遵循马拉美的名言：把身心献给诗歌，“消融”在自己的作品中”。他声称放弃对清晰掌控和有意识控制的任何想法，把“创义留给字词”，让固定表达焕发新生，颠覆法语语言的正确用法，希望借此展现一个“没有邪恶的土地”。

关键词：《肉体与财物》；超现实主义；自动写入；违规

Body and goods by Desnos : from the «initiative to the words» to a country without evils

Abstract

In *Corps et biens*, review and sum of ten years of poetic experiences (1919-1929), Robert Desnos, who was the “prophet” of the surrealist movement according to André Breton, adheres to Mallarmé’s famous sentence: devoting himself body and soul to poetry, he «disappears» in his work. Claiming to abdicate any hint for lucid mastery and conscious control, he gives «the initiative to the words», revitalizes fixed expressions and subverts the proper use of the French language in the hope of opening the horizon of a “country without evils”.

Keywords: *Corps et biens*, surrealism, automatic writing, infringement

Robert Desnos exaltait « le privilège de perdre la raison » et, comme André Breton dans les asiles d'aliénés, partait en quête du « merveilleux cérébral » chez les névrosés de l'hôpital Sainte-Anne. Mais c'est surtout dans la création poétique même, par l'insurrection et l'infraction verbales, et en s'affranchissant du carcan de la rationalité, des normes qu'elle impose et des codifications qu'elle dicte, qu'il cherchait à susciter ce « merveilleux ». Il stigmatisait Malherbe pour avoir emprisonné « les démons turbulents » (Desnos, 1999 : 223-228) et célébrait le spontanéisme rupteur et destructeur de Tristan Tzara, qu'il fait apparaître, en 1923, au principe d'une « définition de la poésie » : « Quel plus grand outrage à la terre qu'un ouvrage de {verre/vers} ? », définition relayée par la voix de Giorgio de Chirico, qui détourne, retourne le précepte de Boileau : « Vingt fois sur le métier remettez votre outrage » (Desnos, 1983 : 44-45).

Avant de s'en séparer, conspué, insulté, excommunié en décembre 1929 pour avoir refusé de répondre aux sommations (injonction à abandonner l'alexandrin et à adhérer au communisme), Desnos participa à la révolution surréaliste. Il en fut même, selon les termes d'André Breton, le « prophète », non seulement à proportion des merveilles qu'il rapportait des expériences de sommeil hypnotique, mais aussi parce qu'il est allé jusqu'aux limites du jeu avec les mots et des outrages au bon usage du français.

Dans *Corps et biens*, recueil publié en 1930 et rassemblant des poèmes datés de 1919 à 1929, Desnos retrempe la langue française dans des contrepèteries et des métaplasmes, des paronymies ou des homonymies, des néologismes et des mots-valises. Abdiquant toute velléité de maîtrise, « céd[ant] l'initiative aux mots » (Mallarmé, 1974 : 366), il donne à voir et à désirer l'horizon poétique d'« un pays sans maux ».

« La disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »

Ce n'est qu'en 1942, date du centenaire de la naissance de Mallarmé, que Desnos propose dans un article de « faire le bilan de son influence », finissant toutefois par préférer à la « poésie limpide, cristalline et plus intellectuelle que sentimentale » de l'auteur de *Crise de vers* les « plans d'évasion » de Rimbaud (Desnos, 1999 : 12). Mais cette influence a en réalité été très précoce : elle est sensible dès les premières années des expériences poétiques de Desnos. Evoquant la fascination de ce dernier pour les formes de la disparition et les images de la perte, les « oracles des sommeils, cahiers de prophéties, dessins et tableaux [qui] les multiplient » en

1922-23, Michel Murat marque que « cette pratique doit à une tradition littéraire de l'œuvre votive qui venait de faire résurgence avec éclat chez Mallarmé » (Murat, 1988 : 23).

Les surréalistes ont entendu à leur manière le sens de la fameuse sentence mallarméenne : pour eux, elle implique d'abord que le poète accepte l'aliénation ou même l'abolition de soi. Dans *Poisson soluble*, où le poète se laisse submerger par le flux subliminal (rien n'est plus homogène à la vie mentale dans les profondeurs de la psyché que l'élément liquide), Breton évoque ainsi sa propre disparition : « Le souterrain à l'entrée duquel se tient une pierre tombale gravée de mon nom est le souterrain où il pleut le mieux » (Breton, 1988 : 370).

Dans *Corps et biens*, le vœu de disparaître ne signifie cependant certes pas que le poète obéirait à quelque pulsion de mort. Bien au contraire : c'est au bénéfice de Rose Sélavy (on entend, entre autres lectures possibles de ce jeu avec les phonèmes : « Eros, c'est la vie ») qu'il accepte de s'aliéner, d'abdiquer son identité comme son autorité d'auteur. Desnos emprunte cette figure féminine imaginaire à Marcel Duchamp et lui attribue les 150 aphorismes de la section qui porte son nom, avec une épitaphe qui met au défi le nocher des Enfers : « Ne tourmentez plus Rose Sélavy, car mon génie est énigme. Caron ne le déchiffre pas » (Desnos, 1983 : 34). Dans la section qui suit, intitulée « L'Aumonyme », Desnos évoque la plongée dans l'anonymat sous l'effet du sommeil hypnotique, en jouant sur des homophonies :

Mors le mors de la mort Maure silencieuse

Cils ! aux cieux

Dérobez nos yeux.

Non, nous n'avons pas de nom. (Desnos, 1983 : 56).

Enfin, dans « Langage cuit », section ouverte « sur la mer maritime [où] se perdent les perdus » (Desnos, 1983 : 71), s'adressant à la « nocturne visiteuse » venue lui assigner sa vocation dans un « feu de baisers », il prononce l'oracle d'une mort par immersion : « Un jour je me coucherai dans un linceul comme dans une mer » (Desnos, 1983 : 80).

La « disparition élocutoire », consentie, désirée même, signifie ainsi pour les surréalistes que, le poète ayant renoncé à tout dessein lucide, à toute intention sémantique sous contrôle de la raison, pour mieux se précipiter dans le subconscient et sonder les profondeurs de la psyché, les mots se trouvent dès lors soustraits à son emprise. En 1924, Breton définissait le surréalisme comme « automatisme psychique pur » et, filant la métaphore, parlait d'appuyer sur « la pédale » d'accélération pour que l'écriture automatique trouve le régime idoine (Breton, 1988 : 328) : dans le premier tiers du XX^e siècle, on passe d'un lyrisme de la stase, de l'immobilité

pensive, à ce que l'on pourrait appeler un lyrisme du mouvement, qui exalte la griserie de la vitesse. Desnos, un an auparavant, signifiait au fond la même chose en ouvrant avec une automobile la section dans laquelle il donne à entendre qu'il a cédé son pouvoir d'initiative :

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.

On peut en effet interpréter cette « grande automobile blanche » comme une figure de l'écriture automatique, qui n'obéit à aucune visée sémantique préalable et trouvant en elle-même le principe et la justification de son propre mouvement. Quand, métamorphosée non sans humour en « dirigeable », cette automobile atteint une « cible aérienne », elle la traverse d'ailleurs « sans [même] s'en douter ». Et quand elle devient navire, loin de garder le contrôle de soi comme Ulysse attaché à son mât, le poète, « émigrant clandestin », ne « gravite » plus qu'« au gré de l'hélice, autour de l'arbre d'acier sans racine ». C'est que les mots, appariés par les sons, échappant à sa gouverne, perdent leurs attaches sémantiques primitives et ne connaissent plus que les lois de l'attraction réciproque (dans des jeux d'assonances et d'allitérations, par homophonie, paronomase, etc.).

Desnos, pour témoigner de leur pouvoir de séduction, d'envoûtement, les incarne en sirènes à la « nudité partielle et savamment irritante » ou en « belles passagères érotiquement vêtues ». Captivé, capturé même, s'étant livré corps et âme, mais menacé aussi de se perdre « corps et biens », il finit par lancer le *Save Our Souls* du naufrage : « Pitié pour l'amant des homonymes » (Desnos, 1983 : 49-50).

L'utopie poétique d' « un pays sans maux »

Il arrive que Desnos se déclare « prisonnier » des mots et des syllabes (Desnos, 1983 : 52), mais ce n'est en même temps que de leurs multiples combinaisons possibles, affranchies des chaînes et des contraintes qui entravent l'énonciation poétique qu'il peut espérer une délivrance et l'ouverture d'un nouvel horizon. Maurice Blanchot, citant André Breton, déclarait : « On sait, mais on oublie, que le surréalisme, autant que Mallarmé, a rendu son pouvoir au langage : *'Le langage peut et doit être arraché à son servage. 'La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?'* » (Blanchot, 1980 : 601).

La hantise de la prison mentale et verbale s'exprime dès le début du recueil, dans « L'ode à Coco », poème daté de 1919 :

*Coco ! perroquet vert de concierge podagre,
Sur un ventre juché, ses fielleux monologues
Excitant aux abois la colère du dogue
Fait surgir un galop de zèbres et d'onagres.
[...]
L'amour d'une bigote a perverti ton cœur ;
Jadis gonflant ton col ainsi qu'un tourtereau
Coco ! tu modulais au ciel de l'équateur
De sonores clameurs qui charmaient les perruches.
Vint le marin sifflant la polka périmée,
Vint la bigote obscène et son bonnet à ruches,
Puis le perchoir de bois dans la cage dorée ;
Les refrains tropicaux désertèrent ta gorge. (Desnos, 1983 : 25)*

Ce perroquet encagé, dont la voix lyrique qui chantait sous les tropiques s'est tue et qui ne répète plus que les « fielleux monologues » d'une concierge radotant dans sa loge, figure une parole domestiquée, prisonnière de l'éternelle redite du même, c'est-à-dire des locutions figées et des expressions stéréotypées, des clichés et des lieux communs. Contre la « bigote » qui « a perverti [son] cœur » (allusion à la dévote Félicité qui, dans le conte de Flaubert, finit par confondre son perroquet Loulou avec le Saint-Esprit), Desnos en appellera dans « L'Aumonyme », par une réécriture parodique du *Pater Noster*, d'abord à « Nounou » dans l'espoir d'être délivré du mal :

*Nounou laissez-nous succomber à la tentation
et d'aile ivrez-nous du mal. (Desnos, 1983 : 52)*

Dans « P'oasis », où il aspire à retremper l'énonciation et la pensée poétiques dans une eau de jouvence, confondant le nom du personnage du conte de Perrault avec celui de l'hôpital pour névrosés, c'est Sainte Anne qu'il invoque :

*- Sœur Anne, ma Sainte Anne, ne vois-tu rien venir...vers Sainte-Anne ?
-Je vois les pensées odorier les mots.*

Pour rafraîchir l'expression poétique, pour que « les pensées arborescentes [...] fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux », Desnos rompt les chaînes qui entravent non seulement les mots, mais même les lettres dans les vocables :

-Sœur Anne, ma sœur Anne, que vois-tu venir vers Sainte-Anne ?

-Je vois les Pan C

-Je vois les crânes KC

-Je vois mes mains DCD

-Je les M (Desnos, 1983 : 65)

La section suivante, intitulée « Langage cuit », donne la recette : les mots brisent les cloisons de la morphosyntaxe, les locutions figées se renversent et les clichés sont subvertis. Au terme de cette section, le poète peut alors enfin parler « cœur en bouche » (et non, en minaudant, « la bouche en cœur »), transgressant les règles qui régissent la langue française, déconstruisant jusqu'à sa syntaxe :

Tu me suicides, si docilement

Je te mourrai pourtant un jour. (Desnos, 1983 : 79).

Quelque « facile » que puisse sembler cette « rhétorique » (Desnos, 1983 : 93) d'infraction aux règles de la grammaire, de permutations ou de commutations dans les expressions toutes faites, en même temps que de neutralisation des oppositions que le principe rationnel de non-contradiction interdit, elle aura au moins permis au poète de s'affranchir de l'ordre oppressant d'une langue policée et des cadres sclérosants d'une poésie normée.

Le véritable péril, ce serait d'être condamné au silence. Dans cet hymne au langage poétique qu'est *Corps et biens*, il ne manque pas de textes pour le signifier. Dans « 21 heures le 26-11-22 », Desnos fait du silence une souffrance égale aux épreuves de la Passion christique :

En nattant les cheveux du silence

six lances

percent mes pensées en attendant. (Desnos, 1983 : 51)

Dans « Cœur en bouche », alors qu'il suit son chemin de croix, on veut faire taire dans une « mort de silence » la voix lyrique du poète poursuivi par la vindicte publique et crucifié « avec des clous aussi maigres que des morts » pour avoir attenté aux lois qui régissent la langue comme le Christ l'a été pour avoir proclamé une foi nouvelle (Desnos, 1983 : 80-81).

La section « Rose Sélavy », dont un certain nombre d'aphorismes qui nommaient Breton en 1922-1923 ont été écartés après la rupture avec le mouvement surréaliste, laisse en enfer celui qui aurait pu être à Desnos ce que Virgile fut à Dante dans la quête du salut : « André Breton serait-il déjà condamné à la tâche de tondre en enfer des chats d'ambre et de jade ? » (Desnos, 1983 : 37) et lui préfère un autre initiateur, dont les « esprits curieux » peuvent déchiffrer le nom au n°13 :

« le marchand du sel » (Desnos, 1983 : 33-34). C'est qu'à suivre Rose Sélavy, dont « la geste célèbre [...] est inscrite dans l'algèbre céleste » (Desnos, 1983 : 39), et à céder soi-même l'initiative non seulement aux mots, mais aussi aux lettres, aux notes de musique sur des portées (il y en a dans un texte placé sous le signe de l' « Art rythmé tic ») et aux combinaisons des chiffres, pour évoquer par exemple la vitesse à laquelle on franchit les détroits : « navigateurs traversez les 2-3 / à toute 8-5 » (Desnos, 1983 : 66), on espère atteindre le « pays des nombres décimaux où il n'y a ni décombres ni maux » (Desnos, 1983 : 34).

Cette demande et cette promesse d'un paradis délivré des maux de la Terre s'expriment aussi par la voix d'Aragon, au moment d'une définition de la poésie qui passe par une référence au jeu de la marelle (ce jeu d'enfant consiste à pousser, à cloche-pied, une petite pierre plate le long d'une échelle tracée sur le sol, dont les degrés portent des numéros et qui mène de la terre jusqu'au ciel) : « A la margelle des âmes écoutez les gammes jouer à la marelle » (Desnos, 1983 : 44). Le verbe est le même que celui de l'aphorisme 54, où « les sourdes paroles » de Rose devaient remplacer les « paraboles absurdes » de la religion (Desnos, 1983 : 38). La voix d'Aragon donne à entendre que ces « sourdes paroles » sortent du puits le plus profond de la psyché, dont on sonde la profondeur en y jetant un caillou et dans l'attente d'un écho. Et si, par la grâce d'un métaplasme, la « margelle » donne une « marelle », c'est parce que le but du jeu est bien de monter par degrés sinon jusqu'au ciel, du moins jusqu'à ce que Desnos appelle « la terre céleste » (Desnos, 1983 : 71).

Le paradis sur terre ? Toujours est-il que le long voyage du poète dans *Corps et biens* semble bien démarqué de l'itinéraire que suit Dante dans *La Divine Comédie*. De même en effet que Dante ne peut traverser les différents espaces métaphysiques de *La Divine Comédie* qu'à l'aide de guides qui lui montrent le chemin, Desnos ne peut franchir les seuils successifs des contrées oniriques et des lieux imaginaires des dernières sections de *Corps et biens* qu'entraîné par des muses, qui souvent se dérobent cependant, laissant ses appels sans réponse. « Fantôme parmi les fantômes » dans le poème intitulé « J'ai tant rêvé de toi », daté de 1926 (Desnos, 1983 : 91), il traverse ensuite « les ténèbres » dans une longue section datée de 1927 (Desnos, 1983 : 103-148). Puis, en 1929, il suit aveuglément « l'aveugle » qui guide « ses pas mal assurés » (Desnos, 1983 : 165), parce que la cécité au réel est la condition d'accès aux visions du rêve. Après avoir évoqué, dans « Mouchoirs au nadir », point de la sphère céleste opposé au zénith, un cosmos imaginaire (Desnos, 1983 : 167-170), se dirigeant vers « le pays des merveilles », dans l'avant-dernier poème du recueil, intitulé « De silex et de feu », il s'interroge :

J'étais aveugle et je croyais qu'il faisait nuit

Est-ce bien toi que je nommais la ténébreuse (Desnos, 1983 : 177).

C'est encore « comme un aveugle s'en allant vers les frontières » qu'il apparaît dans « Le poème à Florence » (dédié à une femme morte dans un accident de voiture et daté du 4 novembre 1929), ultime poème du recueil qui se referme sur son titre :

J'inscris ton nom hors des deuils anonymes

Où tant d'amantes ont sombré corps âme et biens (Desnos, 1983 : 184).

Desnos inscrit pour finir l'inquiétude anxieuse de celui qui aura confié à la voix poétique et au pouvoir des signes la vocation d'ouvrir un nouvel horizon :

Voici venir les jours où les œuvres sont vaines

Où nul bientôt ne comprendra ces mots écrits. (Desnos, 1983 : 184).

Du fin fond de l'enfer nazi (Desnos mourra dans un camp de concentration), dans sa dernière lettre de déportation, datée du 7 janvier 1945 et adressée à Youki (sa compagne depuis le lendemain de la publication de *Corps et biens*), c'est cependant encore vers l'utopie du langage poétique, justifié « mot pour mot », qu'il porte ses regards. Et c'est encore et toujours Rose Sélavy qu'il invoque, elle qui « au seuil des cieux porte le deuil des dieux » (Desnos, 1983 : 39) et dont les aphorismes étaient au nombre de 150 pour remplacer les psaumes bibliques :

Pour le reste je trouve un abri dans la poésie. Elle est réellement le cheval qui court au-dessus des montagnes dont Rose Sélavy parle dans un de ses poèmes et qui pour moi se justifie mot pour mot. (Desnos, 1999 : 1279)

De l'âge théologique où l'on pouvait faire œuvre sous la garantie du Verbe divin, on est sorti après que Mallarmé eut refondé la poésie non seulement sur la « disparition élocutoire du poète », mais aussi sur la mort de Dieu, comme le montre Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé*. Le divin répudié, ne reste aux hommes, sous les cieux et pour leur révéler le sens de leur présence sur la terre, que ce qui leur a été laissé en partage : la tour de Babel du langage.

Bibliographie

Blanchot, M. 1980. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard.

Breton, A. 1988. *Poisson soluble*, 16, *Œuvres complètes*. I. Paris : Gallimard, « La Pléiade ».

Breton, A. *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, I. (1988). Paris : Gallimard, « La Pléiade ».

Desnos, R. 1983. *Corps et biens*. Paris : Poésie / Gallimard.

Desnos, R. 1985. « Chronique des temps présents. L'avenir de la poésie. Essai d'explication du divorce entre le public et les poètes », article paru dans *Aujourd'hui*, en juin 1942, reproduit dans *Textuel*, n° 16, numéro spécial sur *Corps et biens*, p. 12.

Desnos, R. 1999. *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard.

Mallarmé, S. 1974. *Œuvres complètes, Variations sur un sujet*, « Crise de vers ». Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade ».

Marchal, B. 1988. *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti.

Murat, M. 1988. *Robert Desnos-Les grands jours du poète*. Paris : José Corti.