

Universitat Autònoma de Barcelona

Sixte Marcos i Vicens

Robert Desnos romancier

Théorie et pratique du roman surréaliste des années 1920

Tesi doctoral dirigida pel Dr. Ricard Ripoll i Villanueva

Departament de Filologia Francesa i Romànica

Facultat de Filosofia i Lletres

Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)

2005

Dès que les ténèbres commencèrent à tomber, le désert se réveilla, et les hurlements des bêtes fauves se rendant à l'abreuvoir se firent entendre sourdement dans les profondeurs inexplorées de la forêt.

Gustave Aimard, *L'Eclaireur* (1859), ch. « Peaux-blanches et Peaux-rouges »

Existe-t-il des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire écrite devrait porter un autre nom ?

Guy de Maupassant, *Le Roman* (sept. 1887)

Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote.

André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924)

Dans les années 1922-1928, Desnos n'a cessé de lier l'écriture à « la *toute puissance du désir* qui reste, depuis l'origine, le seul acte de foi du surréalisme » (Breton).

Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites* (1980)

Bien entendu, le lecteur sériel peut lui aussi se placer en position de lecteur savant et juger à posteriori ce qu'il vient de lire, se forgeant une théorie littéraire spontanée, amplement suffisante pour ses besoins, fondée généralement sur quelques éléments d'appréciation : le potentiel d'absorption du livre, son mérite littéraire (extrinsèque, par rapport à des livres comparables ; intrinsèque, par la vraisemblance des enchaînements et de la représentation du monde et, éventuellement, par l'adéquation du thème et du traitement) et sa difficulté de lecture.

Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier...* (1999)

La modalité la plus caractéristique du romanesque, en effet, n'est pas l'emportement car l'emportement est lyrique quand il procède du sujet, « enfant amoureux » ou adulte en proie à la dérélition de l'idéal (« Fuir, là-bas fuir ! ») ; et il est critique quand il représente cet affect, comme les « chevaux crevés à toutes les pages » des lectures d'Emma Bovary. Le romanesque est moins emporté que transporté : il nous fait entrer dans l'enchaînement des choses avec une sorte d'évidence médiumnique. Tout se passe comme dans un rêve, et comme dans le rêve, nous pouvons faire aussi bien l'expérience de l'angoisse et du vertige que du plaisir et de la gloire.

Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », in *Le Romanesque* (2004)

Introduction : Robert Desnos et le roman

Toutefois puisqu'ainsi il est nécessaire de dégorger un peu d'acide ou de vieux lyrisme, que ce soit fait saccade vivement – car les locomotives vont vite.

Modernité aussi donc constante et tuée chaque nuit.

J. Vaché, *Lettres de guerre*, 1917

L'œuvre en prose de Robert Desnos comprend ses écrits dès le début de sa collaboration avec le groupe surréaliste, vers 1922, jusqu'à un roman paru en 1943 au-delà de la période proprement surréaliste de l'auteur. En ce qui concerne la première période surréaliste de Desnos, trois ouvrages majeurs en prose constituent un corpus intéressant pour déterminer la mise en place d'un romanesque surréaliste, fortement influencé par l'écriture automatique ou « de premier jet », à savoir *Pénalité de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides* (connu par la deuxième partie du titre dès sa parution, 1922), *Deuil pour deuil* (1924) et notamment *La Liberté ou l'amour !* (1927).

Ces trois moments dans l'œuvre de Desnos marquent donc respectivement l'apparition, la continuation et l'achèvement d'une façon de comprendre l'écriture du roman tout en consolidant le mélange générique et l'interaction esthétique de merveilles et d'aventures. Toujours est-il qu'en raison de la thématique et de la composition de ces romans, nous pouvons nous demander quel est le rôle du genre pour Desnos, quelle est sa conception du roman au sein du groupe et, avant tout, quelles sont les conditions extrinsèques (quant à l'histoire littéraire et la théorie littéraire) de ce choix :

Quel fatras, quelle confusion... où classer Gide là-dedans, et Jules Verne et Simenon et Dostoïevski ? Comment décrire ce monstre informe, ce genre sans limite où aucun critique n'a vraiment tracé de voies claires ? Comment se reconnaître dans ces divisions arbitraires qui s'appliquent tantôt au style, tantôt au sujet, tantôt à la position intellectuelle de l'écrivain, tantôt même au poids de l'œuvre ou à son public ? Au surplus quel romancier n'appartient à plusieurs genres à la fois ? autant jeter sa plume aux orties.¹

Jacqueline Chénieux-Gendron, dès 1984, déclarait que le surréalisme avait utilisé toutes sortes de genres pour représenter la surréalité et pour créer des ouvrages littéraires et des objets d'art, dans le sens de créations plastiques, à partir de l'espace que partageraient l'art, les sens, la réalité et le rêve. Tous les cadres formels seraient donc valables pour conduire et exprimer le dépassement référentiel réaliste et valider l'expression non-contradictoire d'un nouveau matérialisme : « ...le surréalisme s'attache aussi à explorer l'extrême limite de certains systèmes de signes homogènes »². Et pourtant, de toute l'offre formelle que les surréalistes reçoivent de la tradition historique des genres, quelques *distinguos* doivent être faits. La connotation de la forme *roman* et du théâtre en général – ainsi que la nouvelle, fortement méprisée par Breton –, qui provenaient des *écoles* ou mouvements réaliste et symboliste, empêchent une adoption et un accueil directs, non conflictuels, d'un héritage historique. La première réaction est en fait le refus.

Certains genres restent néanmoins visibles : on connaît surtout les réserves de Paul Éluard, qui distingue imperturbablement, en 1926, « rêves, textes surréalistes et poèmes », par leur projet :

Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé de merveilleux, la réalité vivante. Mais des poèmes, par lesquels l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir des enchantements, il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé.

¹ R. Desnos, « Notes sur le roman » (publiées dans la revue *Confluences*, n° 21-24, juillet-août 1943), cf. in *Œuvres*, p. 1150.

² Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 231.

Inutilité de la poésie : le monde sensible est exclu des textes surréalistes et la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l'esprit jouit d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier.³

Et les nuances apportées par Eluard en 1937 ne changent pas l'essentiel. Le récit de rêve doit conserver sa « scientificité » la plus grande et sa « réalité vivante ». En ce sens Aragon ironise : « Il ne faut pas [...] que le rêve devienne le jumeau du poème en prose, le cousin du bafouillage ou le beau-frère du haïkaï [sic] »⁴.

La distinction entre poème et écriture automatique, bien qu'elle ait été jugée sévèrement par Breton (*Entretiens*), et qu'elle corresponde à une conception du langage tout autre que la sienne, n'est pas contradictoire avec sa propre pratique. Même si Breton le regrette, lui-même a modifié le « texte surréaliste » de *Tournesol* dans le sens d'un arrangement et sa poésie prend pour tremplin l'automatisme ; mais elle ne coïncide pas pour autant avec celui-ci. D'où la souplesse des frontières génériques et un dogme souvent trahi ou fautif.

De ce fait déduit-on la finesse pragmatique des auteurs surréalistes, en général, sur le pied des discussions génériques. D'autre part, leur pragmatisme s'avère régulier, homogène et d'une seule pièce, d'autant plus que non seulement il prend charge à « explorer » l'efficacité des formats mais qu'il évite en règle générale un discours normatif strict et encombrant. Son penchant vers l'expression libre, plus ou moins surveillée *a posteriori*, et la facilité pour amonceler des bouts et des bribes de création produits *immédiatement*, c'est-à-dire sans intercession rationalisante ou préjugé critique, sont pleinement cohérents par rapport à un discours générique divers, variable et ouvert que nous allons essayer d'étudier.

Or il reste à voir la sensibilité et les besoins de chaque auteur pour préférer un genre ou l'autre, une voie de création ou un modèle qu'il aurait intégré pendant sa formation et auquel il aurait adhéré pendant son expérience vitale. C'est exactement le cas de Robert Desnos. Revenons de nouveau à Chénieux-Gendron sur ce point qui se veut pointilleux :

³ Prière d'insérer pour *Les Dessous d'une vie*, 1926, in Eluard, *OC*, Bibl. de la Pléiade, t.I, p.1387-8.

⁴ Aragon, *Traité de style*, p.186.

Sous prétexte de ressourcement constant à « l'imaginaire », il serait inexact de confondre toute l'esthétique surréaliste dans un maelström de genres et de moyens d'expression.⁵

Le penchant positif de cette adaptabilité et du choix multiple des cadres formels est donné, à l'opposé, par le ton révolutionnaire ou la contestation généralisée des surréalistes. Même dans le récit de rêve, où se réclame l'existence d'un témoignage de l'expérience et la vérité (la « réalité vivante », disait Eluard), ou bien dans les textes travaillés des poèmes, romans, pièces de théâtre, etc., les surréalistes, originellement contestataires, se montrent intransigeants, cherchent la controverse, inflexibles, et inaugurent les débats avec les arguments les plus radicaux et négatifs.

Le ton révolutionnaire et la contestation généralisée, par ailleurs, bénéficient autrement de la possibilité de contradiction, de la non cohérence ou de leur expression à proprement parler « artistique ». Il n'y a, en définitive, ni parti pris pour une option générique ni même parti pris idéologique, si ce n'est les valeurs fondamentales qui supposent une ouverture vers l'imaginaire et une panoplie de valeurs quasiment néo-romantiques.

De cette manière, les manifestations et les pensées restent aussi surréalistes si elles attaquent ou défendent des positions légèrement opposées, même contradictoires et changeantes, bien qu'elles répondent en général, et le prouvent par leur personnalisme, à la défense de la libre expression de tout individu et à l'illustration de cette liberté, valeur elle-même *radicale* et invulnérable.

À ce sujet, il y aurait même une éthique de la liberté, ou une remarque sur le mode d'emploi de celle-ci, donnée par Breton dans le premier *Manifeste* : « Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. À nous de ne pas en mésuser gravement »⁶. Aussi abondante serait-elle, la libre expression a tout de même ses contraintes : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir »⁷. Le vecteur principal reste l'émotion de l'individu, ou bien plus précisément les « expériences de *dépense* (l'extase, le rire, l'érotisme...) »⁸, et notamment la *dépense* émotionnelle d'Eros.

⁵ Chénieux-Gendron, 1984, *ibidem*.

⁶ André Breton, *OC*, t. I, *Manifeste du Surréalisme*, p. 329.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Chénieux-Gendron, 1984, p. 182.

Du moment où « le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste »⁹, la lumière se fait sur le débat de l'opportunité du roman dans le surréalisme. L'attaque que Breton lance dans le premier *Manifeste* contre le roman porte atteinte à une conception très particulière et historiquement précise du romanesque qui a mérité par ailleurs nombre de critiques qui ne sont pas nécessairement celles des surréalistes.

Mais, tout en étant une option radicale par rapport au roman classique, le surréalisme aura ainsi joué un rôle dans le renouvellement du genre. En effet, une certaine présence de la « Querelle du roman »¹⁰ dans le *Manifeste* devient aussi l'indice d'une discussion et d'un débat qui devraient définir d'une part l'anti-modèle naturaliste, symboliste ou simplement réaliste afin de l'isoler, et d'un débat qui d'autre part permette la naissance d'une écriture du romanesque sous la perspective de la surréalité. C'est parler finalement d'un romanesque fondé sur la base du monde « désensibilisé », ou avec une matérialité autre, de l'aventure et des enchantements, dont parlait paradoxalement Eluard pour définir le poème.

Du paradoxe et de la contradiction naît également en 1927 le romanesque le plus réussi et le plus complexe dans l'œuvre de Robert Desnos, c'est-à-dire *La Liberté ou l'amour !* (publication censurée en 1928¹¹). Les aventures plus ou moins suivies, l'incertitude sur la présence ou la transparence des actants, la corruption de la diégèse, l'ombre du merveilleux, ou bien le blasphème et le sacrilège se côtoient et règnent grâce à la voix puissante de Desnos, de poète et aussi d'amoureux. Sur la scène qu'est la page maculée s'alternent la fiction et l'expression de soi comme s'il s'agissait d'un mélange novateur entre poésie et roman ou d'une entente entre deux attitudes complémentaires (littéraires pour ainsi dire) qui, tout en poursuivant deux buts différents ou remplissant deux fonctions opposées, se combinent, nous semble-t-il, harmonieusement. Ce qui semblait la quadrature du cercle dans la littérature des années vingt ouvrait une nouvelle voie, à savoir une composition assez libre pour représenter en quelque sorte les noces des poètes et des romanciers.

⁹ Breton, *ibidem*.

¹⁰ Nous employons le terme établi par Michel Raimond et faisons une référence générale à cet ouvrage d'histoire littéraire : *La Crise du roman*, Corti, 1966, surtout p. 115-137.

¹¹ Desnos, *Œuvres*, édition établie par Marie-Claire Dumas (citée comme éd. Dumas), 1999, p. 314-5.

Ainsi, dans *La Liberté ou l'amour !* la subjectivité du poète se manifeste dès le premier chapitre, bien que négativement, puisqu'il s'agit de l'épithaphe de Robert Desnos : « Né à Paris le 4 juillet 1900. Décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes ». Lettre d'un suicidaire ou caprice rhétorique, nous nous posons cette question mais cette mort s'avère sans conséquences et reste encore un *mensonge romanesque, voire littéraire*, car le chapitre suivant, « Les profondeurs de la nuit », débute avec un *moi* qui s'identifie facilement à l'auteur qui est inscrit sur la page de couverture : un *moi* qui se promène dans Paris, bien vivant et attentif au strip-tease parcimonieux d'une belle femme qu'il suit dans la rue. Or cette mort du sujet biographique, dans l'amorce du roman, *permet* la naissance du narrateur, désormais dans la fiction.

Les errances sont en fait un thème récurrent qui rappelle celles du héros des *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, dans le désert du Paris de Haussmann, désert sémiotique, vide existentiel qui met en relief le personnage solitaire. Et le roman est le « récit d'une contingence radicale » qui unifie dans ce cas l'expression du moi et l'intertexte ducassien¹². Le début de l'action de *La Liberté ou l'amour !* marque les limites de l'écriture du romanesque qui devra suivre, car la subjectivité devinée de l'auteur et sa transposition sur le plan fictionnel s'entrechoquent et s'interpénètrent comme dans une rêverie influencée par des interférences transtextuelles, ou bien plutôt comme une vision en état de veille.

En réalité, toute la vérité du récit appartient ironiquement à la sphère onirique étant donné que, du deuxième chapitre « Les profondeurs de la nuit », on avance vers la consécration du dernier, le douzième, qui reste ouvert par des points de suspension, intitulé « Possession du rêve ». La contingence du récit, par l'inachevé du fictionnel, est ainsi renforcée.

Le protagoniste, Corsaire Sanglot, n'apparaît qu'à partir du chapitre III¹³ pour disparaître dans le VI, et revenir ensuite¹⁴ pour reprendre ses aventures jusqu'à la dernière phrase :

¹² Yves Thomas, « Le détournement des *Chants de Maldoror* dans *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos », in *Les Lectures de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, Du Lérot, 1998.

¹³ « Tout ce qu'on voit est d'or », incipit : « Corsaire Sanglot revêt son costume bien connu des rues bruyantes et des trottoirs de bitume ».

Puis quelques requins reparurent qui foncèrent sur les barques. C'est alors que le Corsaire Sanglot...¹⁵

Et dans le parcours de ce qui se partage entre vérité et mensonge, *fabula* et témoignage poignant, le sens qui est privilégié très distinctement est celui de la vue. A ce propos, quelques titres de chapitres insistent sur la primauté du regard :

III : « Tout ce qu'on voit est d'or »,

VII : « Révélation du monde »,

VIII : « A perte de vue »,

IX : « Le palais des mirages ».

Or la liberté du romanesque n'empêche absolument pas ce degré d'ambiguïté qui relativise premièrement la portée du récit mais qui, en deuxième lieu, renforce la cohésion de l'image auctoriale dans une rêverie romanesque.

En quelque sorte, l'auteur ne sacrifie pas sa fonction originale pour décrire ou objectiver le *réel* raconté, puisqu'on comprend bientôt que le sujet lyrique fonctionne tantôt comme une plate-forme pour exprimer les sentiments au premier degré tantôt comme une instance pour peindre des poursuites et des intrigues imaginaires. La distinction stricte entre auteur, narrateur et personnage s'évapore ou s'évanouit. Les aventures de Corsaire Sanglot sont l'image dans le miroir de celui qui distrait ses chagrins et son émotion par le truchement d'une intrigue gothique, noire et violente. C'est le *divertissement* pascalien où l'individu moderne se réfugie en dernière instance avec son bagage culturel.

A l'horizon de l'intrigue, effectivement, le roman noir agrémenté les actions puisque le « merveilleux qui s'y trouve jeté à pleins bords fait surgir des images mentales fascinantes »¹⁶. C'est la littérature « ultra-romanesque », ou de « haute fiction », dont parle Chénieux-Gendron et dans laquelle les surréalistes ont puisé et

¹⁴ Ch. VII, incipit : « Vers le milieu de l'après-midi Corsaire Sanglot se trouva (ou se retrouva) sur un boulevard planté de platanes ».

¹⁵ P. 394. Nous renvoyons toujours par la simple mention de la page à Desnos, *Œuvres*, éd. Dumas, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

¹⁶ Chénieux-Gendron, 1984, p. 22.

qu'ils ont volontiers admirée. De même, la question du romanesque aliénant, c'est-à-dire du roman qui dit être un portrait vrai du monde extérieur à la subjectivité, pose problème quant au mode d'expression surréaliste qui est foncièrement individuel, subjectif et sensuel. Le monde n'a pas de sens (matière et signification), par conséquent, si ce n'est à travers la perception unique de chaque sujet. Et c'est en ce sens qu'on peut dire, en parodiant Isidore Ducasse, que le roman doit être fait, comme la poésie, par tous.

Il y a ensuite refus de la réalité rapportée comme description, refus des récits de portée collective ou sociale qui ont une fonction dominante référentielle, et refus du détail ou des données sans rapport avec l'individu. La création de personnages suppose par ce même principe un détour à la véritable expression et devient une fausseté ou un jeu, une spéculation ou un caprice aux aspirations psychologiques qu'on acceptera bien difficilement.

D'après les mots de Breton lui-même, imagination signifie ouverture vers toutes les chimères du moi, les enchantements de l'expression ressentie, passée par le filtre de l'émotion, la recherche des images attrayantes, et donc le reflet de ce qui a été vécu ou aimé. L'expression individuelle, qui se pose sur un piédestal de vérité, serait donc faussée par la fiction de façon presque hautaine puisque celle-là dénaturerait celle-ci par un péché d'arrogance. On est face à une incompatibilité :

L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces. « Parlez pour vous, lui dirais-je, parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur de pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice.¹⁷

La fiction étant l'excès hyperbolique ou l'amusement du moi, elle offre chez Desnos un spectacle débridé sous le principe de plaisir. Les scènes du personnage central, doublé parfois par le narrateur, prennent comme point de départ le « moi » à peine défini dans le chapitre II pour se soumettre héroïquement à l'accélération et la surenchère des actions. Du strip-tease de Louise Lame dans la rue, muse et co-

¹⁷ Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, in OC.

protagoniste dans *La Liberté ou l'amour !*, on passe à des scènes érotiques, on connaît des rêves enchâssés dans le récit comme s'il s'agissait d'une identification involontaire des deux niveaux diégétiques. On vit le drame de la violence de Corsaire Sanglot sur Louise Lame, leur séparation ; puis des incendies, des fuites, un naufrage, une visite miraculeuse au monde sous-marin, un débarquement au pôle Nord, l'accumulation exagérée de personnages (à partir d'une cité dépeuplée dans le vaste Nord mystérieux), la visite au club des Buveurs de Sperme, qui se trouverait à Paris dans le quartier des Invalides ou celui de Monceau (357), les récits scabreux de quelques membres de celui-ci, etc. Mais la puissance de cette fiction est partagée et percée sans cesse par les moments où l'aventure imaginaire s'enlise et où fait acte de présence le moi qui est toujours à la base de cette aventure déchaînée.

La fiction fait alors défaut, d'autant plus qu'elle n'est pas consistante et qu'elle revient sur son parcours pour reformuler l'expression du moi premier, ou bien pour rompre des liens de cohérence au niveau diégétique. Par exemple, l'évocation du monde plaisant de l'aventure est corrigée dans le chapitre IV, « La brigade des jeux » :

Corsaire Sanglot aborde au port. Le môle est en granit, la douane en marbre blanc. Et quel silence. De quoi parlé-je ? Du Corsaire Sanglot. Il aborde au port, le môle est de porphyre et la douane en lave fondue... et quel silence sur tout cela.¹⁸

Mais la fiction disparaît, s'estompe ou se voile également lorsque le moi premier impose sa présence qui avait toujours laissé des traces et qu'on pressentait déjà en dessous des merveilles de Corsaire Sanglot, son double, et de Louise Lame. Malgré la longueur des passages où le « je-Origine » se manifeste ouvertement, nous choisirons des extraits qui prouvent la combinaison de modes d'énonciation dans « l'espace intermédiaire où peuvent jouer les modes de figurabilité lyrique »¹⁹. Et ce sont ces modes d'énonciation qui brouillent la lisibilité du roman de Desnos.

On est bien d'accord qu'il y a un sujet lyrique, dit Dominique Rabaté,

¹⁸ Desnos, *Œuvres*, p. 342.

¹⁹ Dominique Rabaté (sous la dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », cf. *Présentation*, 1996, p. 9.

[...] non pas constitué et préalable au poème puisque, c'est là un fil qui court entre tous les textes, le sujet lyrique se crée par et dans le poème ; sa voix émerge à mesure mais selon des modes de figurabilité et des dispositifs d'énonciation (un placement de la voix et des types d'adresses particulières) qui peuvent se caractériser différenciellement.²⁰

Conditionné par les extrêmes, le je lyrique interrompt l'aventure soit après le texte ou « dans un silence impressionnant »²¹, soit après une grande déclaration exaltée, épuisante, comme c'est le cas pour le passage qui suit :

Tombeaux, tombeaux ! Dressés sur un récif de Saint-Malo parmi l'écume ou bien creusés dans une forêt vierge par des enfants perdus, tombeaux de granit, tombeaux garnis de buis ou de couronnes en perles et fil de fer, tombeaux froids des panthéons, tombeaux violés non loin des pyramides et qui frémissent de foi et d'âmes, tombeaux naturels, façonnés dans la lave brûlante des volcans en éruption ou dans l'eau calme des profondeurs de la mer, tombeaux, vous êtes de ridicules témoins de la petitesse humaine.²²

Le ressac ainsi provoqué permet le surgissement du moi poétique que nous préférons appeler *lyrique*. Apparemment, il n'y a presque pas de différence entre l'écriture de l'aventure et l'expression lyrique puisque le récit n'a pas *a priori* de spécificité générique bien déterminée. Ce mélange pourrait néanmoins permettre de définir le romanesque surréaliste grâce à sa souplesse constitutive.

Or, dans le flux de l'écriture de premier jet, Desnos adopte la *formalité* de marquer des chapitres et de séparer par les alinéas les interruptions soit du romanesque soit des élans lyriques. L'émergence donc du sujet lyrique dans le romanesque, bien que dans une production brève mais extrêmement significative, se double d'un exploit d'expression aussi bien poétique que romanesque, typographiquement marquée, expression variable que filtre le poète :

Qu'elle vienne, celle que j'aimerai, au lieu de vous raconter des histoires merveilleuses (j'allais dire à dormir debout). O satisfaction nocturne, angoisse de l'aube, émoi des

²⁰ Rabaté, 1996, p. 8.

²¹ Desnos, *Œuvres*, p. 341.

²² Desnos, *idem*, p. 390.

confidences, tendresses du désir, ivresse de la lutte, merveilleux flottement des matinées d'après l'amour.

Vous lirez ou vous ne lirez pas, vous y prendrez de l'intérêt ou vous y trouverez de l'ennui, mais il faut que dans le moule d'une *prose sensuelle* j'exprime l'amour pour celle que j'aime. [...]

Banalité ! Banalité ! Le voilà donc ce *style sensuel* ! La voici cette *prose abondante*. Qu'il y a loin de la plume à la bouche. Sois donc *absurde*, *roman* où je veux prétentieusement emprisonner mes aspirations robustes à l'amour, sois *insuffisant*, sois *pauvre*, sois *décevant*. Je sens se gonfler ma poitrine à l'approche de la bien connue. Je ferais l'amour devant trois cents personnes sans émoi, tant ceux qui m'entourent ont cessé de m'intéresser. Soit *banal*, *récit tumultueux* !

Je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves, je crois aux héroïnes de la nuit, aux belles de nuit pénétrant dans les cœurs et dans les lits. Voyez, je tends mes poignets aux menottes délicates, aux menottes de la femme élue, menottes d'acier, menottes de chair, menottes fatales. Jeune bagnard il est temps de mettre un numéro sur ta bure et de river à ta cheville le boulet lourd des amours successives.²³

En fin de compte, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle le surréalisme n'aurait su s'éloigner du romanesque. Malgré ses violences anarchisantes, ses scrupules idéologiques libertaires et l'exigeante fuite du réel, le roman aura trouvé une voie de rachat par l'emprise de l'imagination fortement *imaginée*, du rêve et de toutes les licences perpétrées : des licences, chez Desnos, aussi bien narratologiques que touchant des signifiants ou des signifiés. Plus que *récit poétique*, par défaut de recherche esthétique et d'ouverture paradigmatique, et moins que *roman*, puisqu'il s'agit d'une écriture décousue, passionnelle et fragmentée, sans philtres, le *romanesque lyrique* de Robert Desnos demande une certaine souplesse de lecture et enfin une volonté lectrice qui chassera le fantasme de l'illisibilité.

Dans les œuvres en prose de Robert Desnos, il restera des années 1920, par exemple, et du grand bouleversement qui s'est opéré sur le roman en général, un hommage à ce format malléable et aux lectures *classiques*, conventionnelles ou populaires, qui ne sont pas moins déterminantes dans la formation des auteurs après la première Guerre mondiale²⁴.

²³ Desnos, *Œuvres*, p. 341-2. Nous soulignons.

²⁴ Voir Gérard Prince, « Romanesques et roman : 1900-1950 », in *Le Romanesque*, 2004, p.188 : « Le romanesque surréaliste – avec Desnos, Soupault, Aragon ou même *Nadja*, ce n'est pas un oxymore –

Les surréalistes, contestataires par rapport à la génération précédente et vis-à-vis des continuateurs orthodoxes de l'entre-deux-guerres, méprisants souvent, rebelles toujours, ne sont pas moins en quelque sorte des romanciers qui renouvellent l'écriture romanesque « d'aventure » (selon l'acception de Jacques Rivière), une écriture maintenant empreinte de lyrisme. De ce point de vue, de façon synthétique, par un nouveau contrat de lecture, nous pourrions comprendre l'oukase de Breton dans le premier *Manifeste* et la nouveauté apportée par les romans de surréalistes comme Desnos (et encore : Breton lui-même, Aragon, Soupault, Crevel, Daumal, Leiris, Limbour, etc.) comme l'endroit et l'envers d'un modèle d'expression transfiguré, longuement et profondément admiré. A partir de ce fait, on peut parler de romanesque surréaliste. De plus, si l'on considérait d'autres auteurs de la génération précédente, plus hétérodoxes par rapport au *mainstream* (Jarry, Apollinaire, puis Cendrars, Segalen...), on pourrait peut-être déceler une certaine continuité.

s'appliquera à susciter « un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures » (Breton in *Nadja*) et à témoigner que le merveilleux est quotidien et le quotidien merveilleux. Identité que le fantastique suggérait, que les exotismes spatio-temporels, existentiels ou sociaux exploitent et que le réalisme magique remettra en valeur ».

I. La recherche desnosienne

De la voix surréaliste au moment romanesque

1.1. Nouveauté de la recherche

La nouveauté de notre sujet apparaît ouvertement dès le moment de réaliser les premières incursions dans ce qui a été fait auparavant. Ce que nous appelons souvent le *historical background* d'une recherche quelconque nous indique éventuellement qu'il y a lieu de travailler et de prendre possession d'un royaume qui semblerait ne pas avoir de seigneur. C'est dire, d'une part, la simplicité d'une bibliographie éparse et rare par rapport à notre sujet et, d'autre part, le manque de références aux romans ou, du moins, au romanesque dans l'œuvre de Robert Desnos. Nous avons donc choisi d'avancer dans cette *terra incognita*, mais davantage avec l'esprit de l'éclaireur qu'avec l'impulsivité d'un conquistador.

Or cette bibliographie, qui témoigne en tout cas d'une activité qui n'a pas disparu depuis la mort du poète, démontre aussi bien un autre fait irréfutable : c'est la découverte d'un vrai champ de recherche. En effet, deux ouvrages dans les années 40 et 50, puis le désert des années 60, sont relayés rapidement par une activité *in crescendo* qui a abouti de nos jours à un grand intérêt et une étude beaucoup plus intense de l'œuvre desnosienne. De cette croissance et de cet élan partagés par la critique et les lecteurs résulte une extension du domaine de recherche, où non seulement le nombre de participants aurait augmenté mais aussi, logiquement, le nombre et la variété de sujets.

Cela dit, la progression de la critique (journalistique, universitaire, etc.) – et des ouvrages qui ont eu l'honneur d'être publiés – a suivi peut-être le chemin presque naturel ou logique qui leur était réservé. Autrement dit, la réputation de Desnos ne pouvait pas tomber du ciel, ni ne pouvait rayonner aussi ouvertement que quelques lecteurs l'auraient voulu du vivant de l'auteur. Si le lecteur de ce travail universitaire pense à l'époque et aux circonstances historiques qui jalonnent la vie de Robert Desnos, il comprendra la difficulté de sa carrière, entre deux guerres, et verra la tragédie qui a noyé, avec tant d'autres, cette voix surréaliste. Toujours est-il qu'après une fin abrupte et une disparition tellement assombrie par les événements d'une période que nous ne pourrions jamais oublier, la récupération de la mémoire littéraire a dû peut-être attendre pendant un certain laps de temps le refroidissement de la mémoire purement historique.

Ainsi, de façon générale, nous pouvons donner quelques consignes pour connaître ce qui a été dit et ce qu'on a voulu démontrer au sujet de l'œuvre poétique, et surtout surréaliste, de Robert Desnos. Le premier témoignage à la mémoire du poète fut celui de Pierre Berger. Son livre publié en 1949, vu la fraîcheur de la date, ne peut pas nous tromper. Il s'agit d'une introduction à la vie d'un homme *admirable* en raison des circonstances historiques, ainsi qu'au parcours professionnel et littéraire d'un membre proche de la Résistance.

La perspective prise par Berger au moment de décrire l'homme est encadrée par cette date si récente : proximité de l'objet d'étude, importance des données historiques, traumatisme et malheur aux derniers instants avant la disparition de Desnos. C'est en effet surtout le récit de la mort qui prend le dessus et se place comme point de départ de cette présentation intrinsèquement biographique, et donc « historique ».

Toutefois, il existe un premier grand ouvrage critique qui relaie celui de Berger pour réaliser, à son tour, une première approche autrement historique, véritablement remarquable, de notre point de vue : celui de Rosa Buchole, qui publie effectivement son travail fondamental sur l'« évolution poétique » de Desnos en 1956, sept ans après l'ouvrage de Berger. Buchole entame une présentation du parcours littéraire du poète en se focalisant sur l'œuvre elle-même. D'où l'intérêt pour nous de voir à quel titre, et avec quelle attitude ou volonté, elle présentait les textes en prose. Il est

par ailleurs raisonnable de remarquer tout de suite que l'emprise ou l'influence de l'histoire presque immédiate de la deuxième Guerre mondiale pouvait être difficilement ignorée.

Les chapitres qui jalonnent le livre secrètent pourtant encore, à nos yeux, l'esprit d'une époque. Desnos est par moments plus important en tant qu'homme qu'en tant que poète ou prosateur. Des cinq chapitres, les premiers s'intitulent, d'après un découpage chronologique que nous reprendrons plus tard, « Enfance et jeunesse, le dadaïsme, premiers poèmes », « Première période surréaliste », « Deuxième période surréaliste », et puis, en restituant les dates qui sont bien représentatives du moment : « 1930-1939, Première période fraternelle » et « 1939-1945, Deuxième période fraternelle, la Résistance ».

La conséquence d'une approche de ce style est probablement une certaine froideur ou une distance institutionnelle par rapport à son œuvre, dirait-on, considérée du point de vue de l'image publique. C'est comme si on avait déjà rendu hommage à une figure illustre, célèbre et assez symbolique de cette période troublante, si bien que le texte restera parfois secondaire. Il n'empêche que l'oubli qui aura suivi cette importante tentative de présenter le poète, sans oublier le citoyen fier et conséquent, a été tout de même d'une dimension remarquable. Le livre de Buchole est malgré tout l'un des piliers de la critique de l'époque pour ce qui concerne Desnos.

Il nous a été impossible pour l'instant de trouver des écrits, des études ou des commentaires à l'œuvre de Desnos qui datent des années 60. Silence donc « naturel » ou maturation nécessaire d'un legs qui devait être digéré, voire oublié pour être ensuite abordé de façon lente et réfléchie : il faut donc attendre 1975 pour retrouver les traces écrites d'une activité critique universitaire ou académique.

En 1975, la Librairie Nizet, à Paris, publie le bel ouvrage de Paule Laborie. Bref et concis, nous avons trouvé une étude incontournable, simple et solide sur les influences, les emprunts et les ressemblances en général qui relie les textes de Rimbaud, Apollinaire et Desnos. Il est vrai que Laborie ne prend que les textes qui l'intéressent et ne poursuit que les résultats visibles de cette filiation capitale, mais son étude est tellement structurée que nous ne pouvons imaginer une meilleure façon d'assurer la reprise dans les études desnosiennes.

Deux ans plus tard, à Hambourg, Reinhard Pohl présente une thèse en allemand sur les métamorphoses du héros « négatif », destructeur, chez Desnos. A nouveau, il s'agit d'un jalon indéniable du tournant opéré dans les années 70. Sa contribution constitue un apport non négligeable, comme celle de Laborie, par la clarté de l'étude et la solidité de sa construction. Elle facilite et illumine, si l'on peut dire, l'accès à certains textes qui récupéraient une certaine publicité et à d'autres qui, n'ayant jamais connu de succès, pouvaient commencer à la réclamer.

En outre, il nous intéresse d'apprécier l'approche thématique basée sur les personnages et, encore plus intéressant, sur les mythes ou les clichés qui sous-tendent les réalisations multiples des personnages de Desnos. De l'*Einleitung* à la *Schlussbetrachtung*, d'un bout à l'autre de son ouvrage, Pohl retrace la présence, identifie et éclaire les présupposés ou, par leur effet, les implications des *instances mythiques* : à savoir Corsaire Sanglot, Fantômas et, finalement, Don Juan.

Ainsi, nous prendrons quelques échantillons des trois approches qui jalonnent les premiers moments de la critique desnosienne pour, d'une part, en évaluer le travail analytique et, d'autre part, pouvoir en juger le parcours initial. Nous passerons rapidement, après l'ouvrage de Pierre Berger, à celui de Buchole et finalement à celui de Pohl. Nous irons de 1949 à 1977 en soulignant les plus importantes contributions critiques. Nous ne nous arrêterons pourtant pas sur le travail de Laborie, en dépit de sa très haute qualité, non seulement parce que nous l'avons déjà fait ailleurs²⁵, mais parce que son approche fait à peine mention du romanesque en tant que tel.

²⁵ A savoir dans notre mémoire de DEA (Paris IV, 2000, sous la direction du Pf. Michel Murat).

1.2. L'essai biographique

Dans le livre publié par les Editions Seghers en 1949, Berger présente longuement Desnos dans sa préface²⁶. Il s'agit en effet de faire une défense et illustration de la personne de Desnos d'une façon qui dépasse largement le domaine de la création artistique ou littéraire. En exergue, il déclare : « Ce livre n'est pas un essai sur un poète. La seule ambition de son auteur est d'avoir fait acte de camaraderie. Il ne s'agit donc pas de littérature. D'ailleurs Robert Desnos détestait cela ».

L'incipit du livre en question, par ailleurs, fait foi d'un moment précis où les circonstances historiques occupent sans aucun doute l'avant d'une scène qui peut difficilement s'intéresser à la littérature. Le premier passage que nous avons choisi est un exemple du témoignage historique : Berger fait le point sur les faits les plus connus de la fin de Desnos. Cette mort cache trop souvent, malheureusement, sa vie. Il est vrai pourtant que celle-là suppose son premier héritage, et le premier effet de sa disparition est au moins qu'on la raconte. Une autre considération à faire, dans un deuxième moment, est de souligner l'inconvénient par rapport à une œuvre qui souffrira largement du poids biographique jusqu'en 1975. C'est-à-dire que, pendant une trentaine d'années, la légende pesait immensément sur le nom de Desnos. Le récit de Berger est, succinctement, ce qui suit. Nous le reproduisons ici assez généreusement d'autant plus qu'il est presque introuvable (p. 5-8):

Dans les premiers jours d'avril 1945, les armées de Montgomery, de De Lattre de Tassigny et d'Eisenhower franchissent le Rhin ; les soldats de Joukov laissent derrière eux la Pologne libérée.

Au hasard de leur avance, les soldats du monde libre font tomber les forteresses du monde concentrationnaire – cet inconnu. Les armées régulières délivrent les martyrs des armées de l'ombre.

²⁶ BERGER, Pierre. *Robert Desnos*, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», n°16, 1949, avec un choix de textes.

En quelques jours, Auschwitz, Dachau, Bergen-Belsen [sic], et cent autres lieux de mort sont ouverts.

Mais les tragédies nietzschéennes ne sont pas si simples. Les ultimes divisions d'Hitler, en reculant vers le centre de l'Europe, qui sera le dernier carré de leur résistance, évacuent avec eux des colonnes de déportés. Jusqu'à la dernière heure, les SS en fuite maintinrent un univers concentrationnaire.

Ainsi entra, vers la fin d'avril, en Tchécoslovaquie, un troupeau de bagnards, évacué de Floha en Saxe. Les malheureux n'en pouvaient plus. Ils tombaient, se relevaient, mangeaient des herbes, gobaient des escargots vivants. Beaucoup mouraient, assassinés par leurs gardiens, ou bien se vidaient de dysenterie.

Les survivants du convoi atteignirent Terezine. Il y avait là un fort avec des casemates, des cellules, une chambre de torture, une cour pour les exécutions capitales, une chambre à gaz, un four crématoire.

On empila à coups de crosse les arrivants dans des casemates. Très vite, celles-ci furent pleines. On entassa ce qui restait dans les cellules en raison de vingt par cellule. On poussa l'excédent dans la chambre à gaz.

Parmi ceux des casemates, quelques-uns furent conduits au *Revier* (infirmerie). On leur ôta leurs loques que l'on remplaça par d'autres loques où grouillaient les poux.

Et ce fut le typhus.

Le 3 mai 1945, les SS s'enfuirent tandis que les forces russes et les partisans tchèques faisaient leur entrée dans la forteresse.

C'était la liberté.

Ce n'était pas encore la vie.

Les libérateurs amenaient avec eux des médecins et des infirmiers. Il s'agissait de faire vite, de sauver ceux que l'on pouvait encore sauver, d'adoucir les derniers jours des mourants.

Certains traînèrent longtemps.

Plusieurs semaines après la libération, dans la nuit du 3 au 4 juin, l'étudiant tchèque Josef Stuna [...], fut exceptionnellement de service à la baraque n° 1. Josef Stuna compulsait les listes des malades. Sur une des cartes, il lut : Robert Desnos, né en 1900, nationalité française.

Or l'étudiant tchèque savait qui était Desnos, savait ce qu'était le Surréalisme, la poésie. Il avait lu les livres de Paul Eluard, d'André Breton... Il se souvint d'un portrait de Robert dans *Nadja*...

[...] Au bout de trois jours il entra dans le coma.

Le 8 juin à 5 heures du matin, il mourut.

Maintenant parlons de sa vie.

Il est intéressant de voir que, au-delà du biographique, il existe une caractéristique assez précise, et déjà répandue parmi les connaissances populaires au sujet des mouvements littéraires des années 20 ou 30, qui répondait visiblement au nom d'automatisme. L'écriture de premier jet avait déjà eu, par conséquent, une propagande efficace, ce qui fait que, tout en parlant de l'homme et des années d'une certaine activité culturelle et artistique autour du quartier de Montparnasse, par exemple, Berger évoque ce qui définissait le discours surréaliste par excellence.

D'assez nombreux articles sont consacrés à Desnos, mais très peu de livres. Les quelques critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de Desnos sont restés effectivement très près de la biographie, comme Youki Desnos, sa femme, et Pierre Berger, son ami. Ainsi, d'une plume vive et spontanée, Youki nous fait pénétrer dans le milieu des journalistes, des artistes et des écrivains des années 1920.

Ce livre autobiographique²⁷ qui se lit comme un roman d'aventures, s'en tient aux petits détails pittoresques et quotidiens de sa vie avec le peintre Foujita puis avec Desnos. Les circonstances dans lesquelles Desnos a composé et publié ses poèmes, les querelles et les scandales du mouvement surréaliste, les différents métiers de Desnos, son arrestation par la Gestapo et enfin son calvaire dans les camps nazis, tout est raconté avec une grande simplicité. Youki nous fait bien comprendre le sentiment que Desnos portait à Yvonne Georges²⁸, symbolisée par l'étoile dans son œuvre, et comment il tourna son cœur vers Youki, la sirène. Le premier poème de Desnos, « Aquarelle », écrit à l'âge de 15 ans, ainsi que les lettres d'Allemagne qui se trouvent dans *Les Confidences de Youki*, sont des documents précieux.

Le livre de Pierre Berger sur Desnos se dit simple témoignage d'amitié. Un sentiment d'intimité et d'expériences partagées s'en dégage. Par touches impressionnistes, l'auteur révèle un portrait frappant de Desnos, homme et poète. A la biographie se mêle pourtant une chronologie de l'œuvre parsemée de commentaires rapides mais souvent très perspicaces : Berger remarque que « les textes de Desnos datant de l'âge d'or du Surréalisme prouvent que le plus clair de

²⁷ Youki Desnos, *Les confidences de Youki*, Fayard, 1957.

²⁸ « Robert... portait à Yvonne Georges un amour assez semblable à celui de Gérard de Nerval pour Jenny Colon », Y.Desnos, 1957, p. 91.

(leurs) intentions était de se délivrer d'eux-mêmes »²⁹. Pour notre part, nous pensons que Desnos se cherche plutôt, et que c'est du langage « mort », donné, qu'il veut se délivrer.

La deuxième partie du livre de Berger contient des inédits et un choix de textes qui sont une bonne illustration, quoique succincte, des diverses étapes de la carrière de Desnos. Les inédits et manuscrits fac-similés découvrent les réflexions intimes du poète. Après le récit de la mort de Desnos, Berger change sans transition sa présentation vers un sujet qui, apparemment, ne pouvait pas être ignoré par son lecteur de 1949 :

Pour approfondir le mystère de Robert Desnos, le signataire de cette étude a été fort tenté de laisser courir sa plume à la façon dont les Surréalistes avaient laissé courir la leur à partir de 1920.

Ah! qu'il eût été exaltant de prospecter le mystère avec les sondes pures de l'Automatisme!

Mais pourquoi ne pas l'essayer ? :

Il était un prince sans toque de velours. Son poing ne soutenait d'autre oiseau qu'un monstre aux ailes trempées dans le limon des abîmes de l'Amour.

Son encrier avait mille ans et son char était un pantalon de golf pareil à ceux que l'on rencontrait souvent à Montparnasse à l'heure des amitiés vespérales et des amours vaines. Parfois, il plongeait un doigt dans cet encrier et il en extrayait un rêve qu'il projetait ensuite sur le mur d'en face où se dressait une affiche dessinée la veille par Jacques Callot.

Les baladins du monde infernal le saluaient quand il passait entre une double haie de chats vénitiens. Des marins aussi vieux que l'océan de Lautréamont lui offraient des cigares roulés sur les trottoirs que l'on découvre entre les Bermudes et la rue Mazarine.

Et Robert Desnos rendait à chacun salut pour salut, coup d'œil pour coup d'œil, criant à tous : Vous avez le bonjour ! vous avez le bonjour de Robert-le-Diable ! Je ne suis pas le fou sans crâne, je suis le fou pour les chats des nuits tendres, je suis l'imaginaire aux ressources infinies, je suis...

Que n'était-il pas?³⁰

Berger nous place immédiatement dans la question de cette écriture déjà célèbre. On dépasse ainsi l'écueil du biographique qui n'est sans doute pas anodin

²⁹ Berger, 1949, p. 34.

³⁰ Berger, 1949, p. 8-9.

mais qui nous plaçait jusqu'ici loin de l'étude littéraire. De cette manière, il se trouve que Berger est également intéressé par ces proses étranges, ou surprenantes, des années vingt. En effet, ce sont des textes qu'on a du mal à cataloguer : il est évidemment difficile de définir une prose non référentielle (ou bien qui fait référence à la *surréalité*), une prose qui synthétise tellement de choses et en bouscule autant d'autres. S'il faut trouver un nom, c'est bien celui du mystère, la magie, voire la prophétie :

L'année 1924 marque l'époque des proses poétiques et prophétiques.

Avec *Deuil pour deuil*, c'est l'entrée dans les ruines de toujours, c'est le voyage dans le fantastique intégral.³¹

La description de l'homme reste pourtant toujours prioritaire aux yeux de Berger. C'est un essai sur l'homme et un reportage sur ses attributs : l'imagination ardente, foisonnante, mais aussi son amour, ses relations hasardeuses, sa solitude affichée, un certain orgueil. Néanmoins, cette personnalité ébauchée s'identifie rapidement à sa production. Ses excès et sa recherche quotidienne de poésie passent du réel à l'imaginaire, d'après Berger, alors que l'imagination, mise en œuvre dans les textes, semble illustrer ce que Berger affirme. Il s'explique ainsi la rédaction, par exemple, de *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase* « *Je me vois* ». L'alexandrin (l'une des ces « phrases-torpille », dont il a le secret, dit Berger) est le long titre d'une plaquette, qui contient au total douze poèmes :

L'univers poétique de Robert Desnos est inespéré.

Ses jours, en se succédant, entraînent avec eux une suite de formes et de faits parfaitement insolites. Tout dépend d'un amour fiévreux, d'une rencontre ténébreuse, d'une solitude ou d'un excès d'orgueil. Tout a un sens. La nuit elle-même ne saurait être indécise, car voici revenir les danses de feu, les sanglots-longs-des-violons (pourquoi pas ?), les refrains tziganes que chasseront, un jour prochain, les quadrilles antillais et les tangos argentins. Ah ! qu'il est doux, mais exténuant, de demander à chaque nuit sa poésie quotidienne !

Voici échu le terme des amours mystérieuses, voici venir les mois de la mer, voici éclos les derniers fantômes. On n'attend plus que la révolution. Elle ne saurait tarder. Et,

³¹ Berger, 1949, p. 32.

comme elle aura certainement besoin de guillotines et de chants, Desnos pourra lui offrir le tout à bon compte.

Il donnera même en supplément l'une de ces phrases-torpilles, dont il a le secret, une phrase dans laquelle l'idée n'est jamais découragée : *C'est les bottes de sept lieues, cette phrase « Je me vois »*.³²

Le lecteur avisé sera peut-être étonné qu'il ait recours maintenant à ce texte qui ne fut publié qu'en 1926, c'est-à-dire après *Deuil pour deuil*, mais qui est en vérité antérieur³³. En fait, la date de publication ne doit pas faire illusion : les textes qui composent le recueil datent de la fin de 1923 et sont contemporains des expériences de *Langage cuit*. Dans sa brièveté, ce recueil nous paraît marquer en fait un déplacement important dans l'œuvre publiée du poète : celui par lequel il échappe aux fascinations exclusives des jeux verbaux pour explorer d'autres limites, dans la pratique d'une écriture qui se modèle au plus près de la rêverie et de ses fantasmes. Il ne s'agit pourtant pas d'abandonner les révélations apportées par l'exploration de la langue (de la période précédente, 1922-23 : *Rose Sélavy*, *L'Aumonyme* et *Langage cuit*) mais d'en faire un des ressorts de la parole libre.

Berger ne s'intéresse pas au travail développé à partir du signifiant. Ceci ne sera étudié qu'en 1980 par Marie-Claire Dumas. En revanche, il résume un peu plus loin la poétique desnosienne. Il est certain que les enjeux de cet imaginaire, s'il faut les résumer rapidement en fonction d'une valeur indiscutable, se fondent sur le plaisir et l'expérience sexuelle. Toujours est-il que, de façon presque caricaturale, dans un dialogue fictif, Berger se voit convaincre son public de sa conclusion. Il avance la thèse sexuelle pour décrire en général toute l'œuvre de poète, aussi bien en prose que rimée :

Une fois pour toutes, si l'on méconnaît l'arc-en-ciel qui fit naître Lautréamont et qu'entretint le Rimbaud d'*Une Saison en Enfer*, il est parfaitement inutile de s'attarder à la lecture de *la Liberté ou l'amour* et de *Deuil pour deuil*.

Dans l'un ou l'autre de ces ouvrages, autant que dans la totalité de son œuvre poétique, on découvre un S.O.S. sexuel. Il est aussi évident que l'appel révolutionnaire.

³² Berger, idem, p. 34.

³³ Dumas, 1980, p. 350.

« Desnos sexuel, allez-vous penser. Allons donc! » Je vous demande bien pardon, mais il n'est que cela. C'est l'érotique pour l'érotisme. C'est l'amoureux de l'amour.

– Toujours au nom de cette pureté sans doute? demande le lecteur incrédule.

– Toujours et plus que jamais. A moins que vous ne confondiez érotisme et pornographie. Dans ce cas, c'est différent et je ne saurais trop vous encourager à retourner chez les libraires spécialisés de la rue de la Lune. (Quelle coïncidence!)

Et maintenant soyons sérieux.

L'érotisme est la pierre de touche de Desnos. Il lui a été insufflé en même temps que le goût du miracle, des fantômes et des hallucinations de son enfance. C'est d'eux qu'il tient ce pouvoir de merveilleux sexuel.³⁴

Il est vrai, somme toute, que Berger se précipite sur une thèse donnée, mais il sait en même temps appuyer sa déclaration d'une preuve. Il choisit l'incipit de « Confession d'un enfant du siècle », de Desnos : le passage qu'il cite va jusqu'à « je ressentis aussitôt les sensations familières à mes naufrages imaginés ». Il met donc en rapport ce récit de l'initiation sexuelle avec la mise en place d'un imaginaire fasciné par le binôme sexe-amour qui se place sous l'égide des aventures et des découvertes littéraires. Par défaut, la littérature jouerait le rôle complémentaire à cette expérience et à cette quête tout en puisant aux sources des deux auteurs cités *supra*, entre autres.

Berger avance ensuite dans sa présentation de façon un tant soit peu désordonnée. Il fait surtout attention à la dynamique de son propre récit biographique : la chronologie et le rythme entremêlent ses phrases. La parataxe semble appuyer l'écoulement du temps, des étapes changeantes, tandis que certaines idées se faufilent dans la description. Bref, le livre de 1949 est loin d'être un essai rigoureux.

Pour lui, l'amour continuera en même temps à définir la poésie de Desnos, mais cette poésie englobe prose et vers. C'est la *Dichtung* de Goethe, où qu'elle se présente. Dans le cas du romanesque, Berger met toutefois en valeur le roman de 1927 malgré ses doutes sur son statut : roman ou tout simplement *livre* ?

Les ans ont passé. L'amour n'a pas changé pour lui. De son œuvre, *La Liberté ou l'amour !* est l'un des trois ou quatre points culminants. Les autres sont d'ailleurs de

³⁴ Berger, 1949, p. 43-4.

même esprit. Dans un univers composé d'images extraordinaires, de tempêtes en tous genres, de paradis perdus et retrouvés, aucune métaphysique ne peut avoir plus de force que l'érotisme initial (ou précoce comme on voudra), dont le poète s'est servi pour parer son héros : Corsaire Sanglot. Ne pensez pas à un roman. L'époque de *la liberté ou l'Amour* [sic] est celle où les Surréalistes sont contre ce genre littéraire dans la mesure où il ne se délivre pas formellement des traditions. Ce livre est plus typiquement le cri d'angoisse d'un poète qui ne sait à qui confier son orgueil et qui le confie tout simplement au premier venu : un fantôme lyrique. N'est-ce point là l'aventure de Lautréamont et de Maldoror ? La liberté symbolisée par le Corsaire Sanglot caractérise l'émancipation intégrale. On sent que Desnos se retient de toutes ses forces pour ne pas jeter le cri de Rimbaud : « Voici le temps des Assassins ». A cette liberté dont le cours s'adonne d'un univers magique, l'auteur offre alors son autre symbole qui est l'amour. D'où le déchaînement de féerie obscène et les cauchemars rouges de sang. On voudrait savoir qui est ce Corsaire Sanglot à qui un juge de tribunal déchiquettera, deux mois après son entrée dans notre monde, les rêves de luxure grandiose.³⁵

La Liberté ou l'amour ! fut effectivement mutilé par le jugement d'un tribunal de la Seine qui ne savait pas « que les droits de la Poésie sont imprescriptibles. Mais l'imbécillité des lois ne sera jamais assez forte pour s'opposer à l'épopée des rêves de chair »³⁶. A peine le livre a-t-il connu les foudres absurdes de la justice française que le poète reprend son thème quotidien du désespoir. Il entreprend alors son œuvre poétique maîtresse : *The Night of Loveless Nights* (La nuit des nuits sans amour). Parallèlement à ce sanglot, la vie lui apporte de quoi « boire à la source ». Fantôme, à son tour, des nuits parisiennes, il poursuit sa ronde hallucinante de secrets et de détresses, dit Berger. Parfois, ses amis sentent en lui des signes d'incompréhensible lassitude.

Pourtant, il est toujours aussi vivant. Il tonitruie toujours au hasard des bars de Montparnasse et des salles de rédaction parisiennes et son œil s'allume toujours au passage de la vie. Mais sa voix poétique s'accompagne d'une voix philosophique de plus en plus audacieuse. Il construit lui-même son travail de voyant :

³⁵ Berger, 1949, p. 45.

³⁶ Berger, idem, p. 45-6.

D'où provient cette fatigue ? Simplement le Doute est né. C'est la première épreuve. Elle tombe sur ses épaules au moment où il ne s'y attendait pas, à l'instant où il eût certainement préféré n'importe quelle désillusion amoureuse.

En fait, ce doute couvait depuis deux ans, sans qu'il en eût conscience, sauf par éclairs. Alors, il écrivait: « J'attends depuis des années le naufrage du beau navire dont je suis amoureux. Je vois les tourbillons s'amonceler dans le ciel en telle quantité que depuis longtemps la catastrophe aurait dû s'abattre sur la mer trop calme et que, puisqu'elle attend, il est indispensable de douter qu'elle sera terrible et fabuleuse. J'aspire à ce naufrage, j'aspire à la fin tragique de ma patience ».³⁷

Tandis que le poète poursuit « cette absurde vie de journaliste, le mal fait au cœur de l'homme une large blessure ». Cette plaie, une jeune femme viendra bientôt la panser : celle qui, jusqu'à la fin, sera sa compagne, son inspiratrice, « celle qui, de loin, lui fermera les yeux, celle qui fut la Sirène Youki enfin ».

1.3. Les livres singuliers de Desnos, d'après Buchole

Rosa Buchole dans son livre *L'évolution poétique de Robert Desnos*³⁸ fournit une étude sérieuse de la vie et de l'œuvre de Desnos de façon plus critique que celle de Pierre Berger. L'analyse des principaux recueils de cette première période est rapide. Toutefois le livre de Rosa Buchole reste le premier volume de critique littéraire qui traite de la totalité des publications de Desnos, même si l'on peut supposer que d'autres s'y sont aussi intéressés par d'autres moyens. Il est vrai qu'aux alentours de 1956, tout autre document critique se trouvait soit dans les anthologies, comme celle de Jean Rousselot³⁹, soit dans les articles de journal.

³⁷ Berger, 1949, p. 46-7.

³⁸ Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, Palais des Académies, Bruxelles, 1956.

³⁹ Cité dans Hélène Laroche Davis, *Robert Desnos. Une voix, un chant, un cri*, Paris, Guy Roblot, 1981.

Des périodes établies par Buchole, il est évident que celles qui nous intéressent vont de 1922 à 1930. Elle fait la distinction entre une première période surréaliste, 1922-24, et une deuxième, de 1924 à 1930. Pour cette dernière période, elle étudie *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »*, alors qu'on sait maintenant qu'on aurait pu l'inclure dans la précédente. Ces deux chapitres de son ouvrage se situent entre le premier : « Enfance et jeunesse. Dadaïsme. Premiers poèmes », et un quatrième et cinquième : « Première et deuxième périodes fraternelles ». Cependant, les deux principaux ouvrages en prose qui nous intéressent maintenant sont *Deuil pour deuil* (1924) et *La Liberté ou l'amour !* (1927), au-delà des *Pénalités de l'Enfer*, ou *Nouvelles Hébrides* (1922), qu'elle caractérise comme le « premier texte surréaliste de Desnos ». D'autre part, elle affirme ce que Berger avait dit pour le livre de 1927 : « *Deuil pour deuil*, paru en 1924, est une confession bien désespérée ».

S'ouvrant sur un amer retour sur soi : « j'ai pris l'habitude de rire aux éclats des funérailles qui me servent de paysage », sur une mise au point sans nulle complaisance : « je me heurte sans cesse aux questions insolubles, les questions que je veux bien admettre sont toutes insolubles », et sur une interrogation insistante mais lasse et désabusée : « Amour me condamnes-tu à devenir le démon tutélaire de ces ruines ? », ce livre, qui soumet à l'onirisme le plus féérique une prose large où roule un écho des *Chants de Maldoror*, se clôt sur une épitaphe qui se veut mordante et sarcastique :

[...] ô granit, ne regrette pas ta majesté terrible au bas de la falaise. Aujourd'hui que, taillé, tu repose en ce cimetière, presse-papier sur un mort peut-être devenu papier grâce à l'utilisation des pourritures dans la fabrication de cette matière et peut-être même celui sur lequel j'écris cet éloge, tu revêts la plus sereine majesté grâce à ce mort qui voulut emporter dans le silence jusqu'à son nom et confier aux modestes échos du voisinage l'arrière son d'un terrible et satanique éclat de rire.

Dans son introduction, Buchole fait le point sur le caractère général de l'œuvre surréaliste du poète⁴⁰. D'après elle, l'œuvre de Desnos présente une étonnante diversité, un chatolement qui subjugué le lecteur et le transporte des simples jeux

⁴⁰ Buchole, 1956, p. 7.

poétiques à d'émouvants « cris de passion ». Elle va du lyrisme le plus vibrant au classicisme le plus contenu, des douleurs intensément personnelles aux joies exaltantes de la communion avec les hommes. Richesse, cependant, ne signifie pas chaos ou désordre, ce que nous voudrions prouver. Cette œuvre si multiple obéit à un courant inévitable qui l'entraîne, sur le rythme même de la vie du poète, vers plus de clarté, de lumière et de compréhension. Ainsi, Buchole n'est pas encore à ce stade d'analyse immanente du texte.

La seule règle qui préside à cette métamorphose est celle qu'affirmait déjà Lautréamont : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi... ». C'est également la métamorphose à laquelle obéira Paul Eluard « mettant le mal au bien », celle qui ordonne et finalement, dit Buchole, « glorifie le combat poétique que jusqu'à sa mort mena victorieusement Robert Desnos ».

Buchole ne peut donc pas s'empêcher d'introduire le biographique qu'elle considère nécessaire à son exposé. Elle explique quels sont les ascendants de Desnos et, ce qui est sans doute relevant, ses premières influences littéraires :

La famille de Robert Desnos appartenait à la bonne bourgeoisie marchande dont les traditions matérialistes et libérales continuaient l'esprit de 1789. Son père, normand, rôtiisseur de volaille, puis mandataire aux Halles, remplissait les fonctions d'adjoint auprès du maire de l'arrondissement. C'était un homme rondelet, jovial, pourvu d'une barbe à la Tristan Bernard, aimant la vie, curieux d'insolite, bref un original pour qui la poésie n'était pas lettre morte. Quant à sa mère, une blonde parisienne, douce, effacée, elle n'a sans doute que peu marqué le poète sinon par ses talents d'excellente cuisinière...⁴¹

L'enfance de Robert Desnos semble, au premier abord, tout ordinaire, toute pareille à celle de ses petits camarades. Mais à les placer dans le déroulement de sa vie, certains aspects des premières années du poète acquièrent une importance inattendue, soit qu'on les retrouve dans l'œuvre soit que Desnos lui-même y ait cherché la clé de ses attirances et des ses préoccupations. Ainsi, Buchole retrouve

⁴¹ Buchole, 1956, p. 11.

« ses rêveries de jeune garçon téméraire » dans la série de données autobiographiques de la « Confession... » de 1926. Elle met en relief son goût pour l'imagerie populaire: chromos, affiches, « Belles images », « Jeudi de la jeunesse », « L'Epatant », « L'Intrépide », couvertures de Nick Carter, de Buffalo Bill, de Fantômas et des suppléments illustrés du « Petit Parisien » et du « Petit Journal », illustrations de Jules Verne et de Paul d'Ivoi, qui sortaient des volumes « fatigués », des reliures brisées. En effet, de tous ces éléments inconsciemment amalgamés se tissera la trame de l'évolution ultérieure du poète, surréaliste ou journaliste, chanteur des *Sans Cou* ou résistant.

Fantômas, d'ailleurs, est un personnage important dans sa mythologie. Le roman populaire d'Allain et Souvestre, qui relate les prouesses du bandit, véritable épopée moderne en trente-deux volumes publiés à partir de 1911, surgit comme un des monuments les plus formidables de la poésie spontanée. Toute la période qui précède la guerre y est décrite avec une précision qui concourt précisément au phénomène lyrique et de l'émoi : intrigues internationales, vie des petites gens, aspect des capitales et particulièrement de Paris, mœurs mondaines telles qu'elles sont, c'est-à-dire telles que les imagine le peuple, mœurs bourgeoises, mœurs policières et présence pour la première fois du merveilleux propre au XX^e siècle, utilisation naturelle des machines et des récentes inventions, mystère des choses, des hommes et du destin, etc.

L'élégance du héros, le poignard saignant qu'il tient à la main dans les illustrations bouleversèrent les idées reçues. Les cauchemars devinrent la proie du « Roi de l'épouvante ». Il était beau, séduisant, élégant : on pouvait l'aimer et s'il a été un idéal romantique pour beaucoup de garçons, il est hors de doute qu'il fut un idéal romanesque et sentimental pour beaucoup de petites filles et mêmes d'adolescentes⁴². Ainsi Desnos lui-même déclare-t-il:

Dans les éléments de chaque époque, l'enfant a le privilège de choisir les divinités et les attributs d'une mythologie qui, bon gré mal gré à travers les événements publics et privés, par-dessus les cultures philosophiques, politiques ou religieuses, présidera à sa

⁴² Cf. Robert Desnos, « Imagerie moderne », *Documents*, n° 7, 1929, p. 377.

vie, alimentera, à l'âge d'homme, ses rêveries, ces conservatoires de joies puérides, et ses rêves, ce miroir masqué de ce qu'il est, de ce qu'il ignore si souvent être.⁴³

On arrive bientôt à la période de création et à l'adhésion de Desnos au surréalisme. Au moment où la crise Dada se résolvait, le mouvement surréaliste, bien qu'en un sens affaibli, voyait s'exercer son attirance sur une pléiade de jeunes écrivains. Rejoignant Breton, ils estimaient avec lui que « la poésie [...] émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit »⁴⁴.

Dans la revue qui devint le porte-parole du nouveau courant, tout en continuant à s'intituler *Littérature* (mais : « nouvelle série »), Breton saluait les arrivants: « Déjà Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Roger Vitrac, Pierre de Massot nous attendent »⁴⁵. Dès les premiers contacts, Desnos donnait, sans restriction, son assentiment à l'esprit et aux recherches de ses nouveaux compagnons. Ses aspirations les plus profondes trouvaient enfin un écho, d'autres voix répondaient enfin à la sienne. Pour lui, comme pour ses camarades, le monde dans lequel ils étaient inexorablement jetés dégageait une atmosphère « empoisonnée » et irrespirable⁴⁶ : « Aucun d'eux ne pouvait concevoir sans dégoût la fonction ridicule de l'écrivain dont la prose et les vers garantis sans danger récoltaient les honneurs et les palmes académiques ».

Desnos sollicitait également les états surnaturels qui excluaient la raison et la logique. Déjà il avait tenté les rêves, les hallucinations ; déjà le merveilleux se révélait à lui dans les étranges pratiques du primitivisme marocain qu'il avait connu pendant son service militaire, et dans la vie quotidienne de son étonnant quartier encore tout rattaché aux sorcelleries moyenâgeuses. Mais s'il se sentait, à bien des égards, un homme libre, libéré des contraintes bourgeoises, la poésie traditionnelle gardait encore pour lui un certain prestige. Il lui fallait maintenant désarticuler le langage, remonter jusqu'à la source profonde d'où se précipitaient les images, les sons, les mots, et où s'abreuyaient les puissances inconnues qui guident les élans poétiques. Enfin, le surréalisme lui fournit les instruments pour cette introspection,

⁴³ Robert Desnos, *Félix Labisse (Essai critique)*, coll. « Les peintres d'imagination », Ed. Sequana, 1945, p. 7 et suivantes.

⁴⁴ Breton, *Les Pas perdus*, p. 134.

⁴⁵ Idem, p. 136.

⁴⁶ Buchole, 1956, p. 34.

pour cette quête des aspects les plus décriés de la pensée créatrice et de cette mise à nu du mécanisme du verbe. Ce fut donc le temps de l'écriture automatique.

On sait comment l'instigateur de ces recherches, André Breton, fut amené à concentrer son attention sur les problèmes du fonctionnement réel de l'esprit, et de quelle manière il en vint à s'occuper plus particulièrement du langage et des images poétiques. La guerre avait rendu sensible à ces jeunes révoltés, qui cherchaient une raison de vivre, en plus de l'absurdité d'une société qui engendrait d'ignobles massacres collectifs, le mépris dans lequel cette même société tenait l'homme, le mutilant dans son unicité même et le forçant à se détourner d'activités très légitimes mais décrétées taboues par une morale d'esclavagistes. L'on distinguait l'esprit et la matière, l'âme et le corps, la logique et les vaticinations, la raison et la folie, l'état de veille et les divagations du rêve... alors que l'être devait retrouver son unité foncière.

C'est au nom de la liberté la plus absolue que le surréalisme s'attachera à secouer toutes ces entraves et à rétablir l'homme dans tous ses droits. L'exploration des rêves était une vanne ouverte à la *précipitation*, dans le quotidien, de l'étrange monde intérieur aux reflets si captivants. Breton prévoyait l'exaltante possibilité d'une « résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, la *surréalité* »⁴⁷. Cette entreprise de « récupération des forces originelles de l'esprit » dont Breton tenait à souligner la valeur expérimentale et scientifique, offrait le précieux caractère de passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants. Il s'agissait en tout cas d'un projet qui dépassait la manie classificatoire. L'art devenait du coup largement accessible sinon mis en question dans son intégralité.

En somme, il s'agissait d'arriver à une libération de l'inspiration si bien que ces artisans d'une poésie nouvelle ne se bornaient plus à l'attendre comme une manne céleste mais ils entendaient la relancer à volonté. Et cela, non au profit d'une œuvre prédéterminée mais pour la tremblante merveille de saisir enfin l'esprit à sa naissance, l'esprit dont se dévoilaient les racines plongeant au fond même de l'être et que Freud venait de déchiffrer.

Abandonnant totalement son mode d'écriture passé, Desnos se lança, à corps perdu, dans la sollicitation de soi-même. Plus de longs poèmes à forme fixe d'un

⁴⁷ Breton, *Premier Manifeste* (1924), in *OC*, p. 332.

contenu tout objectif, plus de recherche d'un pittoresque sans éclat. Seuls les récits de rêves gardaient leur miroitement ; bien plus, ils acquéraient une valeur documentaire toute nouvelle. C'est qu'abordant à des rivages inconnus, il importait d'en capturer la « faune et la flore invouables » : il fallait se servir d'un langage encore informulé pour affronter les *Pénalités de l'Enfer*.

Tel était le titre que Desnos donnait à l'un de ses premiers textes publiés dans la revue *Littérature*. Comme déclare Buchole,

[...] ce long récit se déroule comme une notation de rêve, comme un scénario de film surréaliste : les mots s'enchaînent aux mots, les épisodes burlesques aux épisodes fantasmagoriques, les images troublantes aux images insensées. C'est de l'automatisme pur, avec toutes les constantes qu'entraîne ce mode d'expression et dont la plus évidente est, certes, un manque de composition, une sorte d'insouciance précipitant l'auteur et son texte dans une voie qui ne se précisera qu'en cours de route.⁴⁸

Le tout baigne dans une atmosphère d'humour fantastique, de moquerie légère, de rêverie enfantine sans gravité encore, sans cette profondeur tragique que Desnos atteindra souvent plus tard, notamment dans *La Liberté ou l'amour !*⁴⁹ Mais toujours est-il que dans le flot qui l'entraîne perce déjà le ton prophétique :

Le bras de Benjamin Péret, je l'ai laissé dans cette gare [...], et au-delà...⁵⁰

Ce texte desnosien de 1922 dénote un goût prononcé pour la confession, goût qui ne fera que s'affirmer davantage au point qu'en 1926, le poète, mêlant rêve et réalité, contera ses souvenirs en une série d'articles pour lesquels il reprendra, moitié par bouffonnerie, moitié sérieusement, le titre de Musset: « Confession d'un enfant du siècle ».

Ce penchant à s'explorer soi-même et à se raconter, Desnos le partage aussi avec les autres surréalistes :

⁴⁸ Buchole, 1956, p. 37-8.

⁴⁹ Cf. notre analyse dans 4.3.5. au sujet des chapitres IV, V et XI.

⁵⁰ Desnos, *Pénalités de l'Enfer*, *Littérature* (nouvelle série), n° 4, 1^{er} septembre, 1922, p. 7 à 12.

En recourant aux interprétations psychanalytiques de l'écriture automatique, des récits de rêves, que cherchait Breton sinon à découvrir l'homme véridique, l'homme tel qu'il est, non encore entaché, abîmé par les contraintes sociales ? ⁵¹

On retrouve-là l'essence même du romantisme: le culte du bon sauvage, des êtres primitifs proches de la nature et qui n'ont pas étouffé en eux les purs élans de leurs instincts, tant il est vrai que romantisme et surréalisme procèdent d'une détermination identique et d'une même révolte contre une même société qui mutilé l'homme et ne lui offre d'autre solution que l'évasion dans des mondes imaginaires ou dans le moi intérieur. Précisément, l'évasion revient souvent comme explication d'une certaine fictionalisation tenace.

L'heure où Desnos s'aperçoit en train d'écrire a toujours pour lui le rayonnement funeste du désastre. Il n'est guère de recueil où il ne se voit ou ne se sente, au plus profond de lui-même, *mort*. A chaque instant il brise le fil de sa vie, tire la ligne et fait l'addition de telle sorte que la somme qu'il offre ainsi en conclusion prend une signification à la fois plus dense et plus dépouillée :

C'est précisément cette hantise de l'irréparable, d'une éternelle mise en demeure qui donne aux livres de Desnos le poids d'une si émouvante intensité. ⁵²

Pour Desnos, l'aventure surréaliste sera avant tout une perpétuelle quête de sa personnalité. Qui est-il donc, lui, hanté par l'univers si troublant que révèlent les mots animés sous sa plume d'un mouvement, d'une danse et d'un jeu indépendants ? Pour l'instant, c'est à son expérience passée qu'il demande le secret de son inquiétude. Sa vie familiale, bourgeoisement établie comme disait Buchole, ses obsessions et ses aventures sexuelles, ses études mathématiques, ses souvenirs militaires, ses désirs, ses hallucinations, son goût des objets usuels autant qu'insolites (tel le métro, la publicité, les ampoules électriques...), c'est de tout cela que s'étoffent burlesquement les *Pénalités de l'Enfer*, qui s'appelleront aussitôt *Nouvelles Hébrides*.

⁵¹ Buchole, 1956, p. 39.

⁵² Idem, p. 68.

Bien plus, la folie qui emporte les choses et qui balaie l'espace n'est pas sans imposer sa contagion à la notion même du temps. Quelle raison a-t-il encore d'exister puisque « en plein midi les rues sont éclairées à l'électricité » et « qu'on ne peut pas être et avoir été » ? En fait, l'expérience surréaliste de Desnos entre 1924 et 1929, jusqu'au moment de rupture et de séparation, le met souvent au bord même de l'absurde et jusqu'à l'expérience d'un langage impuissant par trop réducteur : « La sensation de la fluidité du temps, de son ambivalence, de sa réversibilité, de sa gratuité donne leur couleur à bien des écrits de Desnos »⁵³. Le poète ne se défera jamais de cette obsession, quitte à en retourner complètement la signification, à passer du désespoir à l'espoir, du signifiant rébarbatif à la diégèse de plus en plus stable et régulière.

Si l'anxieuse recherche des possibilités verbales s'effectuait pour le plus grand profit du poète, le lecteur, lui, n'en pouvait retirer qu'un plaisir intellectuel fort limité. Or le romantisme de Desnos, sa sensibilité et l'irrépressible précipitation de mots et d'images qui montaient sans cesse en lui, quêtaient une sympathie plus profonde et cherchaient à s'épancher moins arbitrairement :

Desnos voulait écrire, certes, pour se trouver lui-même, mais aussi pour émouvoir, communiquer – à quels improbables frères? – ses rêves, ses bonheurs, ses faux-pas, toute son aventure morale et poétique au travers de laquelle il naissait à sa propre destinée.⁵⁴

Bien sûr, il vivait la vie des surréalistes et tentait de dévoiler avec eux l'inconscient. En fait, il collaborait avec Breton et Péret à une pièce d'intentions assez vagues à partir de laquelle il a sans doute écrit les aphorismes à *Rose Sélavy*⁵⁵, et il partageait donc tous les anathèmes et tous les paroxysmes. Mais où en était-il dans son cheminement intérieur ? Ce monde où il se débattait avait plutôt des couleurs fatales et les *ruines* s'amoncelaient sans qu'il y eût, semblait-il, d'autre issue qu'une fantasmagorie ironique, qu'un humour assez noir. C'est alors qu'il rédigea *Deuil pour deuil*.

⁵³ Buchole, 1956, p. 40.

⁵⁴ Idem, p. 66.

⁵⁵ Breton, Desnos, Péret, « Comme il fait beau », in *Littérature* (nouvelle série), n° 9, février-mars 1923.

Deuil pour deuil est un livre très attachant dont le chatoiement ou la multitude d'éléments variés rend presque impossible tout compte rendu. Desnos y crée le seul univers où il soit, à l'époque, possible de vivre et où bien entendu il se réfugie ; un univers qui, à bien des égards, évoque les toiles déconcertantes de Labisse, et qui mêle intimement l'humour, la féerie et le réel en une atmosphère d'authentique surréalité.

A ce moment-là, pour Desnos, l'amour se vêt d'abord du visage tragique qu'il découvre à la « Reine des Accidents » ou, plus souvent encore, se disperse en ses multiples apparences comme les innombrables gouttes d'une eau qu'on ne peut pas saisir. De plus, cette fièvre des transmutations atteint jusqu'au monde sensible. C'est l'univers dans sa totalité qui subit les lois des métamorphoses et des reclassements dont le poète retrace, ébloui, la surprenante légende :

C'est après-demain la grande immigration. L'écliptique deviendra une petite spirale violette. Les sapins commenceront. Ils traverseront les continents et les mers. Près de Dieppe ils croiseront les icebergs et la banquise cheminant de conserve en sens contraire ; puis les lianes ramperont avec les violettes. La terre aura deux chignons de verdure et une ceinture de chasteté en glace.⁵⁶

Rien ne peut échapper à la récréation : les éléments, les végétations, les animaux, les êtres humains, les divinités. Tout chavire dans « une légère folie étonnée et dansante ». Comme écrit très bien Buchole : « Une féerie un peu ironique irradie de sa lumière tout ce que le poète daigne toucher et transforme le monde en un vaste théâtre dont Desnos seul détient la clé de pure poésie »⁵⁷. Il est le seul à pouvoir commander les rebondissements selon les rites d'une magie (une démarche ésotérique, dirait-on) fort semblable à celle des hallucinations (est-elle arbitraire ou sensée ?) :

La surprenante métamorphose du sommeil nous rend égaux aux dieux. Leurs actions sont réduites à l'importance de celles des acteurs sur une scène subventionnée et nous, vêtus du frac, à la loge ou à l'avant-scène, nous les applaudissons. Quand le spectacle

⁵⁶ Desnos, *Œuvres*, éd. Dumas, 1999, p. 195. Sauf indication contraire, nous citons toujours cette édition.

⁵⁷ Buchole, 1956, p. 70.

languit, nous montons à leur place et là, pour le plaisir, nous courons à de mortelles aventures.⁵⁸

L'Histoire même se trouve sujette à de curieuses convulsions : « Le passé comme un ressort à boudin se tasse et chante et brouille l'une sur l'autre ses plaques photographiques ». Desnos est plus explicite encore dans un article publié à la même époque dans *Littérature* :

Le monde date de maintenant et le passé n'est pour nous qu'un dossier uniforme et plat... J'ai mis au monde ainsi un certain nombre de personnages historiques et d'événements fabuleux. Je suis l'auteur entre autres choses de tous les livres qui constituent ma bibliothèque...⁵⁹

En conséquence, qu'on ne s'étonne pas de voir intervenir dans ces courts récits, que relie seule une fantaisie jusqu'ici impondérable, Théroigne de Méricourt à « la chevelure chère aux amants ténébreux » ou Charles Quint « en habit de velours noir » tenant « dans sa main droite un oiseau mort » et « dans sa main gauche un minuscule pot de capucine », ou bien Bossuet « évêque majestueux coiffé d'un huit-reflets de lune », ou encore Guillaume le Conquérant « celui même qui découvrit la loi d'attraction des bateaux ».

Dans ce récit, une loi ou un principe qui se tiennent solidement en dehors de l'ordre réel arrivent à constituer, malgré tout, un nouvel ordre cohérent sans référent mondain. Le *mundus* surréaliste, une nouvelle *physis* sans corrélat réel, s'avère unique à chaque réalisation, et donc éphémère. D'autre part, « l'humour, qu'il soit rose ou noir, constitue aux yeux d'un surréaliste le seul fil sur lequel puissent se tisser les multiples apparences qui régissent la vie »⁶⁰.

Buchole continue, dans son étude, à relever certaines des particularités de cette poétique desnosienne : « Cette curieuse perception de l'écoulement chronologique, qui révèle une irrépressible soif de vivre ainsi qu'un refus de s'en référer aux fatales limitations humaines, exprime un aspect essentiel de la pensée

⁵⁸ Desnos, *Œuvres*, p. 210.

⁵⁹ Cité in Buchole, 1956, p. 71.

⁶⁰ Ibidem.

créatrice de Desnos »⁶¹. Ainsi, c'est par une semblable démarche spirituelle ou même intellectuelle, que le poète posera comme base à son activité, en l'occurrence, l'ambition de « mettre sur le même plan le rêve et la réalité »⁶² ; autant dire l'inspiration et la raison, l'automatisme et la conscience, ou la poétique personnelle et la tradition du roman.

Certes, cela présuppose chez Desnos cette volonté d'aller jusqu'au bout de l'onirisme et de l'inconscience, mais aussi de ne jamais perdre le contrôle de ses moyens, de la route où l'on pose ses pas. Rien à l'analyse, dit Buchole, n'apparaît plus concerté que l'ensemble des « poèmes en prose » (ce sont ses mots) de *Deuil pour deuil*, où ne semble régner que le despotisme des rêves. De même, on ne peut taxer de fortuit le lien qui, d'après elle, apparente Desnos à Lautréamont, dont le poète n'a oublié ni la leçon de sarcasme ni la souplesse et les rigueurs de l'art poétique. Et cela au point d'en adopter jusqu'aux tics : les longs déroulements d'une prose cadencée où la minutie des détails souvent prosaïques enchaîne une idée à l'autre, les bourdonnantes phrases-refrains, les hallucinantes énumérations restrictives et les horribles métamorphoses animales :

Un ridicule incident faillit transformer le voyage du Sphérique en catastrophe. Une araignée qui s'était dissimulée dans la nacelle effraya si fort les aéronautes qu'ils pensèrent se précipiter dans le vide. Heureusement l'animal suspendu au bout de son fil se laissa choir de lui-même et les paysans, attirés loin des granges où la battue du blé résonnait sourdement avec un inexprimable écho d'amour, contemplèrent longuement cette bizarre machine acheminée par des vents de hasard vers un palais inconnu et qui, en guise d'ancre, laissait pendre l'effroyable bête aux yeux énormes, aux pattes velues, au ventre blanc d'ivoire...

Des navigateurs rencontrés au-delà des côtes leur crièrent à l'aide de porte-voix qu'ils n'avaient jamais vu, du moins jusqu'à ce jour et malgré de nombreuses pérégrinations dans les cinq parties, amarrer des bateaux à l'aide de pieuvres retenues captives par un triple anneau soudé à une chaîne solide. Mais les aéronautes, savoir l'archange Raphaël rouge et l'archange Raphaël blanc, tous les deux en grande tenue de garçon de café, n'entendaient point monter jusqu'à eux la clameur d'étonnement qui bouleversait

⁶¹ Buchole, 1956, p. 72.

⁶² Desnos, « Journal d'une apparition », in *La Révolution Surréaliste*, n° 9-10, 1927, p. 9.

l'humanité. Les nuages leur tissèrent avec le poil rude des chameaux du crépuscule le plus admirable linceul.⁶³

On voit qu'au milieu des fantômes les plus gratuits, le monde réel, quotidien, ne cesse de solliciter le poète. « C'est aussi qu'il a les yeux ouverts, dit Buchole, sur sa vision intérieure comme sur celle plus objective d'un univers tangible où l'insolite ne manque guère »⁶⁴.

En effet, le monde, et plus concrètement, la ville, Paris, jouent un rôle indéniable dans la production d'images et de cadres : la rue, le métro, les affiches, autant de sources d'une mythologie urbaine. De surplus, il existe une autre mythologie parallèle, plus brumeuse et fantastique, variée et captivante : par exemple, les étoiles enfantées par l'imagination du poète, dans *Deuil pour deuil*, et qui brillent dans un des plus beaux récits du livre⁶⁵. Sur le plan de ressources imaginatives, en conclusion, l'art poétique du poète mais surtout du romancier assimile parfaitement, c'est-à-dire avec la même aisance, l'imagerie moderne qui entoure l'adulte et les fantômes, évolués, que partagent au bout du compte l'enfant et le jeune homme.

1.4. La Liberté ou l'amour !

Dans le chapitre consacré à la prétendue deuxième période surréaliste de Desnos, Rosa Buchole analyse pour la première fois dans la critique la spécificité du texte romanesque. Mais on a déjà constaté qu'elle parlait de « poèmes en prose »

⁶³ Desnos, *Œuvres*, p. 213-4.

⁶⁴ Buchole, 1956, p. 105.

⁶⁵ Desnos, idem, p. 200-1: « L'étoile du Nord à l'étoile du Sud envoie ce télégramme : "décapite à l'instant ta comète rouge et ta comète violette qui te trahissent. L'étoile du Nord". L'étoile du Sud assombrit son regard... ».

pour l'ouvrage de 1924. Qu'en est-il alors pour celui de 1927 ? Elle met en relief, premièrement, la parution du livre et son manque d'adaptabilité à un public et une société bourgeois :

La Liberté ou l'amour !, qu'il venait de faire paraître, porte à jamais la mention honorifique « d'ouvrage condamné et mutilé par jugement du tribunal correctionnel de la Seine ». Le pharisaïsme bourgeois n'avait pas encore digéré les *Fleurs du Mal*. Il lui fallait avec la même imbécillité nauséuse frapper les surréalistes qui rêvaient à une trop subversive liberté : d'abord l'érotisme de Desnos, puis l'explosif *Front Rouge* d'Aragon... Décidément la poésie était en passe de devenir une dangereuse arme de combat !...⁶⁶

« A la Révolution, à l'amour, à celle qui les incarne » proclame la dédicace dont s'orne la page de garde de ce *long récit* où les rêves et les désirs se conjuguent pour nous mener dans un univers étrange illuminé de sortilèges et de fantasmagories, cumul de déclarations presque inexplicables ou incongrues, bref un récit peuplé de fantômes et de mythes modernes où, principalement, transparait une amertume désespérée.

Depuis qu'Yvonne Georges, comme nous le rappelle Buchole, resplendissait dans sa vie, Desnos ne se connaissait plus d'autre ambition que de soumettre sa liberté au rayonnement de l'Etoile à laquelle il s'était pour ainsi dire enchaîné :

Je me rappelle qu'il y a quelques mois, cet hiver, dans un lieu ami, elle chantait. Elle chante à faire monter les larmes aux yeux et, ce soir-là, elle chantait une romance sentimentale dont le contenu m'importe peu. Je n'en ai retenu que l'air facile, un air de valse et deux phrases de refrain où l'héroïne déclarait son amour.

Elle tourna vers moi les yeux à cet instant, mais je n'ose y croire, ce regard fut-il un aveu. Ne me dites pas qu'elle est belle, elle est émouvante. [...] Je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves, je crois aux héroïnes de la nuit, aux belles de nuit pénétrant dans les cœurs et dans les lits. Voyez, je tends mes poignets aux menottes délicates, aux menottes de la femme élue, menottes d'acier, menottes de chair, menottes fatales...⁶⁷

⁶⁶ Buchole, 1956, *ibidem*.

⁶⁷ Desnos, *Œuvres*, p. 342. Cf. aussi : « Certaines chansons, par la vertu d'un mot plus précieux que l'alluvion de certains fleuves sauvages, par la vertu d'un ton qui est celui même des plus retentissantes paroles, ouvrent les portes de ces domaines désirables. Il suffit que la douleur d'amour, les tourments de la solitude sentimentale y trouvent leur expression pour que, entraînés par

S'agit-il donc de sacrifier la liberté à l'amour ? Quelle est cette prison d'amour, classique mais repeinte aux adjectifs délicats, où le geôlier est la femme élue : au « menottes d'acier, menottes de chair » ?

Faux conflit, conflit exaspéré qui naît d'une interdiction, celle de ne pouvoir fondre ces deux termes antinomiques en leur résolution supérieure, à savoir l'amour enfin vainqueur, enfin partagé, la passion sublime qui s'épanouit dangereusement dans la frénésie des « transmutations »⁶⁸ perpétuelles dans la brûlante et rouge atmosphère des révolutions évoquées :

L'éternité, voilà le théâtre somptueux où la liberté et l'amour se heurtent pour ma possession. L'éternité comme une immense coquille d'œuf m'entoure de tous côtés et voici que la liberté, belle lionne, m'invite à la suivre. Et ce sont des chemins sablonneux sous un ciel uniforme, de grandes dunes, des nuages identiques. Mais la liberté, belle lionne, se métamorphose à son gré. La voici, tempête conventionnelle sous des nuages immobiles. La voici, femme virile coiffée du bonnet phrygien, aux tribunes de la Convention et à la terrasse des Feuillants. Mais déjà femme est-ce encore elle cette merveilleuse, encore ce mot prédestiné dans l'olympie de mes nuits, femme flexible et séduite et déjà l'amour ?⁶⁹

Desnos se résigne donc au tragique dilemme, bien que l'espérance insensée d'une ardente fusion entre amour et liberté bouleversent indéfiniment, par exemple, « Les Veilleurs ». En effet, les veilleurs, au début du poème homonyme, exhalent leurs souvenirs, leurs rancœurs et leurs aspirations en une cinquantaine de quatrains où, d'après Buchole, « tanguent toujours l'ombre du *Bateau Ivre* ».

leurs refrains, nous nous engageons sur les routes libres de l'imagination et de la sensualité. Elle paraît et des yeux qui n'avaient jamais pleuré pleurent, la poésie morte dans la plupart des cœurs avec la vingtième année se réveille tyrannique et miraculeuse, l'amour trahi ou méconnu pose sa main fatidique sur l'épaule des assistants et remémore le chemin parcouru et le carrefour où l'on bifurqua. J'admire en Yvonne George la faculté de donner la vie à ce qui, si facilement, n'est que momie exhumée dans un désert de sable : la chanson qui dure moins que la vie d'un homme et sur la tombe de laquelle on pose un millésime plus lourd qu'une dalle de granit. Elle n'a pas besoin pour être *la plus moderne de s'encombrer des accessoires fugitifs de la mode* ». (« Yvonne George ou la main de gloire ». Nous soulignons ce texte que Desnos n'a vraisemblablement pas publié. Première publication dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Gallimard, 1978. Cf. Desnos, *Œuvres*, 1999, p. 281-2).

⁶⁸ Buchole, 1956, p. 105.

⁶⁹ Desnos, *Œuvres*, p. 354.

Le héros fantomatique de ce « livre inclassable », le Corsaire Sanglot, continue-t-elle, à mi-chemin entre l'onirisme et le roman, lui aussi ne promène dans un univers illimité son insatisfaction, sa solitude, ses aventures désespérées, et de plus cruelles parfois, n'erre « seul, capable encore et plus que jamais d'éprouver la passion » et cultivant l'ennui « avec une rigoureuse inconscience, l'ennui qui pare sa vie de l'uniformité d'où jaillissent la tempête et la nuit et le soleil » que, paradoxalement, « dans l'espoir de rencontrer enfin l'adversaire avec lequel on marche côte à côte, toujours sur la défensive et pourtant à l'abandon »⁷⁰.

Cet adversaire, dont les routes curieusement croisent rarement les traces du Corsaire (distinction nette, remarque Buchole, entre aventure et fatalité, et donc entre la liberté et l'amour), ne cesse de le chercher et de le fuir. En fait, comme on aura le temps de l'analyser, les schémas euphorique et dysphorique s'alternent avec une certaine obstination. Cette impossible créature idéale qui se glisse dans le récit comme un spectre adorable et séduisant, un monstre fatidique drainant des désirs inavouables et suscitant l'inconscient, Desnos la suscite, nerveuse et fine, sous l'appellation symbolique de Louise Lame. C'est le double féminin du protagoniste mâle. Elle possède en fait une silhouette aussi acérée que celle de l'actrice Musidora dans les premiers films d'épouvante⁷¹.

Si le Corsaire Sanglot évoque par sa cruauté et son attitude vindicative un personnage maldororien, par exemple, il rappelle également, de Fantômas à Jack l'Eventreur, les populaires rois du crime. S'il transforme le monde au gré d'une magie qui doit tout à Nicolas Flamel (pour l'alchimie) et il se délecte aux raffinements d'un sadisme spontané (nous prenons comme exemple le chapitre VII de *La Liberté ou l'amour !*), il n'en demeure pas moins « un être irréel, d'une consistance indéfinissable, d'une seule dimension comme pourrait lui en conférer une pellicule cinématographique »⁷². Tout le texte se déroule et s'enchaîne comme un film surréaliste ; l'*Age d'Or* offrirait peut-être le modèle sous l'invocation duquel on pourrait placer *La Liberté... !* s'il ne s'avérait que la fantastique épopée du Corsaire Sanglot devait être publiée en 1927, trois ans avant la projection du film de Buñuel.

⁷⁰ Buchole, 1956, p. 106.

⁷¹ Pour pouvoir constater la nouveauté iconographique de cette héroïne féminine, cf. la photographie de la protagoniste des *Vampires* de Louis Feuillade, in Desnos, *Œuvres* (éd. Dumas), p. 408.

⁷² Buchole, idem, p. 107.

Quel est donc ce parallélisme qui nous surprend ? L'érotisme brûlant, la poursuite d'un amour dont une inlassable fatalité entrave impitoyablement la réalisation, la sourde irritation, l'agressivité, le goût du sang, le ton de révolte et de blasphème⁷³, le caractère nettement antireligieux... Toutes ces caractéristiques apparentent le féroce pamphlet vociféré par l'Age d'Or à l'amère confession de Robert Desnos. Cette vraie litanie est à peine dissimulée sous une mythologie qui agite ses symboles et ses tragiques figurations dans une atmosphère de pessimisme. Et on dirait que c'est aussi une atmosphère sinistre par moments, comme celle, dirait-on, d'un irrémédiable naufrage pour utiliser une de ses images obsédantes.

Or Desnos apaise, ici avec colère et désespoir simultanément, le même tourment, la même détresse qui traversait déjà ses livres précédents. Le lien entre ces différentes œuvres se manifeste avec d'autant plus d'évidence que leur rédaction s'échelonne sur le cours des mêmes années.

Le poème rimbaldien qui introduit le texte de *La Liberté ou l'amour !* et qui se rattache aux premiers écrits de Desnos date de 1923. En outre, le poète prend soin, dès le premier chapitre, de nous préciser les limites de son espérance grâce à son épitaphe. Sa disparition imaginaire, si l'on peut dire, marque selon Rosa Buchole « le jour où débuta la lente agonie, le combat sans merci pour conquérir une Etoile, et la révolte contre cette servitude, et le désir lancinant plus fort que toute raison »⁷⁴.

En général, le ton de confiance, d'émotion poignante et sincère comme dans certains de ses poèmes, et le ton de dévotion quasi religieuse auquel s'abandonne (et le verbe n'est pas arbitraire) le poète, n'émergent à vrai dire que d'une manière épisodique, comme un filon qui, affleurant dans le texte, nous livrerait en même temps que ses lueurs et aventures la clé de celles-ci. Il y aurait donc, d'après cette interprétation de Buchole, un dialogue implicite entre deux fonctions ou deux élans bien différenciés tout au long de *La Liberté ou l'amour !* Mais, plus qu'un dialogue, on pourrait en fait constater une composition complexe qui va du récit à la confession. Peut-on parler alors de *roman*, se demande-t-elle ? Et, si elle en parle, comment le fait-elle ?

⁷³ Cf. pour cet aspect surtout « Les Veilleurs », le poème liminaire.

⁷⁴ Buchole, 1956, p. 108.

Roman ? non certes au sens habituel de ce terme ! Pourtant, la volonté de tendre, entre les divers épisodes du livre, un fil conducteur fort semblable à celui qui unit les séquences d'un scénario surréaliste accuse la différence séparant *La Liberté ou l'amour !* de *Deuil pour deuil* qui offre une splendide gerbe de poèmes en prose, mais dont les images ne se succédaient que reliées par la fantaisie de l'auteur.⁷⁵

Mais cette différenciation générique, qui se constitue progressivement, s'effectue non seulement au niveau de la composition globale, mais à tous les degrés. Par exemple, les héros de *La Liberté ou l'amour !*, à l'encontre de ceux de 1924, sont nettement individualisés. Ils ont une vie propre, une continuité indépendante, même si les règles qui président à leurs actions n'ont rien de commun avec la logique réaliste. Le monde où ils évoluent tourne comme un kaléidoscope mythique et, personnages eux-mêmes *mythiques*, transgressant les multiples contradictions et entraves de la réalité, ils avancent en fonction du principe de plaisir.

Et c'est dans ces termes, par ailleurs, que le plaisir cherche à être nimbé de mystère, voire de suspense. Louise Lame se promène nue dans le Bois de Boulogne et si, par une coïncidence extraordinaire, elle rencontre le Corsaire Sanglot, tous deux ne peuvent que se diriger vers la chambre où Jack l'Eventreur commit son dernier crime. Aussi, Louise Lame peut mourir et son corps être emporté par un corbillard aussi infernal que celui qui tanguait tout au long de *l'Entr'acte* de René Clair : « Rien ne l'empêchera de venir au rendez-vous que lui fixe Desnos... », dit Buchole. Cela dit, nous parlerons normalement de *narrateur* dans les cas d'effusion, mais nous comprenons bien son effort (de Desnos) pour personnaliser et mettre en relief la voix poétique de l'auteur. En ce sens, tout en sachant la distance qui sépare le moi littéraire du moi social, on peut dire que le procédé de figuration rapproche jusqu'à une proximité presque imperceptible la voix du poète et le narrateur. Ceci nous permettra de comprendre beaucoup mieux la tendance à procéder à une lecture biographique de Berger et de Buchole.

Quant au Corsaire Sanglot, un naufrage n'est pas pour l'effrayer. Ainsi, saisissant les mains de son reflet, il se laisse glisser sans heurt au fond de l'océan pour introduire du coup un paradigme fabuleux. Puis, s'accrochant aux stalactites

⁷⁵ Buchole, idem, p. 109.

d'une bougie sous-marine, il remonte avec la même aisance. Côté les sirènes et les spectres, le monde magique qu'il arpente ne constitue pas son seul décor familial. Il lui arrive de se perdre dans la solitude de villes désertes où surgissent d'immenses gazogènes « emplis du bourdonnement de plusieurs milliards de papillons qui attendent en battant des ailes le moment d'être livrés à la consommation »⁷⁶. On franchit le pas du monde référentiel par le détour des images et, dans celles-ci, brillent, nets de toute souillure, d'impressionnants paysages métaphysiques, comme sortis des plus énigmatiques tableaux de Chirico.

Buchole semble vouloir faire ensuite une série de commentaires biographiques et élogieux tout au long de son analyse, encore une fois, comme un moyen pour mieux connaître le poète : elle parcourt avec ses explications l'imaginaire de Desnos tout en oubliant peut-être l'unité matérielle qui peut être décelée soit dans le livre de 1924, soit dans *La Liberté ou l'amour !* sans créer nécessairement les jalons d'un même chemin. Elle semble subir encore les contraintes du biographique qui en 1956 persistent fortement dans la réception de l'œuvre. En revanche, il est indéniable que la contribution de Rosa Buchole, jusqu'à celle de Dumas en 1980, est sans aucun doute l'une des plus décisives.

Buchole revient à son analyse pour parfaire le portrait du poète. Sur les méandres d'un labyrinthe surnaturel où tournent d'étranges femmes vivantes et fuyantes, le Corsaire Sanglot règne en pirate de l'amour. Or la censure avait coupé court à son sentiment et était intervenue dans les troublantes fantasmagories où erre Sanglot, ivre de désespoir et d'amour. C'est vraiment un personnage qui se forge chez Desnos à partir de rêves cruels et voluptueux, d'infemales hantises lyriques. Une grande liberté domine donc son délire et les mirages qui le fascinent. Pourtant, elle ne s'avère pas plus répréhensible que celle dont usa Apollinaire pour conter les plaisirs artificiels que s'octroyaient les compagnons du Roi-Lune⁷⁷.

L'exaltation du désespoir qui emporte Desnos en même temps que son personnage fabuleux, *mythique*, élève ces *récits* bien au-delà de leur signification textuelle, dira Buchole. Une révolte profonde s'affirme à la base du sadisme où se complaît le Corsaire, révolte contre la solitude d'une part, mais aussi contre l'amour,

⁷⁶ Desnos, *Œuvres*, p. 368.

⁷⁷ Cf. Apollinaire, le début du *Poète assassiné*.

contre la vie et contre la mort. Et cette remarque sur la révolte, en fin de compte, ouvre pour elle une nouvelle liaison entre cette critique littéraire et le parcours vital, historique, de Desnos. D'un petit pas, Buchole franchit le gouffre qui nous semble exister entre les deux :

Comment ne pas être ému si l'on songe que Desnos a très réellement été victime de soudards immondes, et qu'il s'éteignit un 8 juin à cinq heures du matin, en pleine déroute nazie, après avoir parcouru tous les cercles de l'enfer concentrationnaire !
Funeste destin que celui des poètes...⁷⁸

Corsaire Sanglot peut toujours s'égarer dans les replis d'une sensualité déchaînée, alors que sur ses débauches les plus débridées passe le souffle d'un drame révolutionnaire sous la vraie Terreur avec Sade, Robespierre, etc. Mais le critique s'égaré aussi en essayant d'unir le monde et le texte, la vie et la fiction.

Finalement, dans le livre de 1927, Desnos évoque une étonnante vision avant d'abandonner son héros au détour d'une phrase qu'il dédaigne peut-être de finir. Il évoque le marquis de Sade, apôtre de la liberté absolue, c'est-à-dire celle des instincts les plus ténébreux et d'une individualité inaliénable⁷⁹, figure en tout cas bouleversante unie à l'ombre prestigieuse de Robespierre l'Incorruptible. Telles sont, du point de vue de Buchole, les principales aventures et métamorphoses des protagonistes délirants de *La Liberté ou l'amour !* et ils se situent souvent, sous sa plume, comme un corrélat fictif des pensées de Desnos.

Nous sommes bien d'accord avec Buchole lorsqu'elle déclare que ce « livre singulier » de 1927 renferme bien d'autres richesses. Il s'agence en un vaste poème multiple et varié dont on peut relever les thèmes, les images et les mots exploités. De plus, ils se trouvent dans les recueils écrits à la même époque, si bien que la spécificité de cet ouvrage reste le fait qu'il nous rend plus sensibles à un profond mystère, à une volonté lyrique, qui se manifeste tout en fusant en de courts récits, rapides et efficaces, souvent d'une suffocante violence.

⁷⁸ Buchole, 1956, 109-110.

⁷⁹ Serait-ce la souveraineté de l'individu dont parle A. Camus dans une acception matérialiste ?

Par ailleurs, cette inoubliable munificence de cruauté⁸⁰, ce goût du sang et d'une destruction « d'autant plus stupéfiante que rien en surface ne semble la justifier »⁸¹, évoquent encore une fois un film surréaliste de Buñuel, le déconcertant *Chien Andalou* de 1928. Ses premières séquences montrent, avec une semblable férocité jaillissant des couches les plus primitives de l'homme, un œil de femme tranché par un rasoir. Tout le « recueil » de Desnos, dans son ensemble très visuel, très cinématographique, n'est pas sans baigner dans une atmosphère de résonance tragique. En ce sens, une dernière remarque de Buchole sur le visuel est tout à fait pertinente : le regard émerveillé de Desnos, tel l'objectif d'une caméra, aime s'attarder sur le spectacle de scènes quotidiennes, d'images de la rue, de mille événements qui se déroulent simultanément dans le vaste monde.

A l'époque de son roman, cependant, Desnos participait peu à la vie du surréalisme et à ses conflits intérieurs alors que le mouvement n'en finissait pas de s'interroger sur une adhésion ou non au communisme. Mais dans le domaine artistique et moral, il en approuvait toutes les initiatives. Il s'intéressait au problème « Lautréamont » et souscrivait à deux violents manifestes : l'un, *Permettez*, qui s'élevait contre la *statufication* de Rimbaud par ceux mêmes qu'il avait honnis et qui l'avaient honni ; l'autre, *Hands off Love*, qui prenait la défense des droits de l'amour, des droits du génie qu'une société faussement puritaine s'ingéniait à bafouer dans un être d'une sensibilité aiguë, d'une moralité autrement noble que celle du monde contre lequel il se débattait, à savoir Charlie Chaplin, l'homme aux ordres de la bonté, de la vie et de l'amour⁸².

« Aux ordres de l'amour! » – en cet absolu résidait la seule servitude que pouvait admettre Desnos, et cet impératif sans appel attira sur lui apparemment, comme sur le pauvre Charlot, les foudres d'une pudibonderie aux abois :

Voici, dans une clairière du bois, qu'on passe en revue une compagnie de sapeurs-pompiers. Voici dans le ciel un avion : il s'en va au Maroc ou en Russie ; très loin, à l'horizon, décelé par la fumée blanche et par le bruit étrangement proche des roues sur les rails et des essieux, voici un train qui rapidement se dirige vers quelque port. Dans le

⁸⁰ Voir chapitre VII.

⁸¹ Buchole, 1956, p. 114.

⁸² Desnos, « Hands off Love », in *La Révolution Surréaliste*, n° 9, 10 oct. 1927, p. I. Voir in Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 93.

jardinier qui entoure sa maison, un méditatif jardinier arrose des fleurs. De la fenêtre d'une école s'échappent des voix d'enfants : *Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés*. A la fenêtre d'une maison claque un rideau derrière lequel deux amoureux s'enlacent sur un lit banal avec des bras de noyés. Deux hommes se sont assis dans l'herbe et boivent au goulot de la bouteille un vin rouge et généreux. Trois bœufs dans un pré. Le coq de l'église. Un avion. Des coquelicots.⁸³

Et que de richesses à portée de main ! Un inventaire, comme plus tard en établira Jacques Prévert, et voici le poète possesseur des mirages les plus fugitifs, des réalités les plus transitoires, les plus fascinantes dans leur banalité même. La vie toute entière, aussi captivante que les plus beaux délires intérieurs, s'offre déjà au poète, comme une terre promise à laquelle il abordera bientôt. Ce n'est pas sans raison qu'à diverses reprises *La Liberté ou l'amour !* apparente sa technique à celle d'un film. Le septième art attirait Desnos depuis plusieurs années. *Les Cahiers du Mois* avaient publié en 1925 *Minuit à quatorze heures – essai de merveilleux moderne*, un scénario où le poète mettait en œuvre une fantaisie sombre très proche de celle qui règne dans l'univers de Kafka.

Ces tentatives n'auraient sans doute jamais dépassé le stade d'ébauches sans l'activité cinématographique de Man Ray qui allait permettre au penchant de Desnos de s'exprimer plus efficacement. Or ce pan de l'œuvre desnosienne dépasse malheureusement et notre corpus et notre période. C'est pourquoi nous n'allons pas parler ici de *L'Etoile de Mer* de 1928 ou de *Bonsoir Mesdames, Bonsoir Messieurs...* de 1944. La seule chose que nous pouvons signaler à cet endroit est qu'il composa en 1927 les neuf tableaux d'un « Anti-poème » qu'il remaniera très largement avant de le confier, en 1944, à un éditeur : *La Place de l'Etoile*.

⁸³ Desnos, *ibidem*.

1.5. Approche mythologique

Plus tard, en 1972, la revue littéraire mensuelle *Europe* consacre son numéro de mai-juin à Desnos. Il s'agit en effet d'avancer dans la connaissance et la vulgarisation de cette œuvre. Les pistes de lecture et d'interprétation sont très nombreuses et aucune de celles-ci n'arrive à s'imposer aussi bien que l'approche mythologique. Un point de vue qui devient intéressant au sujet de cette écriture en prose, en principe désordonnée, consisterait à rattacher les aléas de l'aventure aux modèles majeurs de la pensée mythique.

Nous voudrions éviter d'être ambigus : il ne s'agit pas seulement d'une approche mythocritique, mais d'une étude concrète de l'œuvre de Desnos. En l'occurrence, c'est une thèse soutenue à Hambourg en 1977 par Reinhard Pohl⁸⁴. Le domaine de recherche est bien précisé dans l'*Einleitung* de ce travail⁸⁵ : il s'agit de déterminer quelle sorte de relation il existe dans l'ensemble de l'œuvre (et la prose ?) entre imagination et mythe ou mythologie. Le fait est que Pohl étudie ces interférences ou relations du point de vue de la manifestation de la figure du héros. Ce personnage central, si souvent unique et solitaire, attire l'attention de Pohl par le fait qu'il se métamorphose sans cesse. De cette manière, son évolution va du Corsaire Sanglot à Fantômas, et de Fantômas notamment, au-delà de notre période à Don Juan.

Les appuis théoriques premiers utilisés par Pohl viennent de Jung et de Gilbert Durand, si bien qu'il les utilise pour interpréter la variation continue du héros dans le sens d'une « négativité ». Des deux modèles interprétatifs utilisés, Pohl arrive à une définition de cette *Wandlung* et elle s'expliquerait par la volonté d'attraper l'éphémère et de représenter en quelque sorte le présent fugitif de la pensée. La recherche de

⁸⁴ *Die Metamorphosen des negativen Helden. Imagination und Mythologie im Werk von Robert Desnos*. Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg, vorgelegt von Reinhard J.A. Pohl aus Sülfeld. Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1977.

⁸⁵ Travail que nous avons pu consulter.

l'impossible, par ailleurs, déstabilise la figuration du moi dans le récit (ce qu'on appelle le héros) et le rend formellement faible, et donc négatif.

Selon Pohl, il existe, au fur et à mesure que le roman desnosien évolue, une structure de la métamorphose⁸⁶ qui suit et se bénéficie *grosso modo* des avantages du discours surréaliste, lequel est prêt à dériver grâce à l'analogie⁸⁷. Mais cette variabilité du point de vue de la représentation interpelle directement les caractéristiques majeures d'un imaginaire masculin. Sa virilité outrée trouve une explication, par conséquent, dans cette base faible des structures profondes.

Il y a, de plus, toute une série d'influences qui permettent à Desnos de projeter son ego sur un canevas précis, un prétendu modèle, pour créer le héros masculin puissant. Pohl cite, par exemple, Grandville, Lautréamont, Raymond Roussel et d'autres surréalistes avec leurs cercles d'amitiés (« Surrealisten und deren Umkreis »⁸⁸), mais il nous semble nécessaire de remarquer également l'emprise du roman populaire ou d'aventures, un genre qui suit majoritairement une codification et qui s'oppose donc aux dangers et aux aléas de l'analogie.

Cela dit, en puisant dans cette source si riche, nous avons découvert un butoir insurmontable. Le fait que le corpus de sa thèse ne considère que les ouvrages en vers, malgré quelques références éparses à la prose, devient non seulement une limite de sa portée mais aussi de sa validité par rapport à des diégèses beaucoup plus complexes, comme celles de nos récits. En effet, seuls les ouvrages en vers font l'objet de son étude, c'est-à-dire les recueils de : *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »* (1926), *Corps et biens* (1930), *Fortunes* (1942), *Etat de veille* (1943), *Contrée* (1944), *Le bain avec Andromède* (1944), *Chantefables et Chantefleurs* (1955) et *Calixto* (1962).

En ce qui concerne notre corpus, qui présente des caractéristiques souvent différentes dans tous les registres, Pohl déclare ne pas s'y intéresser, mais il considère aussi que la seule analyse qu'on y ait appliquée jusqu'au moment où il écrit est celle qui s'occupe des aspects thématiques. Or, dit-il, puisque les deux *grands* textes en prose sont encore à travailler, ils restent malheureusement « unzufriedenstellend » : ils ne satisfont pas encore le chercheur. Ces deux ouvrages

⁸⁶ « Die Metamorphose », idem, p. 152-166. Aussi : « Die Problematik der Zeit », p. 139-151.

⁸⁷ « Die Formen der Analogie », idem, p. 167-173.

⁸⁸ Idem, p. 185-216.

sont encore à découvrir, affirme-t-il en 1977, alors que le roman de 1943 (*Le vin est tiré...*) n'a jamais été considéré par la critique universitaire⁸⁹.

Parler du mythe dans l'œuvre de Robert Desnos consiste ainsi à dépister, déchiffrer, dénommer, rapprocher, structurer et, bien sûr, interpréter constamment des entités « thématiques » qui, d'une manière explicite et très souvent implicite, font référence à une certaine tradition mythique. Pour en esquisser d'abord un cadre notionnel, on peut se fier au poète lui-même comme critique de l'imaginaire. Desnos appelle « mythologie de l'enfance » l'ensemble des images qui ont impressionné la sensualité naissante de l'enfant⁹⁰.

Il s'agissait des événements parisiens qui l'avaient surpris : la lecture à l'aide de laquelle l'enfant choisissait « les divinités et les attributs d'une mythologie » qui, faisant partie d'un *musée* imaginaire personnel, alimentaient les rêves de toute une époque⁹¹. De tous ces romans d'aventures, d'ailleurs souvent illustrés (par exemple ceux de Jules Verne) ou pourvus de couvertures mystérieuses (*Fantômas*), Desnos a retenu l'image de leurs protagonistes héroïques. Aussi pouvait-il dire que, après la lecture de Gustave Aimard, « l'héroïsme désormais se confondit avec l'amour »⁹².

Plus tard, en tant qu'écrivain, Desnos a fait sien le thème héroïque en y ajoutant ses propres « accessoires de la mythologie poétique », à savoir les étoiles, la mer (qui est pour son imagination, depuis ses lectures de Victor Hugo, le lieu des catastrophes maritimes), la solitude, la nuit et, avant tout, le rêve qui s'épanchait dans la réalité quand il ouvrait les yeux⁹³.

Un mythe héroïque personnel est donc en train de se développer qui est intimement lié à des héros de la mer et de l'amour, mythe par lequel le lecteur-rêveur s'identifie à ses divinités avant de les créer lui-même. C'est le moment si important où la lecture passe donc à l'action : le lecteur commence à écrire et surtout réécrire ce qu'il a imaginé à sa façon. Sur l'élément donné ou traditionnel se greffe le moi

⁸⁹ Pohl, « Einleitung », p. 4 : « Die längeren Prosawerke wie *Deuil pour deuil* (1924) und *La Liberté ou l'amour!* (1927) sind unseres Erachtens noch unzufriedenstellend, weil meist allein unter thematischen Aspekten gewürdigt worden, während der Roman von 1943, *Le vin est tiré...*, überhaupt keine wissenschaftliche Beachtung fand ».

⁹⁰ Desnos, *Mines de rien*, Le Temps qu'il fait, Cognac, 1985 : p. 173, texte de 1942, et p. 45, texte de 1940.

⁹¹ Desnos, *Ecrits sur les peintres*, Flammarion, 1984, p. 186 : « Labisse ».

⁹² Desnos, « Confession d'un enfant du siècle », in *Nouvelles Hébrides et autres textes*, Gallimard, 1978, p. 237.

⁹³ Desnos, *Corps et biens*, Gallimard, 1968, p. 95 et 174-5.

poétique qui participe de plus en plus à des aventures amoureuses imaginaires. La nature des héros change : elle s'enrichit au fur et à mesure qu'ils prennent forme dans les récits et, à l'inverse, ceux-ci les déterminent progressivement des *Pénalités de l'Enfer* (ou *Nouvelles Hébrides*) jusqu'à *La Liberté ou l'amour !* Selon le calembour de *L'Aumonyme*, les contemporains ont leur mot à dire au sujet d'un certain héritage tout fait :

Nos traditions ?

Notre addition !

Desnos s'éloigne délibérément du donné en faisant ses propres césures⁹⁴. La libération de l'amour accentue ce trait dominant de son héroïsme et le transforme en un érotisme illimité, violent et provocateur. Néanmoins, la typologie du mythe héroïque s'y retrouve : la quête est là, en l'occurrence la quête amoureuse à travers la mer et les ténèbres, les rencontres des amants, les affrontements avec des monstres, avec la mort, et sa transgression ; et aussi la renaissance de ce type de héros dans la mesure où il réapparaît dans des œuvres successives⁹⁵.

Un premier exemple plus vaste de référence mythique explicite, c'est « Le Fard des Argonautes », un poème en alexandrins de 1919 où les aventures des héros-navigateurs sont dévalorisées car le but de leur quête, la toison d'or, « servait de paillason dans des cieux impudiques »⁹⁶. Médée elle-même est une vieille femme stérile aux reins épineux. L'érotisation de la légende mythique fait oublier l'amour de Jason et Médée en faveur de celui des héros eux-mêmes : ils chantent des hymnes obsolètes et, voués à un amour viril et homosexuel, se perdent dans leurs rêves mirifiques. Le moi du narrateur accompagne ces voyageurs détournés. Somme toute, on ne peut guère parler ici d'une refonte du vieux mythe dont le récit est à peine saisissable. Ce que Desnos reprend, ce sont plutôt des motifs déliés d'un sujet qui se prête à une motivation érotique totale.

⁹⁴ Desnos, idem, p. 61.

⁹⁵ P. Sellier, *Le mythe du héros*, Bordas, 1970, p. 17-8.

⁹⁶ Cf. Desnos, *Corps et biens*, p. 20 ; voir aussi Marie-Claire Dumas, *Etude de Corps et biens de Robert Desnos*, Champion, 1984, p. 21 et seq., et Jean-Charles Gateau, « Un avatar de l'Epos: "Le Fard des Argonautes" », in *Textuel*, 16, 1985, p. 69-77.

D'une même inspiration, polémique et rénovatrice à la fois, apparaît le « merveilleux moderne » dans *La Liberté ou l'amour !*, mêlé au mythe central du héros-protagoniste qui, toujours accouplé au moi-narrateur, progresse jusqu'au suspense final : « C'est alors que le Corsaire Sanglot... ». Ce merveilleux moderne, de plus, se substitue thématiquement à des mythes traditionnels. Mais son adaptation à la sensibilité moderne implique en même temps l'élargissement de la sensibilité contemporaine. Or, en remplaçant par exemple un mythe grec ou biblique, Desnos conserve des structures identiques comme dans des pastiches. Et le vieux et le moderne se rencontrent enfin dans la ville-univers de Paris⁹⁷.

Personnifiés, le vieux et le moderne commencent à rivaliser, puis ils se livrent un combat dont le remplaçant postérieur sort vainqueur. Le rapprochement se fait par des détours imaginaires stupéfiants. De prime abord, un Bébé Cadum n'a rien à voir avec la naissance du Christ, une Jeanne d'Arc-en-ciel ne nous renvoie pas forcément au mythe d'Œdipe. Leur genèse est due à un enchaînement de circonstances ou à des jeux verbaux qu'on ne peut pas retracer maintenant dans tous les détails.

Bébé Cadum, « appartenant aux magnifiques créatures de la poésie moderne », représente à la fois l'étoile qui attire les trois mages, le Christ qu'il incarne en une naissance spontanée et enfin un « archange moderne » pendant qu'il lutte avec « l'usurpateur Bibendum Michelin »⁹⁸. De cette manière, une multitude d'arcs-en-ciel, « accessoires poétiques », surgit avant que Bébé batte son adversaire qui meurt en donnant naissance à une armée de pneus menaçant à leur tour Bébé. Celui-ci, appelé « le Cristi », âgé de 33 ans, finit par être crucifié le 14 juillet, date où est née la liberté⁹⁹.

Le christianisme cède à une « folie charmante » qui s'installe dans la ville. L'aspect blasphématoire est pourvu plus tard d'accessoires érotiques extrêmement outrés. Et la dérivation linguistique de Jeanne d'Arc-en-ciel est bien évidente. Son apparition semble déclencher un mécanisme antagoniste : « Jeanne d'Arc vient

⁹⁷ Englobant toujours la mer, cf. par exemple : « Pénalités de l'Enfer », in Desnos, *Nouvelles Hébrides*, p. 59 et seq.

⁹⁸ *La Liberté ou l'amour !*, in Desnos, *Œuvres*, éd. Dumas, 1999, p. 334-7. Il n'y a donc pas de combat direct entre le Christ moderne et le Christ traditionnel comme plus tard entre Jeanne d'Arc-en-ciel et Jeanne d'Arc.

⁹⁹ Ibidem.

combattre Jeanne d'Arc-en-ciel »¹⁰⁰. Et leur présence comme celle de Bébé Cadum, trouve sa raison d'être dans la topographie parisienne. Les personnages de la publicité, tout comme la statue de Jeanne d'Arc, place des Pyramides, sont du coup animés et deviennent ainsi des personnages¹⁰¹.

Jeanne d'Arc-en-ciel triomphe, « vouée à la guerre par sadisme », parcourt Paris à cheval, sein nu, et se voit « rendue à l'amour » avant qu'elle ne rencontre quelques années plus tard le sphinx qui lui pose son énigme¹⁰². Elle la résout tout de suite, « Œdipe idée et peau » en rapprochant de la définition camouflée une solution éloignée, activité surréaliste par excellence. Ainsi, l'héroïne nationale défigurée se met à la place du héros de l'Antiquité.

Le caractère interchangeable repose sur l'identité de leurs rôles. En fait, c'est un phénomène imaginaire courant dans *La Liberté ou l'amour !* Il aboutit à la fusion de cette héroïne moderne avec les protagonistes féminines (Louise Lame et la pêcheuse de perles¹⁰³). De plus, cette *con-fusion* a lieu à l'intérieur des aventures érotiques de Corsaire Sanglot, véritable héros, entrepreneur solitaire de la liberté et de l'amour.

De ce point de vue, à la confluence dans une seule psyché correspond le rapprochement momentané entre Corsaire Sanglot et le moi du narrateur, sans que toutefois ces deux instances se confondent. Le narrateur, nommé « Robert Desnos »¹⁰⁴, attend en vain l'arrivée de la femme qu'il aime. Pour lui, il n'y a pas de départ possible ou libre pour l'aventure avec l'héroïne qui chante. Et son absence remplit son esprit, à savoir son imagination, d'histoires merveilleuses où l'amour espéré est *transmis* à des héros masculins et féminins qui, finalement, accomplissent leurs désirs.

L'amour inaccompli du narrateur se trouvait déjà dans *Deuil pour deuil*, où seul le *je* n'atteint pas la vierge blonde tandis que ses multiplications ou *doubles* vivent la satisfaction de leurs quêtes¹⁰⁵. L'amour, inspiré par définition d'une attente passionnée, devient un véritable « amour impossible » dans les œuvres de 1926 et

¹⁰⁰ Desnos, *Œuvres*, 1999, p. 347.

¹⁰¹ L'association va des pyramides au sphinx et ensuite au sphinx de Thèbes, c'est-à-dire au mythe d'Œdipe.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Idem. Cf. toute la deuxième partie du chap. V, « La baie de la faim ».

¹⁰⁴ Curieusement, une autre voix interpelle « Robert Desnos », dévoilé ainsi comme narrateur, p. 344.

¹⁰⁵ M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p. 408 et seq.

1927, c'est-à-dire *La Liberté ou l'amour !*, « A la Mystérieuse » et « Les Ténèbres » (qui paraîtront dans *Corps et biens* en 1930), et cela en raison d'une motivation biographique et plus encore d'une volonté obsessionnelle, voire masochiste, de réaliser sur le plan de l'imagination ce qui n'est pas ou, en tout cas, pas encore. Le dédoublement comme compensation imaginaire implique, quant au moi poétique, que le double soit plus puissant que celui-là et que le recours au mythe du héros traditionnel garantisse la transgression et la plaisante projection de la réalité¹⁰⁶.

Reinhard Pohl poursuit l'évolution de ce dédoublement du versant masculin, pris dans cette impasse, en négligeant momentanément les transformations des héroïnes. Pour celles-ci, leurs incarnations imaginaires et réelles, qui vont de l'étoile à la sirène, sœurs parallèles et rivales, sont en somme plus évidentes que l'itinéraire du moi poétique jusqu'aux années 1930¹⁰⁷. Dans les poèmes tout comme dans *La Liberté ou l'amour !* c'est un appel que « la voix de Robert Desnos » lance à celle qu'il aime¹⁰⁸. Malgré toute la force évocatrice du poète, l'aimée n'écoute pas. Son apparition, dont le « Journal d'une apparition » témoigne pour la période du 10 novembre 1926 à la fin de février 1927, ne se retrouve pas dans le premier poème des « Ténèbres » daté du 14 décembre 1926. L'incantation ne réduit pas la distance, mais elle l'accroît¹⁰⁹.

Mais un poète-chanteur dont la voix appelle hyperboliquement tout l'univers sans toucher la bien-aimée, est-ce, comme on l'a prétendu, un nouvel Orphée anonyme¹¹⁰ ? Autrement dit, Robert Desnos a-t-il repris implicitement un mythe qui jouit d'une certaine actualité littéraire en 1926-27 (par exemple, chez Cocteau et Valéry) ? Il est fort douteux que Desnos, qui fait participer Orphée à son voyage des Argonautes, réinvente ce mythe inconsciemment. Alors pourquoi n'y a-t-il pas de référence directe, surtout si l'on croit découvrir également des rapports ironiques à des poèmes de Mallarmé et Valéry¹¹¹ ? La réponse la plus simple est celle-ci : la femme absente n'est pas semblable à une Eurydice morte et éloignée à jamais. La

¹⁰⁶ Voir la thèse de Pohl, 1977, « Polare heroische Archetypik » et « Der Doppelgänger », p. 272-8.

¹⁰⁷ Cf. Desnos, *Fortunes*, Gallimard, 1969, p. 21.

¹⁰⁸ Par exemple, voir Desnos, *Corps et biens*, p. 105-7.

¹⁰⁹ Dumas, *Etude...*, 1984, p. 95 et seq.

¹¹⁰ « "La voix de Robert Desnos" und die Orpheus-Renaissance der zwanziger Jahre », in Walter Papst, *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, E. Schmidt, Berlin, 1983, p. 292-313.

¹¹¹ Papst, idem, p. 208 et seq.

situation du poète-chanteur est différente, elle aussi. Orphée chante pour attendrir les dieux des Ténèbres et, après la mort irrémédiable d'Eurydice, pour se plaindre.

Une telle préfiguration implicite ou explicite au début du cycle des « Ténèbres » gênerait le moi poétique dans sa tentative pour réconcilier le rêve et la réalité sous le signe de l'amour libre. Pris isolément, ce parallèle mythique flou et peu concret sert plutôt à enrichir un panorama thématique qu'à élucider le rôle du moi dans ce contexte, même si l'idée de la vanité ou de l'échec y est scellée. En outre, l'image d'Orphée est autre chez Desnos et n'apparaît que dans l'œuvre tardive avec des références indirectes au cortège d'Orphée d'Apollinaire¹¹². A cette époque-là, la figure d'Orphée représente « la connaissance des choses », principe que Desnos unit avec celui de la « conquête des choses ». Ainsi Orphée remplace Apollon. Mais, en 1927, on est encore loin de ces réflexions poétiques et philosophiques.

Pour apprécier l'invention mythique de Desnos à sa juste valeur, dit Pohl, il faut voir la distinction nette entre le moi du poète et ses doubles à l'intérieur du mythe héroïque. Le moi reste toujours sans dénomination, sauf celle de Robert Desnos explicitée de temps en temps. Les doubles se transforment en revanche pendant la traversée des *ténèbres*, en tant que période d'apprentissage et de difficultés. Alors, le moi se transforme également par le moyen de celle-ci et sous l'espèce de création romanesque, à savoir ce qui est chez Desnos la fiction en prose de longue haleine. Comme dit Pohl, cette alliance constitue un mythe personnel qui finit par s'abolir après 1930 avec l'aide des héros mythiques préfigurés¹¹³.

Pohl met en relief quelques-uns des modèles mythologiques les plus récurrents chez Desnos : le Corsaire, Fantômas, Don Juan, l'homme-arbre (« Mensch und Baum »), le double (« Der Doppelgänger »). Mais il reste à préciser l'identification du héros personnel à Don Juan qui apparaît pour la première fois dans « *Les veilleurs d'Arthur Rimbaud* ». C'est le poème qui précède *La Liberté ou l'amour !* et qui date déjà de 1923. Ce Don Juan est malade et dégénéré. Or Corsaire Sanglot va se substituer à lui. Au milieu des ténèbres épouvantables sans amour, dans *The night of loveless nights* (1928-1930), on rencontre Don Juan de nouveau :

¹¹² L'influence d'Apollinaire reste en effet à compléter, cf. Paule Laborie, *Robert Desnos. Son œuvre dans l'éclairage de Arthur Rimbaud et Guillaume Apollinaire*, Nizet, 1975.

¹¹³ Le terme de « mythe personnel » comme dominante des « métaphores obsédantes », selon Charles Mauron, désigne ici l'unité desnosienne du thème érotique expérimenté par l'individu et du mythe héroïque.

Ses beaux yeux incompris n'ont pas touché les cœurs,
Sa bouche n'a connu que le baiser du rêve [...] ¹¹⁴

Le moi du poète et ce Don Juan sont d'une certaine manière des frères, deux figures reliées par un lien étroit : leur échec coïncide avec leur descente aux enfers. La femme « unique régit l'amour et ses douleurs » ¹¹⁵. A la fin de l'évocation de leurs souffrances communes surgit l'image de l'arbre :

[...] les morts vont pourrir,
Chaque an reverdira le feuillage des chênes. ¹¹⁶

Cependant, c'est un arbre « périssable ». La triple identification du poète, du Don Juan faible et idéaliste, avec l'arbre est empruntée à « Namouna » de Musset, où Don Juan est comparé à un :

Rameau tremblant encore de l'arbre de la vie,
Tombé, comme le Christ, pour aimer et souffrir. ¹¹⁷

Bref, grâce à ce double romantique démythifié et sans succès, Desnos peut abolir son propre mythe en faisant converger ses thèmes et structures dans ce poème-clé qui est « La ville de Don Juan », la clé qui ferme les portes de la nuit et qui ouvre une nouvelle voie à la lumière du lendemain.

¹¹⁴ Desnos, *Fortunes*, p. 38.

¹¹⁵ Cf. Alfred de Musset, *Poésies complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1957, p. 258 et seq. Desnos a écrit un scénario d'après « Namouna », cf. Desnos, *Cinéma*, Gallimard, 1966, p. 82-91.

¹¹⁶ Desnos, *ibidem*.

¹¹⁷ Musset, *ibidem*.

1.6. Le romanesque

Nous arrivons finalement à la vraie question du romanesque. Parmi les chercheurs et professeurs qui s'intéressent à l'œuvre de Desnos, il est certain que la question générique ou poétique de certains textes en prose devient de plus en plus actuelle et intéressante. Parmi ceux-là, en guise d'exemple, nous pouvons déjà citer d'emblée Marie-Claire Dumas, Marie-Paule Berranger et Michel Murat. La mise en place d'une théorie sur ce romanesque est la dernière des contributions de M. Murat, alors qu'auparavant la question se partageait entre l'épopée et le lyrisme. Comme nous allons voir, non seulement la connaissance et la relecture des textes ont permis de nuancer certains postulats, mais aussi le débat critique a ouvert une nouvelle voie interprétative.

Les jeux de *Désordre formel*, au fur et à mesure de leur développement, tendaient à se systématiser : les réussites ponctuelles de « Rose Sélavy », en se déplaçant vers les jeux d'homonymie ou de parodie des significations figées dans la langue, deviennent des poèmes dont la longueur s'accroît de recueil en recueil. L'exploration se révèle alors cohérente et systématique. En effet, au fur et à mesure, on peut remarquer que les surgissements inattendus de l'automatisme sont en régression par rapport à l'expérimentation quasiment méthodique. En se situant à ce point où, selon la formule d'Aragon, la rime devient généralisée, Desnos ne peut que s'éloigner de l'écriture non contrôlée qui fait le propre, en tout cas initialement, de la recherche surréaliste.

Cependant, cette affirmation doit être nuancée : d'une part, il ne faut pas méconnaître ce que nous pourrions appeler, avec Dumas¹¹⁸, « la part d'automatisme acquis ». A contraindre la langue aux gymnastiques les plus diverses, le locuteur finit par disposer d'un matériau extrêmement plastique et qui réagit à la moindre impulsion. D'autre part, et ce trait nous paraît caractéristique de la démarche

¹¹⁸ Dumas, 1980, p. 350 et seq.

desnosienne, quand on le croit tout entier à ses expérimentations de laboratoire, il est déjà – ou plutôt, en même temps – ailleurs. D'une certaine manière, le discours automatique se poursuit en même temps que l'alchimie du verbe, si bien que la nouvelle tendance joue doublement sur l'axe paradigmatique et maintenant aussi sur le lien syntagmatique.

La preuve en est (avec un certain nombre de pages publiées dans *Nouvelles Hébrides*) le texte de *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »*. Les douze poèmes que contient la précieuse plaquette n'ignorent pas les résultats acquis par les expériences de *désordre formel*, mais ils les insèrent dans un tissu discursif d'une tenue beaucoup plus souple.

Versant opposé et complémentaire de *Langage cuit*, *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »* n'est pas sans rapport avec l'écriture de *Deuil pour deuil* qui se situe à peu près à la même période¹¹⁹. Celui-ci étend à la dimension du récit, à vrai dire bref, ce que le recueil développe à la taille du poème, en général d'une page. Dans l'un et l'autre cas, le jeu verbal participe au tissu du texte mais n'en constitue pas la trame principale ou fondamentale. C'est à ce moment-là que Desnos se retourne vers son imaginaire personnel pour créer un ensemble de thèmes poétiques. Autrement dit, lorsqu'il s'éloigne un tant soit peu de la contrainte formelle, il en arrive enfin à fonder son art poétique (qu'il se manifeste en prose ou en vers).

En s'ouvrant à une parole déliée d'obligation (aussi bien de l'obligation de signifier que de celle d'éprouver le signifiant) le texte se fie au fil ténu qu'instaurent les rapports de contiguïté dans le récit ou les images. Au contraire, jusqu'ici, nul projet d'ensemble n'assurait la cohérence du poème ou celle du récit. En effet, le texte progressait sur la lancée de sa première phrase, sans s'interroger sur sa continuité ni sur son achèvement. Et le poème, pour sa part, prend fin quand le fil se rompt de même que le récit tourne court quand les actants s'éclipsent et que la rêverie s'interrompt.

Dans sa brièveté, le recueil de *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »* nous paraît donc marquer, dans l'œuvre publiée du poète, un déplacement important : celui par lequel il échappe aux fascinations exclusives des jeux verbaux

¹¹⁹ Sans que la datation soit rigoureuse, on sait, par le texte lui-même, qu'il est achevé en avril 1924. On peut conjecturer que sa rédaction a commencé fin 1923.

pour explorer d'autres limites. C'est ainsi que commence chez Desnos une période de composition plus suivie et plus homogène du point de vue de sa production. En 1924, le récit s'installe comme une nouvelle donne qui témoigne de cette « exploration des limites » qui, d'après Dumas, caractérise l'entreprise globale de Desnos.

Il se donne ainsi à la pratique d'une écriture qui se modèle au plus près de la rêverie et de ses fantasmes. Il ne s'agit pas d'abandonner les révélations apportées par l'exploration de la langue, mais d'en faire l'un des ressorts de la parole libre¹²⁰. *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »* fut publié pourtant deux ans plus tard, en même temps que *Deuil pour deuil*, aux éditions de la Galerie Simon, avec deux eaux-fortes d'André Masson. L'achevé d'imprimer est du 26 mai 1926, et le texte dut sortir en juin de la même année. Aussi Marie-Claire Dumas fait-elle l'étude minutieuse des jeux de mots, mais notre intérêt ici se déplace pour l'instant et porte avant tout sur cette nouvelle façon de *produire* des textes.

Deuil pour deuil fait partie de l'ensemble de textes qui, en 1924, entourent, exemplifient et confirment les positions théoriques et polémiques proposées par *Une vague de rêves*, d'Aragon, le *Manifeste du Surréalisme* et le *Discours sur le peu de réalité*, de Breton. Avec *Poisson soluble*, qui se donne explicitement comme illustration de la défense que constitue le *Manifeste*, et avec le *Libertinage* qui réunit, sous prétexte de liberté du « conte », les textes les plus hétérogènes, *Deuil pour deuil* donne à lire le surréalisme dans un curieux prolongement du récit surréaliste. Avec quelques autres, ces trois textes donnent corps à la doctrine et défient en quelque sorte la bienséance littéraire.

Certes, en devenant des livres, les textes surréalistes affichent de plus grandes prétentions : ils se situent à la fois dans le domaine de la littérature et dans l'opposition à cette même littérature. Ils visent à anéantir son ennemi sur son propre terrain, à rendre désormais impossible toute littérature conventionnelle. Le temps n'est plus où la littérature était invitée à se commettre et à se compromettre dans une revue suspecte. Désormais c'est paradoxalement au livre, lieu de consécration de la littérature, que s'attaque le groupe surréaliste.

¹²⁰ Dumas, 1980, cf. deuxième partie: « Etude de l'œuvre surréaliste, 1922-1927 », et plus concrètement pour ce travail sur le langage, cf. p. 299-348, « *Désordre formel* ou Aux limites de la langue ».

Comme l'explique Dumas, *Deuil pour deuil* est ainsi un texte parfaitement ouvert, débridé ; ce qu'il importe de saisir, c'est le « récit haletant du récit onirique ». Ce qui s'écrit fixe au vol ce qui se dit ou se laisse voir, notamment quand le principe de plaisir l'emporte sur celui de réalité. Cet ouvrage propose à la fois le scénario, les décors et les héros d'un film à épisodes complètement inventés. Or cette *source* n'est pas une invention, mais une découverte. Il y a en effet un point de départ, un point d'eau qui alimente l'inspiration : romans populaires, romans d'aventures, cinéma, etc., sont bien présents dans l'esprit de Desnos pour opérer un renouvellement dans son œuvre et, si possible, dans la longue tradition du romanesque.

Mais dans les récits passe aussi toute la force du désir, et toute la force de sa répétition. Pour chaque épisode, le fantasme est susceptible de variantes, mais non de renouvellement. Est-ce à dire que *Deuil pour deuil* est un texte facile ? On pourrait le croire, étant donné son mépris du « bien dire », et de l'effet esthétique, étant donné aussi sa tendance répétitive. Mais il n'en est rien : offert sans réticences, il reste quand même voué au déchiffrement. Dumas le prouve effectivement par sa longue analyse des jeux sur le signifiant. Et elle donne aussi une conclusion générale pour cet ouvrage de 1924, conclusion qui relève du même style que l'objet d'étude : « Sans fard peut-être, sans phare assurément »¹²¹.

Sans doute l'objectif de Desnos n'était-il pas de déchiffrer son texte, mais seulement de le produire en respectant la loi du tout écrire sur le vif. La jouissance était dans l'écriture du texte, mais non dans sa réflexion. Alors, que devient ici la place du lecteur ? On l'invite à se laisser porter lui aussi par l'aventure onirique. L'attitude réflexive, en revanche, est-elle réalisable ? S'attachera-t-on aux effets esthétiques d'un texte qui place à son principe le mépris de l'art au profit du vrai ? Voilà les questions les plus importantes posées par Dumas vis-à-vis de ce « livre singulier ». A quelles errances, à quelles impasses même n'est-on pas condamné dans une telle recherche ?

Ainsi, quelle que soit l'orientation critique choisie, ses restrictions apparaissent en même temps que se constitue son objet. C'est donc le défi que nous tenterons de relever dans la mesure de nos possibilités :

¹²¹ Dumas, 1980, p. 367.

[...] ou bien l'on interroge des traces évidentes que l'on peut coordonner sans qu'aucune perspective réelle soit proposée sur le texte, ou bien l'on tente de construire une hypothèse de lecture qui fait jouer dans les récits manifestes un récit latent dont la vérification est à jamais impossible.¹²²

Il faut analyser ce livre dans ses signes les plus évidents : mise en faillite des impératifs romanesques (ou subversion de ceux-ci ?), emprunts et parodies culturels (aléatoires et arbitraires ou traces d'une biographie sentimentale du locuteur ?), références irrévérencieuses à l'Histoire, à la religion et à certains de leurs protagonistes, etc.

Si explicites que soient ces divers phénomènes, ils permettent de déceler un régime narratif proche non pas du conte merveilleux, qui instaure une logique causale et des références spatio-temporelles, mais bien plutôt du rêve. Dans le rêve, effectivement, toute image et tout discours sont affirmation pure, déliée de toute relation logique ou chronologique. Dans l'allure débridée du récit, et dans ses ruptures périodiques (c'est-à-dire des faillites de cette *continuité* romanesque qu'on poursuit ici), s'inscrivent le désir et son indissoluble revers d'angoisse. Chaque récit peut être lu comme autant de mises en scène d'une montée de jouissance perpétuellement menacée de défaillance et d'extinction.

En revanche, Dumas a également analysé en profondeur l'autre grand texte en prose qui nous intéresse, à savoir *La Liberté ou l'amour !* Elle reconnaît la familiarité existante entre les deux livres, mais elle en cherche aussi bien les différences. En ce sens, son analyse est très détaillée sur les mots et sur certaines expressions qui reviennent régulièrement. De sa microanalyse, elle tire la conclusion que ce sont deux objets différents, alors qu'il est clair que, au-delà des mots, il y a une unité thématique, voire formelle (les mêmes structures, si ce n'est pas les mêmes occurrences, qui restent toujours pourtant très aléatoires) :

La fantaisie des histoires racontées, l'allure débridée de l'écriture pourraient accréditer l'idée que *La Liberté ou l'amour !* n'est qu'une version plus maîtrisée de *Deuil pour deuil*.

¹²² Dumas, idem, p. 368-9.

Il s'agirait de deux livres écrits « les yeux fermés », c'est-à-dire à la fois dans la pulsion de l'écriture automatique et dans l'unique fascination du théâtre imaginaire.¹²³

En fait, les liens entre les deux livres sont trop évidents pour qu'on les conteste. Cependant, une différence importante devrait être marquée : la mosaïque des récits de 1924, qui entretiennent des rapports de contiguïté sans qu'une organisation d'ensemble soit décelable, fait place aux douze chapitres de *La Liberté ou l'amour !* Ceux-ci, pour prendre toute liberté avec les lois du récit, n'en sont pas moins régis par une souple organisation d'ensemble. Des fonctions, des thèmes et des épisodes même de *Deuil pour deuil* y trouvent leur écho, mais orientés par quelques idées-force dont l'émergence n'est pas accomplie ou achevée dans le premier livre.

La Liberté ou l'amour ! ne réalise pas mieux ce que *Deuil pour deuil* aurait ébauché plus faiblement, d'après Dumas elle-même. Dans le cas de 1924, se déploierait le plaisir du texte imaginaire tandis que, dans l'autre, s'accomplirait une prise de conscience portant à la fois sur les conditions, les pouvoirs et les limites du récit imaginaire. Du coup, ajoutons-nous, le récit s'y déploie avec plus de faste et d'ampleur en même temps que les questions sur l'écriture, sa portée et son objet s'y multiplient. C'est son énorme intérêt du point de vue des aspects méta-narratifs, signalés un peu plus tard par Michel Murat. Ce sont par ailleurs des questions qui apparaissent *in nuce* dans les toutes premières proses suivies.

La conception souple, et aussi difficile à saisir qu'une montre dalinienne, de l'écriture romanesque surréaliste chez Desnos, en fin de compte, ne cesse pour autant de se mélanger avec d'autres pôles d'intérêt. C'est le cas de la sensualité (« prose sensuelle », dit le roman de 1927), de telle sorte que *La Liberté ou l'amour !* pourrait être qualifié, dit Dumas, de « défense et illustration d'une érotique moderne ». Nous verrons si nous pouvons confirmer cela.

Or, pour continuer cette revue des contributions critiques, nous allons procéder à celles qui ont abordé notre sujet et notamment par rapport à l'ensemble d'écriture du premier jet qui va de 1923 à 1927. Il y a eu sans doute d'autres travaux, que nous avons consultés et que nous incluons dans notre bibliographie, mais nous traçons ici la route d'un débat qui, jusqu'à aujourd'hui, se faufile parmi nombre d'autres

¹²³ Dumas, 1980, p. 438 et seq.

aspects de l'œuvre desnosienne. Précisément, en ce sens, la question à poser est celle des définitions et de la précision de la terminologie. Malheureusement, dans la littérature consultée, il n'est pas surprenant de voir utiliser beaucoup de notions de façon métaphorique pour apprécier et expliquer les écrits de Desnos. Il est bien raisonnable de parler de fantasmes et d'épopée, pourvu qu'on pense à proposer des exemples de ce qu'on affirme. Le lien entre les assertions et le texte, comme nous allons montrer dans notre étude, reste fondamental. Ainsi, nous voulons entamer ce débat en prenant compte des deux dernières grandes contributions, à savoir celles de M.-P. Berranger et de Michel Murat à l'occasion du centenaire de la naissance de Desnos.

A partir du Colloque de Cerisy-la-Salle, et sous la direction de Katharine Conley et Marie-Claire Dumas, un volume est paru en 2000 pour fêter l'éphéméride. C'est la dernière des plus grandes actions en faveur de la divulgation de cette œuvre. Et à cette occasion, sur la même question, le livre recueillait côte à côte les travaux divergents de Berranger et Murat¹²⁴.

Les deux professeurs coïncident à affirmer la variabilité des instances narratives, le manque de fiabilité des *standards* romanesques (personnages, actions, etc.), et coïncident finalement sur le but d'évasion de cette prose :

Récit de poursuite glissant sur les comparants et les polysémies *La Liberté ou l'amour !* interroge les conditions de poursuite du récit, en une épopée qui tente de mettre à distance l'obsession amoureuse par une écriture elle-même obsessionnelle. Simulant le fonctionnement qui la menace, elle tente de récupérer l'énergie du désir pour détourner sur un autre objet la projection monomaniaque du sujet désirant. Cet autre objet est le récit lui-même, car l'aventure du récit, ses naufrages, ses apothéoses donnent ici le change à la douleur, passion du récit, contre passion amoureuse.¹²⁵

Nous constatons d'abord l'emploi de ce mot qui, à nouveau, s'appuie sur la métaphore : épopée, mais nous affirmons aussi cette interprétation radicale du titre. Pour échapper à l'obsession, il est vrai que Desnos se donne à une certaine *littérature*. De cette conception thérapeutique de la question, néanmoins, il est aussi vrai qu'elle servirait à expliquer la radicalisation du texte du point de vue formel.

¹²⁴ Conley/Dumas, *Desnos pour l'an 2000*, Gallimard, 2000.

¹²⁵ M.-P. Berranger, « *La Liberté ou l'amour ! Récit poétique* », in Conley/Dumas, op.cit, p. 167-178.

Pourquoi ces ruptures ? D'où vient ce manque de soins esthétiques ? Il y a également, nous semble-t-il, une nouvelle façon de concevoir l'écrit, qui aspire à atteindre une vérité et une naturalité en deçà du goût artistique que le surréalisme avait bien souvent écarté.

A vrai dire, le texte de 1927 se pose la question suivante, d'après Berranger : dans quelle mesure peut-on échanger la douleur dans l'écriture ? Le récit peut-il être un « plaisir de substitution » qui « intime silence à la demande d'amour »¹²⁶, et donc à la poussée du je lyrique ? Que peut la poésie, dans un sens large, pour corriger le réel et le hasard lorsqu'ils font mal le jeu de l'amour ? *La Liberté ou l'amour !* donne en spectacle la quête d'une écriture narrative qui libère le merveilleux. Cela dit, nous sommes d'accord avec elle, mais est-ce que cette quête dont elle parle apparaît pour la première fois en 1927 ? Ne daterait-elle pas des premiers récits brefs, des premières tentatives en prose ? Peut-être que cette nouvelle façon de concevoir l'écriture naît déjà sous la forme des « nouvelles » et finit comme un roman voué à celle qui incarne la Révolution et l'amour, tout en respectant la prémisse radicale et primordiale de liberté créatrice¹²⁷.

Desnos, à la poursuite d'un récit propitiatoire, interpelle ou évoque les modèles narratifs qui l'ont alimenté dès l'enfance. Cela donne, pour Berranger, « en un collage et un tressage hallucinant », le réemploi surréaliste des récits *ready-made* : « un récit somme de tous les récits où les modalités du merveilleux sont toutes essayées ». Il s'agirait donc peut-être de sauver le roman par une « mythologie moderne »¹²⁸, de faire advenir ce que Breton théorise dans le *Manifeste* et ce qu'Aragon programme dans *Le Paysan de Paris*¹²⁹.

Mais, puisqu'il s'agirait de parler d'un dépassement des genres littéraires et d'une synthèse qui atteindrait tous les degrés du savoir, Berranger propose une définition du résultat comme si c'était une *koinè*, c'est-à-dire un mélange de tout et, par conséquent, un *quelque chose* probablement sans essence ou une catégorie à baptiser :

¹²⁶ Berranger, idem, p. 167.

¹²⁷ Voir l'exergue de *La Liberté...!*

¹²⁸ Berranger, ibidem.

¹²⁹ A noter : le questionnement de Breton est contemporain, voire postérieur, à *Nouvelles Hébrides* et *Deuil pour deuil*, mais non pas antérieur.

Un grand récit où se concilient l'épique et le lyrique, l'avancée de la diégèse aimantée par le désir de résolution euphorique d'une part et de l'autre, les ramifications, les arborescences fascinantes des mots qui n'en font qu'à leur tête.¹³⁰

Toujours est-il que ce roman de 1927 fait date, dit Berranger, ne serait-ce que parce que Desnos marque son propre parcours qui donnera la rupture avec Breton et compagnie deux ans plus tard. En ouvrant le récit par un poème écrit en 1923, Desnos, après avoir été le *dormeur* inspiré du surréalisme, prend ses distances avec les rêveurs et autres ensommeillés.

Il revendique ainsi le rôle d'éveilleur, en un seul mot, vigilance qui lui tient à cœur et qui réapparaît dans le titre *Etat de veille*, avec des connotations tout de même différentes, ajoutées par les circonstances de 1943. De surplus, loin du simple collage provocateur, le poème narratif de 1943 lance le récit par un étonnant « logorallye », comme dit Berranger. Et elle pense trouver aussi les mots-clés et les thèmes dans le poème de ce qui, à partir de 1925, engendrera « par amplification et tressage » les principaux épisodes de *La Liberté ou l'amour !*

En ce qui concerne notre question, Berranger ne s'oppose pas, comme l'avait fait Jean-Yves Tadié (nous verrons ses arguments, notamment celui de l'axe paradigmatique), à mettre en avant la participation du romanesque dans cette entreprise. Elle intitule son article « récit poétique », mais ce n'est pas du tout le même « récit poétique » de Tadié, où la poésie apporte une certaine structuration de cette cohabitation nette et du mélange conceptuel :

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 celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.¹³¹

A notre avis, Tadié propose l'addition radicale des deux possibilités, alors qu'il serait loisible d'hésiter à mettre sur le même niveau le roman et la poésie. Prose correspond à l'opposé de poésie, mais le roman, peut-on l'opposer à la poésie ? On peut lire un poème dans un roman ou déceler une « histoire » ou narration dans un

¹³⁰ Berranger, idem, p. 168.

¹³¹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Gallimard, 1994, p. 7. Nous soulignons.

poème. Or pourquoi définir une collaboration en pourcentages, hétéroclite ? Quel est l'apport de chacun des genres ? Tout cela pose problème pour une nouvelle définition et, notamment, pour notre point de départ, ce sont les notions classiques, immobiles, qui nous enchaînent d'une certaine manière. C'est aussi une conception fermée et « complète » des genres qui correspond aisément au canon strict :

De même que les scènes fantasmatiques de flagellation sont l'envers de l'amour ici non partagé, de même la structure de ce roman-feuilleton dont la publication aurait été suspendue est une anti-structure : un récit qui ne peut s'achever ne peut se construire, et se contente d'opposer à l'impossible « révélation du monde » (titre du chapitre VII) la « possession du rêve » (titre du chapitre XII). Ni fermeture, ni dialectique, et cependant les variations riment entre elles : d'où, peut-être, le caractère plus évidemment poétique de ces douze chapitres.¹³²

Bien sûr, ce point de vue concis et basé sur l'idée des genres fermés et complets, avec un sens et une intention manifestes, ne peut pas comprendre un démembrement de l'art, une avancée de l'élosion dans la manière d'exposer, un effacement des descriptions, une économie de pages, etc. D'où peut-être un certain mépris : « ces douze chapitres ».

L'analyse de Tadié est minutieuse, rigoureuse et très fine, mais elle se fait à partir de certaines notions figées qui ont sans doute été fondées sur des modèles antérieurs à Desnos et au surréalisme. Pour une analyse de la modernité, et de son incomplétude caractéristique, il conviendrait peut-être d'utiliser une analyse ouverte, sensible à l'œuvre non achevée ou à la composition suggestive. D'après Compagnon, on pourrait parler d'une modernité baudelairienne qui se base sur quatre principes fondamentaux : le non-fini, le fragmentaire, l'insignifiance ou perte de sens, et l'autonomie (autrement dit, réflexivité ou circularité de l'œuvre : beauté et conscience critique de l'artiste)¹³³. C'est le cas de les rappeler pour déplacer un peu les catégories figées où la poésie se retranche, par exemple, dans le sonnet.

En revanche, Berranger conçoit l'imbrication de genres, styles et sous-genres de façon beaucoup plus positive. Cette collaboration, cette *pollution* même, suppose

¹³² Tadié, 1994, p. 131-2.

¹³³ A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Le Seuil, 1990, p. 33-6.

chez l'écrivain et le lecteur, en tout cas, une capacité extraordinaire d'autocritique et une attitude enrichissante vis-à-vis des débats métalittéraires. Toute perception de la réalité, par ailleurs, envahit le récit d'une modernité (comme les réclames dans *Le Paysan de Paris*) qui n'est pas moins déstabilisante pour tous :

Grand conciliateur du roman et de la poésie, du religieux et du profane, de l'antique et du moderne, le récit implique, non sans humour iconoclaste une relecture des mythes consacrés à la lumière de la réclame et du roman populaire, la recherche des figures héroïques de l'iconographie contemporaine, mais également un nouveau style épique. Le « Je parle » qui ponctue le récit¹³⁴ a remplacé le « Je chante » inaugural de l'épopée antique, et le merveilleux moderne puise ses sources en effet plus prosaïques dans le roman populaire.¹³⁵

Les collages de modèles narratifs sont cousus en effet de main de maître par un autre jeu intertextuel qui légitime le porte-à-faux et les ruptures de la diégèse par le *je* scripteur. De cette manière, la référence constante, par exemple, à Lautréamont justifie les comparaisons hypertrophiées, les métaphores filées jusqu'à l'incohérence, puis ressaisies également de main de maître, et finalement l'auto-commentaire critique des procédés du récit. Desnos attire l'attention sur les ficelles grossières de la narration, mais aussi sur les instruments concrets de l'écriture, comme Lautréamont-Ducasse. Tout un attirail de plumes, d'encre et de feuilles s'impose, avec une certaine variante moderne : écran et projecteur. Enfin, ce que Ducasse réussit magistralement dans *Les Poésies*, Desnos prétend d'une certaine manière le réactualiser :

Mais là où Ducasse corrigeait par une surenchère destructrice les excès fascinants des romantiques (Hugo, Byron, Musset, Mickiewicz), du fantastique gothique, du roman populaire, du feuilleton de presse, Desnos rend hommage à cette épopée populaire, le roman d'aventures qui a planté des décors de l'imaginaire moderne et qui attend que le poète, un peu corsaire, révèle son *trésor poétique*.¹³⁶

¹³⁴ Desnos, *Œuvres*, p. 374.

¹³⁵ Berranger, in Conley/Dumas, 2000, art.cit., p. 169.

¹³⁶ Berranger, idem, p. 170. Nous soulignons.

Pour une dernière fois, examinons comment Berranger présuppose cette union de l'imaginaire moderne épique et de l'exécution poétique de Desnos. Celui-ci, étant poète, comme tout le monde sait, s'approche et revisite à sa façon ses lectures de jadis. Or, et ceci fait la différence, ce n'est pas une façon de faire foncièrement et uniquement lyrique apposée à un fonds ou un matériau nécessairement romanesque, épique et en tout cas, anti-lyrique. Cette idée n'a pas de sens et prouve qu'on réfléchit souvent à partir de concepts étanches et de catégories sclérosées. Par conséquent, et pour conclure, on peut se demander quel est ce « trésor poétique ». N'y aurait-il pas deux magots, voire plus, dans son œuvre si on continue la métaphore ?

Il reste, sur ce point, une dernière contribution à considérer, celle de Michel Murat. Il y a certes une brève et magnifique maturité de Desnos, qu'ouvre le récit de 1927 et que ferment les poèmes des « Ténèbres ». Dans l'intervalle, « A la mystérieuse » voisine avec la « Confession d'un enfant du siècle » et le « Journal d'une apparition ». De ces textes que l'on peut regarder comme contemporains, *La Liberté ou l'amour !* est toutefois le plus complexe, celui où les autres se rencontrent et s'interrogent. Pour en saisir la portée, le meilleur point de comparaison, dit Murat¹³⁷, n'est pas *Deuil pour deuil*, parce que la fiction s'y désagrège avant même de prendre forme, en images qui « opèrent un nivellement dans l'esprit »¹³⁸.

Il faut remonter plus haut, jusqu'au début du fil narratif : « Aragon, Breton, Vitrac et moi habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée »¹³⁹. Presque tous les accessoires des *Nouvelles Hébrides*, dont on vient de citer le début, vont reparaître dans *La Liberté ou l'amour !*

A commencer par le couple de jeunes premiers : guillotines, crucifix, buveurs de sperme, cimetières hantés, naufrages, cousines que l'on fesse. Toujours est-il que l'écart existe, quoiqu'il s'agisse d'un espacement d'un autre ordre :

D'une part, le régime narratif et les modalités de la mimésis se sont stabilisés, à mi-chemin du roman d'aventures et du conte fantastique ; le rapport entre récit et voix lyrique est entièrement réorganisé : aux couplets qui s'interposaient comme dans une

¹³⁷ Michel Murat, « Le moment romanesque », in Conley/Dumas, *Desnos pour l'an 2000*, p. 157-166.

¹³⁸ Desnos, *Œuvres*, p. 355.

¹³⁹ Cf. *Nouvelles Hébrides* (1922) in Desnos, *Œuvres*, p. 45.

sorte de revue, Desnos substitue le grand portique ambigu des *Veilleurs*. D'autre part, le texte est monologique, nullement polyphonique, mais entièrement porté par la verve puissante et capricieuse d'un narrateur hors-pair.¹⁴⁰

Ce narrateur est en fait isolé. Il n'a plus besoin de descendre l'escalier sur la pointe des pieds « pour ne pas réveiller Mme Breton » (cf. le début des *Nouvelles Hébrides*). On est dans un roman où il n'y a plus de Mme Breton ni de maison miraculeuse. Le narrateur est seul à jouer le rôle de Robert Desnos, mais est-ce bien son propre rôle ? *La Liberté ou l'amour !* ressortit dans son ensemble à un régime sérieux de la parole mais, d'autre part, il peut à bon droit être considéré comme *surréaliste*, au sens le plus strict du terme, et sur un double plan.

En tant qu'œuvre (malgré tout) littéraire, il met en pratique l'une des « recettes de l'art magique surréaliste » : *pour écrire de faux romans* (cf. le premier *Manifeste*). Mais de façon bien plus significative, il constitue par son dispositif et son contenu fictionnels une « application du surréalisme à l'action », perspective également évoquée par Breton dans les dernières pages du *Manifeste* de 1924.

Parce qu'il s'agit d'un roman, et aussi parce que cette idée même avait quelque chose de romanesque, la réalisation d'un tel programme est pourtant problématique. Cette problématique du romanesque, dira Murat, est « marquée d'une difficulté » qui commande le récit et « qui l'approfondit sans la résoudre »¹⁴¹.

Et nous ajoutons aussi qu'il est toujours une difficulté à comprendre l'effort pour arriver à une synthèse générique comme celle que nous avons relevée chez Tadié. Cette difficulté, effectivement, pèse sur la considération finale du livre, et sur les conclusions de chaque lecteur d'autant plus que, de cette expérience, il n'en est pas né une nouvelle catégorie ou sous-genre littéraires.

On dira pour conclure que, dans *La Liberté ou l'amour !*, le roman « surréalise » le surréalisme même, en paraphrasant Murat. Et ceci, si l'on entend par surréalisme un principe qui suspend la contradiction entre des pôles opposés : vie et mort, rêve et réalité, passé et futur, etc. Il le saisit à l'état naissant, bloquant toute élaboration d'un *système de pensée* : qu'il s'agisse de l'inscrire dans un système philosophique

¹⁴⁰ Murat, 2000, art.cit., p. 158-9.

¹⁴¹ Murat, idem, p. 159.

(comme l'hégélianisme du *Paysan de Paris*) ou de forger une conceptualisation spécifique (comme dans le préambule de *Nadja*).

D'une certaine manière, en prolongeant en pleine phase raisonnante l'esprit du « mouvement flou », Desnos intervient dans l'actualité. C'était le moment des relations polémiques avec le communisme et le groupe de la revue *Clarté*, et Desnos se démarque de la ligne inspirée par Breton. Il parle au nom d'une sorte de fondamentalisme dont il fut à un moment donné le prophète. Cette position n'est pas sans attrait : rien ne satisfait mieux à l'expression de la *Révolution surréaliste*, par exemple, que le chapitre « Battez, tambours de Santerre ! ». Desnos se sert donc de la fiction comme d'un instrument en fin de compte critique par rapport à une série d'événements. Et d'après Murat, il s'agirait d'une possible interprétation du roman de dire qu'il représente cet écart plutôt qu'une voie d'invention poétique (ce à quoi, d'après lui, se bornait *Deuil pour deuil*)¹⁴².

En ce sens, nous en convenons, le roman de 1927 est déjà un projet formel du romanesque surréaliste (nous n'osons pas dire réussi, cependant). En même temps, nous aimerions pouvoir déclarer que ce modèle a subi une évolution très claire, de 1923 à 1927, avançant dès le début dans un sens de plus en plus parodique. Autrement dit, dans cette période, au fil des trois livres qui constituent notre corpus, plus le roman s'érige et se consolide formellement, plus les modèles et les relations transfictionnelles deviennent visibles jusqu'à des points bien délicats où nous ne serions pas loin de la citation et du plagiat.

Néanmoins, nous ne pouvons pas juger ici la valeur réelle de ce texte par rapport aux débats internes ou la crise naissante au sein du groupe officiel. Ce n'est pas notre but. En revanche, une dernière interprétation de Murat, tout à fait polémique, attire fortement notre attention. En effet, il nie l'existence d'un système d'écriture tout en disant que « la fiction elle-même n'est pas systématisable » : nous voudrions pouvoir prouver le contraire, quitte à confirmer en conclusion cette assertion.

Nous voudrions établir, dans notre travail, qu'il existe des lignes de force qui peuvent constituer une *logique* ou une structure de fond, même si elles s'opposent (parce qu'elles sont le contraire et doivent combattre contre) à l'irrationnel ou aux

¹⁴² Murat, idem, p. 165.

sentiments véhiculés par l'apport lyrique, souvent majoritaires et *dominants* dans le texte. Précisément, nous chercherons les principes de cet irrationnel apparent et tâcherons de faire apparaître la base d'une systématisation.

Toujours est-il que nous espérons établir les principes d'un romanesque *chaotique* en affirmant d'une part le rôle du narrateur (du *deuxième* Robert Desnos, bien entendu, non pas du personnage) et en déterminant aussi clairement que possible l'importance de la surenchère et la parodie (ses sources et ses conséquences, la cause relevant justement de l'action du narrateur) dans le déclenchement de l'inspiration. Nous voulons interroger de près ces proses surréalistes : *Nouvelles Hébrides ou Pénalités de l'Enfer*, *Deuil pour deuil* et *La Liberté ou l'amour !* pour arriver à mieux comprendre l'une des périodes les plus intéressantes dans la vie et l'œuvre de Robert Desnos.

II. Conditions extrinsèques du roman desnosien

2.1. De la crise du roman au roman ironique

2.1.1. Des antécédents et des prédécesseurs

La réflexion autour du roman est presque devenue une question ordinaire et courante qui est régulièrement soulevée, comme si elle fonctionnait en se développant d'après des cycles évolutifs plus ou moins continus. Et en effet, nous avons trouvé que la question sur l'art romanesque relève d'un questionnement de longue haleine qui a toute une *histoire*. La question sur les *puissances* du roman peut sembler, prise d'un certain point de vue, une question banale¹⁴³. Mais si le surcroît d'ouvrages romanesques novateurs doit être compris comme l'un des symptômes de cette mise en question, il serait fort improbable de voir coïncider les débats littéraires sur les exigences de son évolution et une réduction de nouveaux titres éditoriaux. Il ne s'agit en aucun cas de paralysie ou d'apathie. Au contraire, plus on discute les caractéristiques et les enjeux romanesques, plus on cherche les nouveautés et, surtout, plus on écrit des textes osés en s'intéressant précisément aux nouvelles possibilités de création (techniques, thématiques...).

¹⁴³ Cf. Roger CAILLOIS, *Puissances du roman*, Marseille, Le Sagittaire, 1942.

Si on devait juger la santé du genre à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e selon ce que les lecteurs consommaient avant la première Guerre mondiale ou pendant l'entre-deux-guerres (aspect statistique de la *réception*), on pourrait apercevoir sans équivoque une suffisance de production éditoriale et une continuité qui, par moments, d'après les cycles et les conditions historiques, permettaient de maintenir – voire d'avancer – la diffusion de ce support littéraire. Si l'on regarde cette problématique du côté des écrivains et des critiques littéraires, la mise en question des techniques ou des points de vues esthétiques est devenue, au bout d'une longue période qui démarre à la fin du XIX^e siècle, un lieu commun : de cette manière, en effet, Pierre de Boisdeffre disait en 1962 qu'il était devenu banal de parler d'une « crise du roman »¹⁴⁴.

Les métamorphoses du roman pendant la période qui s'étend des lendemains du naturalisme à la première période d'après-guerre (1890-1930), l'ont conduit d'une description encyclopédique du réel, qui s'exerçait dans les perspectives de la philosophie positive, à ce que Maurice Nadeau appelait « l'appropriation morale, poétique et philosophique du monde » par la conscience de l'auteur¹⁴⁵. A la fin de ce passage hypothétique de l'objectif au subjectif, le genre devenait « expression pure » ; il tendait au lyrisme et à l'essai et devait, en principe, renoncer aux éléments qui l'avaient jusqu'alors constitué. Or il a su, dans la plupart des cas, conserver le minimum d'armature nécessaire à son existence. Toutefois, une crise est née de cette tension entre l'indispensable solidité des structures – situations et personnages, scènes, descriptions – et les variations bourgeonnantes de la subjectivité créatrice.

Cela dit, élaborer une solide réflexion sur la métamorphose que subit le roman de Zola, voire Balzac, à Proust, pour ainsi dire, consisterait à saisir l'origine de « la progressive disparition de son agencement dramatique »¹⁴⁶. Le roman balzacien, ainsi qu'une large partie du roman français du XIX^e siècle, a trouvé sa matière dans les conflits par lesquels les hommes s'opposent entre eux ou affrontent le monde qui les entoure. Le héros balzacien serait un être *agissant* ; il porte en lui un reflet de la volonté créatrice ; il appartient à un monde qui se construit ; et il cherche à satisfaire

¹⁴⁴ P. de Boisdeffre, *Où va le roman ?*, Del Duca, 1962, « Avertissement ».

¹⁴⁵ Nadeau, « Nouvelles Formules pour le roman », in *Critique*, août-septembre 1957.

¹⁴⁶ Raimond, 1966, p. 485.

ses appétits et ses ambitions. Pris dans un *milieu*, il brûle d'étendre l'aire de sa puissance. Le héros de Balzac déploie ses efforts pour obtenir ce qu'il convoite. La réussite ou l'échec peuvent sanctionner ses entreprises, mais il demeure un combattant de la lutte pour la vie. Le héros proustien de *La Recherche* est totalement différent. Il est vrai qu'il est d'un autre temps : l'héritier comblé de ceux qui ont acquis les biens, en une certaine mesure. Le monde lui est, pour ainsi dire, donné. Les hommes ne sont plus ses rivaux ni ses ennemis : ils lui offrent plutôt un spectacle.

Le roman perdait ainsi son caractère dramatique : ses événements et leurs rebondissements. L'aventure devenait intellectuelle, les enjeux étaient d'ordre spirituel : non plus une action ou une mainmise, mais une nouvelle façon de voir. On était bien éloignés de la démiurgie de Balzac : les êtres étaient rencontrés plutôt que créés ; le monde, aperçu plutôt que construit. A l'impérialisme balzacien de l'intelligible s'opposait la vision proustienne du sensible¹⁴⁷.

Le romancier n'édifiait plus un monde de forces en présence, mais il retrouvait les impressions d'une conscience privilégiée, mise en avant. Le lecteur n'entrait plus dans un monde d'inventions mais dans un univers de découvertes. Néanmoins, il est vrai aussi qu'on doit se méfier des vues cavalières, et il faudrait apporter bien des nuances à de telles oppositions, bien qu'elles soient suffisamment représentatives de ce qu'on veut dire. Tout le roman du XIX^e siècle n'est pas de type balzacien, et *La Recherche du temps perdu* demeure au XX^e siècle une œuvre tout à fait singulière.

Et cependant, si la notion de crise du roman, qui est déjà devenue célèbre et en fait remarquablement réussie comme outil d'analyse, avait une signification assez profonde et déterminante, c'est qu'elle était l'un des symptômes repérables d'un *drame intellectuel*. On entrait dès la fin du XIX^e siècle dans un monde où faisait défaut la certitude¹⁴⁸. L'espoir du positivisme trouvait le butoir du doute le plus subversif et échouait dans plusieurs fronts. Le bergsonisme annonçait une nouvelle période d'individualisme psychologique, le freudisme intériorisait cette nouvelle tendance, et la nouvelle physique remettait en question toutes les structures sur lesquelles on vivait : selon Michel Raimond, psychologiquement, la guerre de 1914 portait le « coup de grâce » à un monde qui se croyait encore solide.

¹⁴⁷ Voir G. Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963, p. 187.

¹⁴⁸ Raimond, 1966, « Conclusion », p. 488.

Les romanciers n'avaient plus qu'à assimiler ces révélations et donner des images de ce monde cassé. Ils l'ont fait d'abord avec un culte de l'art et de la beauté qui reste la marque du regard dans le miroir, de l'autocritique, et d'une conscience réelle de leur propre activité. C'est dire la portée de cette conscience des changements et de l'annonce faite aux artistes et créateurs d'avant-garde. Toute une culture entreprenait alors de rendre compte d'une *crise* de la culture. C'est à cette rare alliance qu'on doit « les grandes œuvres où s'affirmaient la complexité de la personne, la découverte de la durée intime, la relativité des points de vue et les déformations que font subir au réel ces légères aberrations d'optique si propres à susciter des merveilles. *Ulysse, Les Faux-Monnayeurs, A la Recherche du temps perdu, Contrepoint* témoignaient d'un drame intellectuel qui passait de beaucoup ces réussites littéraires, mais dont elles étaient le précieux reflet »¹⁴⁹.

Il est intéressant de remarquer, par ailleurs, la consternation et peut-être les soucis que Michel Raimond tient à exprimer dans la conclusion de son grand ouvrage d'histoire littéraire qui date déjà de 1966. Le renouvellement esthétique ou philosophique ne le dérange pas autant que les techniques de plus en plus elliptiques qui, pour lui, pourraient perdre ou passer sous silence les bases du récit continué et conventionnel pour adopter un mode d'énonciation presque poétique :

Le romancier était tenté de bouleverser la chronologie ; d'abolir le récit au profit d'un flux d'impressions et d'images ; de ne donner accès à l'histoire qu'à travers un puzzle d'événements et de souvenirs. Mais un Proust restait à mi-chemin de ce dessein : « sa hantise de la fluidité, de la durée bergsonienne, ne l'a pas empêché, observait Abel Chevalley¹⁵⁰, de créer un monde inoubliable de paysages et de personnages parfaitement limités et définis, et aussi authentiquement datés que ceux de Balzac ». Le roman français de l'après-guerre restait soumis à la « triple nécessité du Caractère, de l'Enchaînement et du Récit » même quand il faisait des efforts timides pour y échapper. [...] Le nouvel art romanesque [...] aboutissait théoriquement à la suppression du caractère, du récit, de l'intrigue et des mobiles. Mais dans la pratique, il se heurtait à bien des difficultés : en suivant cette voie, il remontait très vite au pur lyrisme, et il s'y dissolvait.¹⁵¹

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Chevalley, « Temps, Histoire, Roman », in *Revue de Littérature comparée*, 1928, p. 240.

¹⁵¹ Raimond, 1966, p.489.

Et quand ce ne serait pas le sens commun de l'auteur, il y a aussi l'archétype d'un lecteur qui, d'après Raimond, est persévérant et rend difficile le fait que le romancier coupe les amarres des données *réalistes* pour se perdre dans la vaste *terra incognita* lyrique ou le flou des impressions, des sentiments et de la *psychologie* plus ou moins approximative, et en tout cas relativisante.

Du point de vue d'une réception et d'une compréhension du texte, Raimond nous présente le lecteur « anti-modernité » qui évite la dissolution du romanesque établi par les conventions, par des habitudes de lecture et de consommation, c'est-à-dire le romanesque « institutionnalisé » (passé par les *institutions* du *champ* littéraire, comme dirait Bourdieu), et même devenu le fondement d'une certaine *anthropologie*¹⁵². Ainsi, le lecteur dont parle Raimond serait l'écueil réel et incontournable dans le cheminement des nouvelles formes de plus en plus subtiles du roman :

Le lecteur fige ce qui voulait être vivant, étire dans le temps ce qui était donné dans le présent ; et se raconte à lui-même l'histoire que l'auteur s'interdisait de raconter. Le Temps, le Caractère et le Récit se réinstallent insidieusement au milieu des efforts héroïques qu'on faisait pour leur échapper.¹⁵³

Or, si le lecteur refait au fil de la lecture l'histoire qui est en principe à l'origine du texte de plus en plus désarticulé et déchiqueté, alors la vraie révolution qui supposerait une coupure claire avec le passé et la tradition aurait lieu seulement avec l'acquiescement et les choix préférés de l'auteur. Ainsi, si l'auteur, pour la rédaction étrange, anormale ou dérégulée de son histoire, se souvient d'un *Temps* initial euphorique, d'une totalité originelle, celle-ci sera sans doute perçue comme l'horizon de lecture nécessaire par le lecteur du conventionnel et de la complétude.

Dans ce cas concret, seul l'abandon du sens commun ou sa subversion, de façon à ce que *Temps*, *Histoire* et *Roman* se dissolvent ou s'identifient jusqu'à la fusion, permettrait l'avènement d'une nouvelle phase qui pourra se dénommer

¹⁵² Voir l'emploi que fait Thomas Pavel de ce mot, dont on trouverait peut-être un équivalent dans la célèbre *Weltanschauung*, pour décrire la vision du monde, et sa représentation, transmises et appliquées en l'occurrence dans le domaine de la création romanesque ; in *La pensée du roman*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003 ; par exemple, p. 103, il parle de l'« anthropologie de la dépravation » du roman picaresque espagnol évoquée par des « litanies de mésaventures ».

¹⁵³ Raimond, *ibidem*.

« révolutionnaire » en quelque sorte, car elle aura réalisé le dépassement de la période de crise et des tensions intellectuelles que nous détaillerons plus tard lors de l'analyse des nouvelles techniques¹⁵⁴.

Il n'est pourtant pas douteux qu'une partie de l'inquiétude vis-à-vis de l'avenir et ce qu'on a appelé « le désarroi de la conscience littéraire » au début du siècle dernier tenaient aux perpétuelles métamorphoses du plus *lawless* de tous les genres : les tentations de la pensée, de la poésie ou de la réflexion sur soi accaparaient tour à tour le roman, qu'on pouvait par ailleurs classer en autant de catégories qu'on voulait :

Roman psychologique, romans d'introspection, réaliste, naturaliste, allégorique, fantastique, noir, romantique, populaire, feuilleton, humoristique, d'atmosphère, poétique, d'anticipation, maritime, d'aventures, policier, scientifique, historique, mémoires romancés, romans satirique, philosophique, bleu, rose, romanesque, d'amour, érotique, pornographique (gaillard, sadique, masochiste), fleuve, par lettres... ouf ! et j'en oublie.¹⁵⁵

La crise du roman français procédait aussi du malaise que suscitait sa confrontation avec le grand roman étranger, en particulier russe et anglo-saxon. La célèbre interview de Gide en 1913, sur les *Dix romans français que...*, n'en était qu'un épisode, mais singulièrement révélateur¹⁵⁶. Les très nombreuses traductions d'œuvres étrangères faisaient connaître des aventures insolites, des techniques inhabituelles et des atmosphères inédites qui peu à peu transformèrent les goûts du lecteur, bouleversant les critères d'appréciation, et qui créèrent autant de nouveaux pôles d'attraction. D'autre part, le cinéma, et surtout la technique du montage, apparue vers 1910, ne laissent pas d'avoir désorienté le roman.

Mais sur quelles bases concrètes s'élève à un moment donné une « effervescence de débats et de polémiques »¹⁵⁷ ? En quoi la crise consiste-t-elle au juste ? Au-delà des remous de surface, quelles sont les métamorphoses en profondeur ? Il est vrai qu'au XIX^e siècle, le massif romanesque du réalisme et du naturalisme, dont l'apogée se situe entre 1850 et 1880, et qui va de Balzac à Zola,

¹⁵⁴ Voir, plus bas, les chapitres 2.1.2. et 2.3 (Introduction).

¹⁵⁵ Desnos, « Notes sur le roman » (1943), cf. *Œuvres*, p. 1150.

¹⁵⁶ Cf. Gide, in *NRF*, 1er avril 1913.

¹⁵⁷ Raimond, 1966, p. 13.

s'impose par la solidité de ses réussites et la clarté de ses desseins. Or, si soucieux qu'il soit de devenir un savant et de contribuer à la grande enquête sur l'homme, le romancier n'oublie pas qu'il doit d'abord accaparer l'attention du lecteur.

Il est notamment remarquable que les romans du XIX^e siècle, qu'ils fussent réalistes, psychologiques ou même *romanesques*, et quelles que fussent les différences d'intention de ton ou de facture qu'ils pouvaient comporter, avaient ce caractère commun de raconter une histoire *intéressante*. C'est un fait que depuis la fin du XIX^e siècle, et peut-être même dès l'entreprise d'un roman comme *Bouvard et Pécuchet*¹⁵⁸, commencent à paraître des œuvres romanesques qui, plus ou moins timidement, se sont proposé un but tout autre que celui de rapporter les différents moments d'une histoire captivante.

Toujours est-il que c'est le but explicite de Michel Raimond de suivre exactement, pas à pas, la mutation qui conduit de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust. Elle va du récit objectif au monologue intérieur ; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage ; comme du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'applique à moduler des thèmes ; et enfin, du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la peinture figée de l'*homo fictus* pour rejoindre la pénombre et la modification ininterrompue d'une âme prétendument vivante. C'est dans le souci, en fait, d'une représentation plus *vraie* ou vraisemblable de la réalité telle qu'elle est perçue (*mimésis*) qu'on opère des changements ; et c'est donc un transfert ou une projection de la perception vers la représentation.

Raimond, au fil des chapitres qui décortiquent les procédés et les techniques, entend retrouver les positionnements idéologiques et les pensées sur le roman que critiques et romanciers avaient publiés pendant une large période dans de très nombreuses revues, par ailleurs extrêmement abondantes, et en même temps participant volontiers corps et âme dans ces conflits artistiques. Et ceci donc pendant une période qui va *grosso modo* de 1880 jusqu'aux années 40 ou 50, avec Sartre et Camus, du siècle dernier. Il est vrai aussi qu'il limite *a posteriori* son champ d'étude,

¹⁵⁸ Suggéré par E. R. Curtius et repris par Raimond, *ibidem*.

de façon plus concrète et intense, à la période qui va de 1890 à 1930 avec une volonté de simplification temporelle et de plus de profondeur.

En termes historiques, la nouvelle vague de romanciers qui, chacun dans son évolution artistique et dans son parcours personnel, forçaient ou inspiraient les changements dans la facture du roman, appartenaient plus ou moins à une *modernité* esthétique¹⁵⁹. Certains acquis qui peuvent être considérés techniques n'ont reçu une acceptation générale que très lentement, et même quelques inventions osées ont subi un succès vacillant et incertain, notamment à cause de la forte concurrence entre une évolution littéraire qu'on pourrait dénommer à proprement parler *artistique* et une production littéraire de masse sous des formats populaires¹⁶⁰. Par exemple, les débats sur le monologue intérieur ont rarement pu ouvrir une brèche, pour ce qui est du roman populaire de l'époque, quant à un outil narratif qui est de nos jours aussi familier que le discours indirect libre.

D'autre part, non seulement les techniques témoignaient de cette tension libératrice des acquis traditionnels, mais aussi l'esthétique, le regard sur la méthode, les principes d'école et autres s'imposaient au détriment de l'histoire (la diégèse) elle-même. La technique semble être le centre de la question et offrir une des solutions possibles à l'accès vers une écriture de la modernité. En revanche, le message ou la parole elle-même l'emportaient parfois sur le référent objectif ou sur la *théorie* (dans le sens de principes ou axiomes d'école) qu'on pourrait défendre ou illustrer :

Quand les meilleurs représentants de la nouvelle génération écrivaient des romans, le ton et l'atmosphère en étaient bien différents. Dans les romans préexistentialistes de Céline, les raffinements de la technique disparaissaient devant le flot déchaîné de l'inspiration. *La Condition Humaine* bénéficiait d'une technique moderne, d'un découpage cinématographique ; mais cette technique efficiente était employée comme un moyen, et

¹⁵⁹ Antoine Compagnon donne une définition schématique de l'essence de la modernité dans *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Le Seuil, 1990, p. 11 : « J'envisagerai ici cinq paradoxes de la modernité : la superstition du nouveau, la religion du futur, la manie théoricienne, l'appel à la culture de masse et la passion du reniement. [...] Chacun de ces cinq paradoxes de l'esthétique du nouveau se rattache à un moment crucial de la tradition moderne, un moment de crise, puisque cette tradition n'est faite que de contradictions irrésolues. La première crise pourrait être fixée en 1863, année du *Déjeuner sur l'herbe* et de l'*Olympia* de Manet, mais songeons plutôt à une nébuleuse temporelle, contemporaine de Baudelaire ».

¹⁶⁰ Voir la notion de « littérature industrielle », par Raimond, dont on va parler *infra*, 1966, p. 106-114.

non poursuivie comme une expérience esthétique. L'esthétique se trouvait dépassée au profit d'une expérience humaine.¹⁶¹

D'une certaine manière, voilà le déclenchement ou le point de départ très particuliers, et assez importants, dans l'histoire du siècle dernier, où la conscience de l'utilisation du langage (en partant sans aucun doute de Mallarmé, pour les ouvrages qui ont tenté de s'installer sur les limites de cet emploi) a atteint des sommets aussi bien dans les domaines philosophiques, artistiques, littéraires et dans les disciplines spécifiquement linguistiques. Le questionnement théorique s'est souvent séparé de l'histoire racontée. On se rend compte d'ailleurs que l'accès à la modernité n'est pas unique et homogène, et qu'on peut même parler de divers modes de concevoir la modernité qui se sont développés différemment dans des contextes différents tout en suivant un modèle de création romanesque ou un autre. Il s'agira en effet d'une évolution à plusieurs vitesses qui varie selon les créateurs qu'on voudra bien choisir pour chaque analyse¹⁶².

De même, l'écriture de la modernité peut atteindre des niveaux d'évolution assez élevés où elle ne se réclamera plus nécessairement d'une faction esthétique ou artistique, alors qu'elle peut aussi bien passer à côté des trouvailles de traitement ou d'élaboration, des découvertes techniques, par exemple, comme dans le cas de Céline ou de ses épigones, lesquels « voyaient dans le roman l'occasion de vider leur sac »¹⁶³. Bref, il est intéressant de remarquer également la conception de Raimond sur le rapport entre création et critique autour du sujet qui nous occupe, à savoir en particulier dans le domaine de la production romanesque. L'intérêt que nous portons à son ouvrage d'analyse historique est conditionné surtout par le transfert qui a lieu, d'après lui, entre les deux moments visés, soit l'invention soit la réflexion.

Nombreuses sont les questions qui, dans une période limitée de 1890 à 1930, suscitent des réactions et des débats : le monologue intérieur, les modalités du point

¹⁶¹ Raimond, 1966, p. 20.

¹⁶² R.- M. Albères, *Histoire du roman moderne*, Editions Albin Michel, 1962, p. 138 : « Il y a certes Bourget et Abel Hermant, infiniment plus lus que Gide, d'ailleurs. Mais il y a aussi ces autres, qui sont Mallarmé, Valéry, Claudel, inconnus hors de leurs chapelles, qui n'écriront jamais un roman, mais dont l'influence plus tard s'exercera au détriment du laborieux roman narratif ».

¹⁶³ Raimond, 1966, p. 481.

de vue, la composition, la psychologie des *profondeurs* (le freudisme), la question du roman poétique, etc. Mais la corrélation entre critique et création n'est pas simultanée et immédiate, si bien qu'une sorte de critique peut nourrir et inspirer les auteurs futurs ou bien, au contraire, elle peut expliciter et admirer une trouvaille passée inaperçue auparavant (comme c'est le cas de Lautréamont et de Sade pour les surréalistes, par exemple). Disons que la critique mériterait une analyse particulière d'autant plus que son objet d'étude peut se déplacer dans le temps et surtout ne pas s'arrêter dans la création contemporaine. Il serait effectivement fort intéressant d'étudier le rôle critique et le discours d'exégèse, pour ne pas dire quelquefois doctrinal, chez Breton, Aragon, Péret, Desnos, parmi d'autres. Il est vrai, pourtant, qu'il se réduit souvent en fin de compte à des consignes de groupe littéraire : des mots d'ordre virulents, étonnants, non justifiés, mais qui ont une valeur idéologique en tant que discours normatif.

Dans ce schéma d'interactions et aussi d'affinités (où l'on arrive sans difficulté à suivre les discussions contemporaines sur les romans de Proust, Martin du Gard, Gide, Joyce ou même Barrès, qui a été la cible de fougueuses attaques de la part des surréalistes), l'aménagement du *mainstream* romanesque, objet d'étude de Raimond, ne renonce pas à susciter une mise au point historique. Ainsi, pour les critiques, le passé « n'était pas seulement la *cause*, mais l'*objet* de leurs réflexions »¹⁶⁴. Non seulement, en conséquence, il s'agissait d'aborder les formes précédentes, mais aussi de faire un choix et de déclarer des préférences et des motivations qui vont constituer ensuite le guide et la *bible* d'un courant idéologique, voire d'une école littéraire (aussi bien pour les naturalistes que pour les symbolistes, les surréalistes, etc.).

Il nous intéresse de voir maintenant le processus historique par lequel, en quelques étapes plus ou moins connues, le roman a atteint un degré de liberté formelle généralisée dans les années où se développait le surréalisme. L'étape que nous poursuivons dans notre étude, celle des années 1920 dans la sphère et sous l'emprise des surréalistes, est celle qui aura probablement le moins de contraintes, qui sera la plus *libérale* (également, en quelque sorte, « libertaire ») et qui permettra d'unir la poésie et le romanesque grâce à la puissance du mode lyrique et aux

¹⁶⁴ Raimond, 1966, p. 22.

bouleversements dans la mise en forme du récit, tels que nous les présenterons au moment d'étudier le texte.

Il est donc bien connu que le 18 août 1887, comme *La Terre* achevait de paraître en feuilleton dans le *Gil Blas*, cinq écrivains considérés jusqu'alors comme des disciples de Zola, soit Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, informèrent Zola, par une lettre ouverte publiée dans *Le Figaro*, qu'ils se désolidarisait du naturalisme tel qu'il l'avait promu. Ils lui reprochaient une documentation de pacotille, une « enflure hugolique », une ignorance médicale et scientifique totale, une observation superficielle, le ressassement de vieux clichés et une recherche systématique de la pornographie. De telles protestations, bien que faciles et peu développées, pouvaient difficilement se comprendre placées sous la plume des propres disciples de Zola. Elles ouvraient une crise du roman naturaliste qui est, en cette année 1887, la manifestation la plus spectaculaire de la crise du roman en soi. On eut de plus en plus le sentiment, entre 1887 et 1891, que le roman naturaliste était à l'agonie, mourant, voire mort. *L'Enquête sur l'Evolution littéraire* de Jules Huret en 1891, dont on reparlera souvent puisqu'il s'agit d'un témoignage pluriel, et donc riche et contrasté, dressait le constat de cette disparition en montrant un grand échantillon de réactions.

Faire fi de l'imagination, se recommander à l'autorité de la science, remplacer dans une large mesure la psychologie par la physiologie, réduire la part de l'agencement de l'intrigue, tels étaient les principes autour desquels de jeunes écrivains s'étaient réunis sous la bannière d'Emile Zola. Nous pouvons citer Maupassant, Huysmans, Mirbeau, Céard, Alexis ou Hennique¹⁶⁵. De 1877 à 1880, leur union n'avait fait que grandir, et les propos que tenait tel ou tel d'entre eux reflétaient bien l'opinion générale. Or quels sont les effets de cette désagrégation ? Où trouver de nouveaux *guides spirituels*, des modèles et des idéaux ? Impuissance, désunion ? Remise en question des principes ? L'école se disloque dès 1880, mais a-t-elle jamais été très unie ? Les anciens, ceux qui patronnaient théoriquement le mouvement, s'étaient montrés réticents dès sa naissance : Flaubert, Edmond de

¹⁶⁵ Cf. *Les Soirées de Médan*. Plusieurs éditions.

Goncourt et Bourget ¹⁶⁶. Mais alors, pourquoi centrer l'attention sur cet épisode aussi connu de l'histoire littéraire qui semble plutôt appartenir à celle du XIX^e siècle qu'à celle du siècle qui nous intéresse maintenant ? Pourquoi déterminer un point de repère aussi apparemment éloigné de notre but ?

En effet, les historiens sont d'accord de nos jours pour signaler que l'histoire de la littérature du XX^e siècle ne commence pas en 1900 et qu'elle échappe bel et bien à un compartimentage aussi net. Les grands mouvements et surtout les débats esthétiques, artistiques et idéologiques de la première partie du XX^e siècle trouvent leur origine et leur point de départ dans des moments de force et des points de tension comme celui-ci, marquant la fin de l'école naturaliste en tant que groupe de création. Par ailleurs, il faut remarquer qu'on interroge ici une transition historique, à l'égard de l'étude du roman, qui ne peut pas être réduite à une seule date, à une année ou à une décennie. Pour le roman, la période de crise et de recherche d'un certain *modernisme*, pour ainsi dire, comme si ceci était son but, semble être au demeurant longue et intense.

Ainsi, l'influence d'un moment pareil s'étend évidemment jusqu'aux années 20, et même au-delà sans aucun doute. Elle a une portée qui ne détermine pas moins l'œuvre individualiste et personnelle des surréalistes en dehors des actions du groupe. Il s'agit donc d'un moment où certaines valeurs-refuges, piliers d'une certaine *Weltanschauung*, s'infléchissent sous le poids de l'histoire et des faits. Cela dit, la première Guerre mondiale jouera de même un rôle prééminent dans le « processus de déconfiture » d'une certaine civilisation qu'on a voulu nommer *positiviste*, où la certitude aurait dominé imperturbablement.

De là surgira ensuite une certaine crise du référent nu et brut, et également un choix pour l'écriture *artiste* ou pour le symbolisme et l'idéalisme. Il y a donc non pas un groupe naturaliste, mais des dissidents ; certains écrivains comme Becque n'ont jamais voulu être classés dans ce groupe, qui de toute façon s'est vite séparé. Le manifeste de 1887 contre *La Terre*, signé par de jeunes écrivains qui accusaient Zola de légèreté dans l'observation et de goût obsessionnel pour l'immondice, est un signe peut-être moins caractéristique que l'enquête du journaliste Jules Huret,

¹⁶⁶ Comme dit Michel Raimond, 1966, p. 27 : « la direction prise par Goncourt et Bourget ouvrait déjà une crise : celle des hésitations entre la peinture de la rue et la peinture du boudoir, entre la peinture de l'extériorité et celle de l'intériorité ».

demandant en 1891 aux écrivains s'il fallait considérer le naturalisme comme mort¹⁶⁷. Seuls Zola et Alexis répondirent « Naturalisme pas mort ». En effet, « les symbolistes et les psychologues semblaient décidément occuper le devant de la scène »¹⁶⁸.

Ce point de vue étant une théorie de désagrégation indiscutable, il faut pourtant remarquer que toute soustraction libère une place que d'autres forces ou modèles s'apprêtent à occuper et que, par conséquent, toute soustraction n'empêche pas une nouvelle addition. L'espace libéré par la réalité documentée subit donc ainsi d'autres influences, comme par exemple l'héritage bien connu du lyrisme et du grandiose de Victor Hugo. Et nous parlerons ainsi de l'« hugolâtrie », qui devra jouer certainement un rôle bien considérable dans la formation de Robert Desnos.

Ces observations s'avèrent d'une grande utilité si l'on pense à ce qu'une vue cavalière comme celle-ci a de complexe, tellement le nombre d'auteurs et de positionnements littéraires ont été variés et contradictoires à l'époque. Or, de toute cette profusion de propos, du point de vue aisé dont nous bénéficions dans une certaine mesure grâce à l'éloignement historique et à une évolution bien particulière, il appert que cette crise du mouvement de Zola ouvre une nouvelle phase dans la recherche et l'évolution de la création en prose, et plus exactement du romanesque. Car l'éparpillement des tendances et des penchants chez des auteurs comme Maupassant, Huysmans, Mirbeau, Alexis ou Hennique, n'est pas sans importance pour le renouvellement des techniques et une conception esthétique qui gagneront en souplesse et donc, en fait de vision du monde, en *relativité*.

En quelque sorte, les auteurs de cette période entre la défaite de Sedan ou la Commune (1871) et la guerre de 1914-18 souffriront la suite des événements sociaux, ne serait-ce que sur le plan littéraire, bien que d'une façon moins déstabilisante que ceux qui se sont trouvés dans le désarroi plus évident d'une deuxième épreuve de pessimisme et cynisme humanistes, autrement dit, pour ceux qui écrivent après 1945. Dans les années vingt, à peine les vœux d'un « esprit nouveau » (Apollinaire) et un appel bienveillant au futur ont-ils suffi pour résoudre éventuellement l'isthme ou l'abîme déboussolants et foncièrement négatifs de la Grande Guerre. Le drame social et historique accompagnent cette société qui, d'un

¹⁶⁷ J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891. Réédition en 1999 chez Corti, édition établie par Daniel Grojnowski.

¹⁶⁸ M.-Cl. Bancquart et P. Cahné, *Littérature française du XX^e siècle*, PUF, 1992, p. 12.

autre côté, était le berceau de beaucoup de nouvelles créations littéraires, toutes distinctes.

Si quelques auteurs des *Soirées de Médan* rejetaient ainsi la doctrine de Zola, on comprend que de plus jeunes disciples aient été tentés par la dissidence. Le manifeste que ceux-là signent, appelé *Le Manifeste des Cinq*, pouvait être une manœuvre ou le fruit d'un emportement passager ; obscurément, les cinq signataires sentaient, en 1887, le besoin d'autre chose. Le *Manifeste* n'était donc qu'un symptôme ; mais il refusait un naturalisme déjà battu en brèche. Il avait été touché par les inlassables attaques de Brunetière¹⁶⁹, secrètement miné par ses propres excès et déprécié par la comparaison avec le roman russe et anglais¹⁷⁰, et dépassé enfin par la première vague de la génération de 1890. Il n'est pas moins vrai, d'autre part, qu'il y avait beaucoup de confusion, d'injustice et d'aveuglement dans toutes les critiques adressées alors au naturalisme et à son chef. L'œuvre de Zola nous paraît maintenant recouvrir de sa force toute cette effervescence théorique qu'on est obligé pourtant de laisser ici de côté. En tout état de cause, le *leader* et ses doctrines étaient attaquées, décriées et refusées.

La fin de ce mouvement semble donc presque définitif si l'on considère l'isolement presque total de Zola dans ces circonstances. En 1891, tous les esprits s'accordent à constater la mort du roman naturaliste tel que l'avait du moins compris l'école de Médan. Sous le titre *Bilan du réalisme*, Jules Case, en quelques articles incisifs à *L'Événement* (septembre-novembre 1891), déclarait le réalisme en faillite. La même année avait vu dans *l'Echo de Paris* (juillet) l'enquête de Jules Huret et, dans *Le Gaulois* (du 14 au 25 mai), l'enquête de Fly sur l'avenir du roman.

On voit bien qu'une fois la dissidence éclatée et généralisée dans les rangs des naturalistes, la vision critique, voire la subversion, des dogmes portent atteinte jusqu'au réalisme, à savoir une façon de voir le monde et donc une option philosophico-littéraire. Et cependant, la critique à une école de la Réalité entraîne étonnamment, dans certains cas, une nouvelle reproduction mimétique de celle-là. C'est-à-dire que le modèle réaliste continuera par ailleurs à nourrir un roman populaire et une littérature de masse malgré tout ce qui a pu être dit ou écrit.

¹⁶⁹ On pourrait synthétiser l'avis contraire de Brunetière en citant cette phrase : « l'art n'est pas tout entier dans l'imitation servile ». F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1883, p. 7-8.

¹⁷⁰ Cf. Raimond, 1966, p. 95 et seq.

Or le pari du roman « moderniste »¹⁷¹, pari dont le roman contemporain éprouve encore les contrecoups, a consisté sans doute à vouloir rompre avec le passé du genre pour adopter un idéal artistique fondé sur le culte de la forme et de la subjectivité, en un mot, de devenir de la *littérature*. Grâce à la tradition pragmatique et coutumière du roman, les risques de ce pari ont été diminués par la mémoire silencieuse des méthodes qui lui étaient antérieures. Tout comme l'idéalisme égalitaire du XVIII^e siècle et le réalisme social du XIX^e ont continué à être secrètement travaillés par le souvenir des vieux romans idéalistes, le modernisme n'a jamais oublié la leçon du métier réaliste.

Le passé du roman a continué ainsi d'infléchir sa pratique, mais sans que l'action réciproque des mutations artistiques et de la raison pratique du métier soit immédiate, ni que la vérité de cette action devienne toujours apparente. Mais quelle est la portée et l'importance de ces acquis passés à l'égard du romanesque, et qu'il nous intéresse de revoir succinctement ? Quelle est l'emprise de la tradition dans l'histoire du roman des siècles de l'époque moderne ?

A l'issue de longs tâtonnements et pour des raisons qui ne seront pas examinées ici, le roman du XVIII^e siècle ramena ses lecteurs vers l'immédiateté, en présentant ce repli de l'imagination comme une victoire du bon sens. Il leur rappela qu'ils habitaient cet univers-ci et non pas un autre, plus beau et plus généreux (conscience anti-idéaliste), et présenta cette soumission à l'ordre empirique comme un progrès moral. Adoptant pour norme la vraisemblance, le roman se détacha d'un mouvement de plus en plus conscient et décidé du reste de la littérature et, bien entendu, des vieux romans pénétrés d'idéalisme.

Cette trajectoire connut certes de nombreux méandres. La défaveur dans laquelle tombèrent les vieux romans fut, somme toute, lente et graduelle. Cela dit, au XIX^e siècle, lorsqu'on mesura enfin l'importance du chemin parcouru, avec un intérêt qui perdure de nos jours et qui ne cesse d'être le nôtre, on se dit que la nouvelle facture avait bel et bien discrédité, voire éliminé, les anciennes méthodes fondées sur l'invraisemblance. Par exemple, Thomas Pavel considère sous cette optique des ouvrages depuis l'idéalisme prémoderne, hellénistiques dans l'occurrence, jusqu'à l'idéalisme moderne, romantique, de la première moitié du XIX^e :

¹⁷¹ Cf. Pavel, *La pensée du roman*, 2003. On explicitera le terme *infra*.

Prenant leurs distances à l'égard du réalisme descriptif, du burlesque et du picaresque, bref de tout ce qui rendait un son commun, voire vulgaire, les œuvres appartenant à cette tradition aspiraient à satisfaire les goûts les plus raffinés à une époque à laquelle le roman passait encore pour un genre suspect. Elles faisaient par conséquent écho aux genres narratifs hauts (l'épopée, l'idylle, la pastorale) en pratiquant une écriture informée par les principes idéographiques. [...] Dans l'amalgame de cette liste on distingue immédiatement la *filiière antique*, qui comprend aussi bien les œuvres faisant écho aux poèmes épiques grecs que les reprises modernes du genre pastoral, et la *filiière exotique*, dont l'origine thématique doit être cherchée dans les romans idéalistes du siècle précédent qui attribuent aux civilisations non européennes un visage aussi séduisant que peu plausible, tels le *Polexandre* de Gomberville, la *Zaïde* de Mme de Lafayette et l'*Oroonoko* d'Aphra Behn.¹⁷²

Persuadé de la convergence profonde entre cette transformation et l'avènement du monde moderne, le roman acquit une immense confiance en soi et en sa mission historique, d'autant plus qu'à la même période on cessa de croire à la supériorité intrinsèque des genres dits *nobles* sur les autres. A l'âge de l'égalité des chances et de la redistribution permanente des honneurs, on célébra la supériorité des grandes réussites littéraires sur les ouvrages médiocres et on accorda à tous les genres le droit d'engendrer des chefs-d'œuvre. Puisque désormais seuls comptaient les véritables succès, quel que fût leur genre, et que l'art du roman consistait à capter la vérité du nouvel âge, ce genre fit valoir avec énergie ses droits à la promotion artistique¹⁷³.

La question du roman ne fut plus de savoir si le roman possédait la dignité des véritables arts (car il venait de la conquérir), mais de comprendre comment il fallait s'y prendre pour garantir sa suprématie au sein des Belles-lettres : comment faire, en d'autres termes, pour créer des romans qui soient de véritables chefs-d'œuvre ?

¹⁷² Pavel, 2003, p. 189.

¹⁷³ Pavel, 2003, p. 142 : « Le roman abandonna par conséquent la méthode idéographique, et, se concentrant sur le rapport individuel de la grande âme avec le monde, il insista sur la perspective subjective et sur la spécificité du décor matériel et social. » Tout le chapitre qui traite du roman du XVIII^e siècle est un grand exercice de synthèse et Pavel réussit à montrer le passage de l'idéalisme moderne du XVII^e et XVIII^e siècles vers les variantes gothiques et sentimentales du genre qui caractérisent le début du siècle suivant, notamment la période romantique, qui n'est pas d'ailleurs sans influence dans le renouvellement du genre en 1910 et 1920, p. 139-207.

A leur tour, au long du XIX^e siècle, les coryphées du réalisme « social et psychologique » dont nous avons déjà parlé répondirent que, pour produire de telles œuvres, le romancier devait parfaire son métier en éclairant de manière exemplaire la vérité de l'âge moderne : il devait par conséquent, dans un premier temps, accorder à tous les hommes la force morale naguère réservée aux héros d'exception, et soumettre scrupuleusement, dans un deuxième temps, l'invention à l'observation empirique et le langage à la sobriété. La technique de l'observation pouvait faire aussi bien écho aux soucis quotidiens des hommes, exprimés dans le commérage, qu'à l'objectivité de la science. Et effectivement, la prose du XIX^e siècle participa des deux à la fois.

Le style, pour sa part, se modela alternativement sur l'économie de la langue parlée et sur celle du Code civil. Aux croyances des vieux romans sur la liberté, la force et la générosité – qualités redistribuées de façon démocratique, mais avec une retenue de plus en plus évidente, par le roman du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle – devait se substituer une réflexion impartiale sur les véritables vertus et défauts des êtres humains, sur leurs rapports concrets et avec la société et avec la nature.

L'écrivain était appelé à mettre en évidence la force de la perspective individuelle et à affirmer l'enracinement des hommes et des femmes réels dans leur milieu héréditaire et social. La tâche du chef-d'œuvre romanesque consistait désormais à rattacher l'homme individuel à l'objectivité du monde. Des œuvres qui accomplissaient admirablement cette tâche ont été produites dans toutes les langues, et leur succès immense ne resta donc pas sans effet sur la *mémoire* du genre. Sous leur influence, l'histoire de la prose narrative fut rétrospectivement divisée en deux étapes mutuellement exclusives, l'âge du mensonge romanesque, période assujettie à l'erreur et à la superstition, et l'âge nouveau, ennemi des ténèbres et promoteur de la *vraie* méthode du roman. Comme toujours dans de pareils cas, on hésita entre le rejet absolu du passé et la récupération reconnaissante d'une petite famille de précurseurs¹⁷⁴. Cette récupération était d'autant plus facile à accomplir que les racines du réalisme « social et

¹⁷⁴ L'idée que le réalisme, entendu comme art de l'observation empirique, représente le destin inévitable de l'art narratif a été défendue par Erich Auerbach dans *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968 (éd.or. 1946). En revanche, *Dans Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961, René Girard oppose vivement l'ère de l'idéalisme et la conversion du roman à la réalité.

psychologique »¹⁷⁵ plongeait effectivement dans le roman prémoderne. En revanche, ce qui demeurerait plus difficile à admettre était que l'idéalisme du roman de chevalerie, du roman héroïque et de la pastorale continuait de survivre au sein du *nouveau régime*.

Mais, contre toute attente, l'idéalisme faisait preuve d'une grande vitalité : non seulement les œuvres narratives destinées à la consommation populaire continuaient à satisfaire le besoin d'imaginer un monde meilleur que celui qui nous entoure, mais il suffisait de regarder attentivement les romans les plus réussis du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle pour se rendre compte qu'ils incorporaient, en conformité avec la nature pragmatique et coutumière du genre, des traces de l'in vraisemblable propre aux anciennes méthodes. Ainsi, tous les grands romanciers du XIX^e siècle avaient lu et médité longuement *La Nouvelle Héloïse*, œuvre dont la dette à l'égard des vieux romans héroïques et pastoraux était considérable. Pour Pavel, « il suffisait d'épousseter légèrement le prince Mychkine pour que la figure cachée d'Amadis de Gaule reluisse à travers ses traits ; de passer l'éponge sur le portrait de Dorothée, l'héroïne de *Middlemarch* de George Eliot, pour qu'on y retrouvât la splendeur des personnages de roman hellénistique »¹⁷⁶.

D'après Pavel, pour ce qui concerne le roman épistolaire de Rousseau, par exemple, c'est un

[...] ouvrage dont la finalité converge avec celle des œuvres de Richardson, [il] met en scène une problématique qui est redevable aux récits de chevalerie (la passion irrésistible, consommée en secret et sans l'accord explicite des parents), à la pastorale (le jeu de l'amour et de l'amitié) et à la nouvelle sérieuse (la non-coïncidence entre l'amour et le mariage).¹⁷⁷

Et d'où venait une façon de comprendre et d'analyser ce genre-là qui nous semble exemplaire, tout en ayant conscience des répétitions, des échos et des héritages d'une tradition artistique. C'est cette approche historique qui nous semble intéressante et en même temps importante pour situer, un peu plus tard, les

¹⁷⁵ Ainsi l'appelle normalement Pavel, *passim*, tout en créant une sorte d'épithète-modèle pour le courant littéraire qu'on a l'habitude de nommer simplement « réalisme ».

¹⁷⁶ Pavel, 2003, p. 22.

¹⁷⁷ Pavel, *idem*, p. 150.

productions en prose de Desnos qui évoqueront à leur tour d'autres emprunts et de multiples modèles.

Ainsi, Pavel caractérise rapidement une production comme celle de Rousseau en quelques mots. *La Nouvelle Héloïse* inaugure quelque part une filière qui peint les vagues états d'âme sentimentaux et, surtout, qui retient le récit dans un niveau d'abstraction bien particulier, opposé clairement au modèle anglo-saxon de l'époque :

L'intériorisation de la moralité donne lieu ici à ce qu'on pourrait appeler une *idéographie subjective* : Rousseau représente ses personnages par le biais d'idées abstraites qui se réalisent inlassablement dans des myriades de circonstances intérieures. L'effet idéographique est souligné par la simplicité de l'intrigue et par l'absence presque complète de suspense. Rousseau évite à dessein la surenchère dramatique des romans de Richardson, le haut-relief formé par l'attente, l'anticipation et l'angoisse. Les rares événements décisifs du roman ont lieu rapidement, presque sans préparation.¹⁷⁸

Par ailleurs, la question qui consistait à savoir comment créer des romans qui soient de véritables « œuvres de génie » avait suscité, dès le départ, une réponse rivale à celle de l'égalité et de la vraisemblance¹⁷⁹. Bien qu'elle ne finisse par rallier un nombre suffisant de suffrages parmi les romanciers qu'au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qu'elle ne renforce ses positions sous le drapeau du modernisme qu'au début du XX^e siècle, cette autre réponse avait déjà été formulée depuis longtemps par les représentants du modernisme allemand¹⁸⁰.

En effet, les romantiques interprétaient l'avènement de l'âge moderne non pas comme une victoire de l'objectivité sur l'erreur et la superstition, mais comme une révolution essentiellement poétique, destinée à libérer le sujet et à lui ouvrir l'accès à la *profondeur* du monde. Le système artistique moderne, pensaient-ils, avait pour tâche de mettre fin aux contraintes artisanales pour promouvoir la liberté du créateur. Et puisque, selon eux, la puissance de chaque art était directement redevable au

¹⁷⁸ Idem, p.154.

¹⁷⁹ Qualités qui seraient, d'après Pavel, les deux traits distinctifs, *démocratiques*, du genre narratif : cf. idem, p. 15, 105-7, 117, 144-145, 217-2188, 230-1, 255, 269-270, 275, 281-282, 342.

¹⁸⁰ Les considérations qui suivent, et tout ce qui sera dit sur le romantisme, sont redevables à l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art de XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, 1992.

génie individuel des artistes plutôt qu'aux techniques établies du métier, ils voyaient dans les futurs chefs-d'œuvre des créations qui, grâce au génie libre et spontané de leur auteur, réaliseraient de manière toujours renouvelée, de façon foncièrement différenciée d'après chaque individu, l'essence de l'art.

Les romantiques exigeaient du roman qu'il se joigne à cette révolution et qu'au lieu de s'humilier devant la réalité empirique, par un excès de description des milieux, par exemple, il se pénètre et s'inspire des enseignements dispensés par la poésie lyrique, l'animatrice incontestée et prestigieuse du mouvement en cours. A l'occasion de ce changement de cap, le roman était censé rompre avec l'imitation prosaïque de l'action humaine pour se rendre digne de réintégrer l'unité spirituelle primordiale de la poésie. Et nous remarquerons par ailleurs le parallélisme de ce mouvement avec les propos théoriques des surréalistes.

Grâce à sa proverbiale flexibilité, et aussitôt que la veine du réalisme commença à s'épuiser, comme on a dit *supra*, le roman se mit de bonne foi à l'école de la poésie, et obtint selon son habitude d'excellents résultats, notamment dans la première moitié du XX^e siècle. Une modification si exaltante n'entraîna pas moins d'importantes conséquences d'ordre théorique et pratique que chaque auteur devait intégrer à sa façon dans son œuvre.

De ce fait, le procédé implicite d'intériorisation fait l'objet par exemple de *A la Recherche du temps perdu* (publication : 1913-1927) de Marcel Proust, œuvre dont l'argument relate les aventures d'une âme qui, tout en découvrant avec désespoir son incommensurabilité avec le monde, parvient à opérer une sorte de dépassement de ses tourments par le moyen de la création artistique. A la différence de Gide, toutefois, chez qui l'égotisme sensualiste ne prend tout son relief qu'en s'opposant à la tradition de la profondeur psychologique aussi bien qu'à celle de l'observation sociale (car, selon Gide, une fois qu'on découvre la beauté et le plaisir sensuels, la sévérité de la morale et les contraintes d'ordre sociologique s'évanouissent spontanément et comme d'elles-mêmes), l'œuvre de Proust met à profit toutes les subtilités de la tradition morale qu'elle entend dépasser, en peignant, du coup, des portraits aussi nuancés du cœur et de la société que ceux réalisés par les auteurs du XVII^e siècle et du XIX^e siècle. Mais on entend de manière fort distincte, chez Proust,

les échos de la vieille réflexion menée par la nouvelle tragique¹⁸¹ ; et on y découvre également l'héritage du roman du XIX^e siècle, convoqué pour témoigner de la sociabilité de l'homme¹⁸².

D'autre part, on trouve également un exemple de la main de Maurice Barrès pour se repérer dans ce tournant qu'on essaie de retracer vers les formes romanesques des années 1920. Ce qui caractérise le héros de Barrès dans *L'Homme libre* (1889), concrètement, c'est le mépris pour la société moderne et l'éloge de l'attitude esthétique à l'égard du monde. Ennemi du déterminisme « social et psychologique » aussi bien que de l'ancien individualisme de l'époque classique, fondé sur la loi morale, Barrès prétend fonder une véritable religion du moi, assaisonnée d'exercices spirituels copiés d'après ceux d'Ignace de Loyola et destinés à enseigner au moi l'appréciation de soi-même.

Alors, pour s'isoler du monde, il faut savoir en mépriser la vulgarité et se persuader de la supériorité de la vie solitaire. Cette vie, dont le seul objectif est l'épanouissement de l'individualité, s'appuie sur l'exaltation et sur la sensibilité, qu'elle accompagne d'une parfaite lucidité, comme on peut le constater dans les principes de l'égotisme formulés par Barrès lui-même :

PREMIER PRINCIPE : Nous ne sommes jamais si heureux que dans l'exaltation.
DEUXIÈME PRINCIPE : Ce qui augmente beaucoup le plaisir de l'exaltation, c'est de l'analyser. [...] CONSEQUENCE : Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible.¹⁸³

L'appréciation du vécu considéré en lui-même et sans référence à sa finalité pratique neutralise de façon efficace la sensibilité morale, si bien que « les émotions humiliantes elles-mêmes, ainsi transformées, peuvent devenir voluptueuses »¹⁸⁴. La volonté de développer ces principes dans la pratique romanesque fait cependant défaut à Barrès, qui se replie et revient, dans *Les Déracinés* (1897), sur la vénérable méthode de l'enracinement. Les personnages de ce roman à thèse, en effet, sont

¹⁸¹ Pavel, 2003, p. 116-132.

¹⁸² Idem, p. 366-382, passim.

¹⁸³ Maurice Barrès, *Le Culte du moi*, in *Romans et Voyages*, édition Vital Rambaud, vol. I, Laffont, coll. « Bouquins » 1994, p. 102.

¹⁸⁴ Ibidem.

façonnés par le milieu, en l'occurrence par le milieu social et régional, et leurs diverses tentatives d'échapper à ce déterminisme qu'on croyait dépassé et oublié finissent par échouer. Ce sont donc deux échantillons contradictoires chez un même auteur.

Du reste, selon Pavel, Gide est le romancier qui a donné à l'égotisme esthétique sa première expression convaincante¹⁸⁵. *Les Nourritures terrestres* développent les principes de Barrès et les transposent dans un style à la fois lyrique et sentencieux. On y retrouve la prééminence du sujet qui contemple le monde : « Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée »¹⁸⁶.

On y retrouve ensuite le remplacement du jugement moral par l'appréciation de l'intensité du vécu : « Agir sans *juger* si l'action est bonne ou mauvaise. Aimer sans s'inquiéter si c'est le bien ou le mal. Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur »¹⁸⁷. « Et si notre âme a valu quelque chose c'est qu'elle a brûlé plus ardemment que quelques autres »¹⁸⁸, et tout à la fin, le culte du moi qui sous-tend les déclarations poétiques : « Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah ! le plus irremplaçable des êtres »¹⁸⁹.

Ainsi donc, la poésie (au sens noble du terme aux yeux des romantiques) étant en principe appelée à devenir l'expression la plus haute de l'essence du monde, les romanciers qui aspiraient à l'imiter éprouvèrent une certaine honte de leur savoir-faire artisanal. Ils se persuadèrent qu'inventer des intrigues bien agencées, peindre les aspirations et les imperfections des êtres humains, offrir au lecteur d'honnêtes leçons d'ordre moral et social n'étaient peut-être pas des fins suffisamment élevées et admirables. Prenant au sérieux le nouveau programme, pendant la première moitié du XX^e siècle, des romanciers de grand talent cherchèrent souvent à évoquer l'unité poétique du monde.

Cependant, rares étaient les modèles ou les sources d'inspiration qui restaient à leur portée pour cela. Car il ne s'agissait plus d'offrir au lecteur une image frappante, voire exemplaire, d'un fragment bien identifié de la vie sociale, mais de lui

¹⁸⁵ Cf. Pavel, 2003, p. 364-371.

¹⁸⁶ André Gide, *Les nourritures terrestres*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, édition Y. Davey et J.-J. Thierry, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1958, p. 155.

¹⁸⁷ Idem, p. 156.

¹⁸⁸ Idem, p. 157.

¹⁸⁹ Idem, p. 248.

faire sentir le mystère silencieux du monde, incarné dans la perfection du texte. Sans perdre nécessairement son affinité avec la langue parlée ni avec la précision empruntée au Code civil (modèle balzacien), le style cessa pourtant d'être un élément auxiliaire et sa mission ne fut plus, en général, de rehausser le message de manière adéquate. Dorénavant, il devait rayonner par sa propre force et indépendamment du récit qu'il présentait, notamment lorsque l'auteur se limitait à la sphère des perceptions et des pensées individuelles et plus précisément du héros presque romantique. Poussée à l'extrême, la poursuite d'une réussite formelle autosuffisante suscite le mirage du « Livre sur rien », celui qui, dans les termes si souvent cités de Flaubert, « se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air »¹⁹⁰.

La perfection du style devint donc une fin en soi et l'anecdote se vit réduite, du moins en principe, à servir de prétexte à l'écriture. Or il y a aussi ceux qui, comme Albérès, considèrent que Proust, par exemple, n'est pas un auteur novateur, mais un auteur *minutieux*, sans avoir mis en avant un style personnel ou des techniques narratives nouvelles. Effectivement, une certaine critique ne prête attention qu'au *progrès* technique. Albérès déclare n'avoir trouvé chez lui qu'une élongation évidente du discours, une minutie dans l'analyse et, en fin de compte, une vraie « dissertation » sur la métaphysique temporelle. On peut se demander si la « chronique » qu'Albérès découvre chez Proust est bien ce que l'auteur voulait transmettre au lecteur. Ou bien, est-ce que les événements seraient la clef de voûte de *La Recherche*, par exemple ?

En dehors de la métaphysique du temps qui sert de prétexte à son œuvre, et qui constitue une *théorie*, Marcel Proust n'accomplit en somme aucune révolution technique. Il évoque le passé, l'analyse, s'y attarde, y fait des rapprochements, mais enfin rien dans son allure et dans l'impression qu'il peut produire ne s'écarte du *roman d'analyse*, d'*Adolphe* par exemple, si ce n'est par le culte de la minutie. La lecture de Proust ne donne pas directement une nouvelle sensation du temps : Proust disserte sur le temps, mais son roman se déroule, fort lentement certes, sans créer d'autre impression que celle d'une chronique (si l'on excepte les passages *théoriques* de la madeleine, du pavé

¹⁹⁰ Gustave Flaubert, lettre à Louise Collet du 16 janvier 1852, in *Correspondance*, édition J. Bruneau, vol. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1980, p. 30.

de Venise, etc., qui ne constituent pas de nouvelles techniques romanesques, mais des réflexions et des dissertations).¹⁹¹

Pourtant, au-delà de la recherche stylistique, l'enseignement romantique (enseignement que le modernisme reprit à son compte) était clair et évident. Il insistait particulièrement sur la prééminence de la subjectivité. L'unité poétique du monde, évoquée silencieusement par la puissance formelle des œuvres, n'était censée se dévoiler que dans le secret de l'intériorité. Et comme l'âme du poète avait reçu la tâche d'être aussi bien le *miroir* que la *source* vive du monde, on pensait que le vécu subjectif était le fondement de toute expression artistique.

La tâche principale de l'art (y compris celle de l'art du roman) devint donc celle de surprendre sur le vif et de convoquer par la magie de la forme la co-naissance, dans une formulation claudelienne, du sujet et du monde, en pleine identification et symbiose. Transfiguré par le culte de la subjectivité, le « Livre sur rien » devenait aisément, par une assimilation des contraires, le « Livre sur tout »¹⁹².

De façon quasiment naturelle, les créateurs et les critiques se disaient que le rapport au monde de l'œuvre conçue et exécutée selon ces préceptes ne pouvait demeurer mimétique qu'à un niveau superficiel et auxiliaire. Les grands romans « modernistes », tels qu'on les classe de nos jours, continuaient certes d'inventer des personnages et de raconter leurs aventures, mais cette invention et ce récit n'auraient dû y jouer d'autre rôle que celui du *motif* (au sens que ce terme reçoit en peinture). Autrement dit, les accessoires traditionnels du roman ne seraient qu'un simple point de départ pour la création d'une œuvre dont l'effet aurait surgi de la puissance de la forme ou, par défaut, de l'énergie de ses résonances subjectives¹⁹³.

¹⁹¹ Albérès, 1962, p. 175-6.

¹⁹² Jacques Rancière, dans *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001, développe la distinction entre le moment hégélien et le moment schopenhauérien de la tradition esthétique. Ce dernier correspond assez exactement à l'ambition du roman de saisir, comme pour la poésie, le mystère inexprimable du monde. Sur l'adoption de l'idéal poétique par la prose narrative à la fin du XIX^e siècle, voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Editions Interuniversitaires, 1994.

¹⁹³ Nous utilisons la catégorie de « modernisme » dans un sens général pour les nouvelles tendances qui ont suivi le naturalisme dans la littérature occidentale au tournant du XIX^e siècle. C'est le sens employé, effectivement, par Pavel, qui à cause de sa généralisation est plus proche probablement d'une notion historique globale (concernant l'*imaginaire anthropologique*) que d'une catégorie strictement littéraire : « Le roman s'est lancé dans l'aventure moderniste à une époque qui a simultanément formulé des doutes profonds sur l'enracinement de l'homme dans la communauté et

C'est en ce sens qu'on se pose toutes sortes de questions ; et il s'agit aussi bien, comme on vient de le présenter, de nouvelles questions (sur certaines écoles littéraires du XIX^e siècle, bien illustrées dans leurs principes fondamentaux, comme le naturalisme ou le symbolisme) ou sur les questions qu'on pourrait dire « permanentes », c'est-à-dire qui relèvent plutôt de l'histoire même du genre romanesque. De ce côté-ci, il s'agira d'une tension générique intrinsèque entre les nouvelles théories, l'idéologie du moment, et les acquis du roman.

On peut remarquer notamment le débat sur l'ouverture vers l'extérieur (une peinture de la société, une *théorie* ou vision sociale...) ou le penchant vers les *profondeurs* intimes (une recherche dans le domaine de l'expression, par exemple). En général, on dirait que le psychologisme a une forte empreinte dans le tournant du siècle et que les techniques évoluent en fonction d'une volonté claire de perfectionnement. Elles évoluent en même temps que, pour d'autres auteurs, il existe un recul vers les lois des modèles romanesques précédents (symbolisme...) et une recherche de l'unité poétique du genre :

Voici donc qu'au lieu d'une « Histoire » – tragédie ou anecdote –, le récit (qui parfois n'est plus même un récit) cesse de s'intéresser au fait divers bien mis en valeur, pour donner la sensation intime, plus chaude, plus brumeuse, de la vie incongrue, savoureuse et non méditée. De 1890 à 1930, le roman « ironique » ou « poétique » va constituer un genre hétérodoxe, né de cette révolution symboliste, dont on ne saisit pas l'ampleur si on la réduit aux poètes mineurs qui prirent ce nom en France.¹⁹⁴

En effet, la vraisemblance romanesque, qui imposait des contraintes dans la description et le récit en général sur les données « sociales et psychologiques », se voit affaiblie et questionnée tout d'abord par les ambitions poétiques du roman et, en deuxième lieu, par des techniques narratives plus souples, de plus en plus hétérodoxes et artificielles, c'est-à-dire séparées des données naturelles. Mais sans aucun doute le progrès technique de la composition porte, aussi paradoxalement que

conçu l'espoir d'une nouvelle liberté censée conduire à l'invention de formes de vie entièrement inédites. Cet espoir et les conséquences visibles de son action ont suscité de nouvelles figures de l'imaginaire anthropologique : l'abolition des liens, la communauté problématique et l'apothéose de Narcisse », op. cit., p. 357.

¹⁹⁴ Albérès, 1962, p. 147.

cela puisse paraître, vers une expression plus vivante, apparemment plus naturelle et manifestement évanescence et elliptique.

2.1.2. La relativisation des nouvelles structures narratives

Les circonstances historiques et les vicissitudes des idées et des débats intellectuels jouent un rôle déterminant pour se rapprocher de l'air du temps au moment d'étudier le roman et la création littéraire en prose vers 1920. Les données qui nous intéressent serviront pour définir *grosso modo* l'esprit d'une période, notamment après la première Guerre mondiale, afin de pouvoir entrer plus facilement, et avec davantage de rigueur, dans un corpus des années 20 et plus concrètement dans la production du romanesque des surréalistes.

Pendant une période de plus de trente ans, nombreux sont les chocs intellectuels et réels subis par la société française et européenne en général. C'est le moment où l'on voit changer beaucoup de paramètres et qu'on entame nombre de débats et de discussions dans tous les domaines sociaux, ainsi que les questionnements les plus enflammés et polémiques. Dans le domaine qui nous intéresse, le changement de la représentation artistique de la réalité comporte et provoque une « crise du roman » ayant une portée spécialement sensible vis-à-vis de la production littéraire et donc des techniques d'écriture.

Par ailleurs, il est difficile de distinguer à ce moment entre la crise collective ou sociale et celle qui atteint la sphère personnelle des intellectuels ou des artistes. Mais la crise personnelle laisse des traces qu'il est parfois impossible de déceler dans le domaine public. La conscience de quelques artistes est donc la preuve, par voie d'induction, dès qu'elle est une réalité étendue et générale, de ces transformations pour adapter et la pensée (objet d'intérêt pour l'anthropologie et les études sur l'histoire culturelle) et les paroles d'une société (dans le cas de la création littéraire, tout ce qui concerne les études littéraires).

Quant à celles-ci, on voyait se dissoudre la notion d'individu et de caractère. De 1880 à l'après-guerre, le *moi* apprenait bientôt qu'il s'échappait à lui-même et qu'il était miné de conflits souterrains. Il apprenait aussi qu'il usait d'une notion du temps qui lui était commode, mais qu'elle lui masquait ce qui faisait l'essence de sa vie : la durée¹⁹⁵. Et voici que la science se mêlait en rappelant à grands fracas ce que les moralistes avaient déjà aperçu : à savoir, que tout observateur est enfermé dans un point de vue limité ; que nul ne peut prétendre posséder sur le réel une vue omnisciente. Bref, le contact ou la communication étaient définitivement perdus avec l'absolu. Les romanciers n'avaient plus qu'à assimiler ces révélations et donner des images d'un monde cassé.

Or, malgré les nouveaux modes de représentation littéraire, le Temps, le Caractère et le Récit se réinstallent insidieusement au milieu des efforts héroïques qu'on faisait pour y échapper. Et de là, on rejoint la dissociation entre une perception euphorique, équilibrée et réaliste et une création littéraire qui tenterait de reformuler les perceptions individuelles et subjectives. Ces deux courants se seront ainsi éloignés l'un de l'autre dans cette période de modernisation. L'une des voies aura avancé dans le sens de la description d'une réalité connue, et d'une logique habituelle (une forme narrative connue avec une variation dans le contenu), alors que la voie de l'expérimentation passe plutôt et d'abord, pour ce qui concerne les débats et les écrits de cette époque, par l'œuvre de Zola, Maupassant, Huysmans, Mirbeau, Renard ou Rosny :

La mort du naturalisme n'étonnait point Huysmans : ce n'était à ses yeux que l'aboutissement des erreurs du roman réaliste. « Tout a été fait, disait Huysmans¹⁹⁶, tout ce qu'il y avait à faire de nouveau et de typique dans le genre. Oh ! je sais bien qu'on peut continuer jusqu'à la fin des temps ; il n'y aurait qu'à prendre un par un les sept péchés capitaux [...], toutes les professions du Bottin, toutes les maladies des cliniques [...]. Je crois que, dans le domaine de l'observation pure, on peut s'arrêter là. » Laurent Tailhade¹⁹⁷ aussi observait que les successeurs de Zola « se sont vus forcés de chercher d'autres éléments que l'observation quotidienne de la vie sur le trottoir » ; et que,

¹⁹⁵ Voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), in *Œuvres*, Edition du Centenaire, PUF, 1959. Dans cet ouvrage, Bergson faisait appel à « quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel », p. 88.

¹⁹⁶ Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, op.cit., p. 177-8.

¹⁹⁷ Huret, idem, p. 327-8.

« lorsqu'on a eu noté tous les propos des blanchisseuses et des égoutiers, on s'est demandé si l'âme humaine ne chantait pas sur d'autres lyres ». Saint-Pol-Roux-le-Magnifique s'exclamait¹⁹⁸ : « Certes, il est grand temps de dénoncer la bourriche du terre-à-terre, l'album du vis-à-vis, le panorama de comme c'est ça ! Grand temps de brûler [...] ces paperasses de greffiers, cette nosologie de potards, ces conciergeaneries de calicots en gésine.¹⁹⁹

En ce qui concerne les insuffisances esthétiques du naturalisme, dès 1875 Brunetière avait montré que Balzac, à la différence des réalistes modernes, ne s'inspirait de la réalité que « pour la transformer », car il savait que « l'art n'est pas tout entier dans l'imitation servile »²⁰⁰. Brunetière se faisait certes du naturalisme une image un peu théorique, ou il ne le jugeait que selon ses œuvres les plus insignifiantes, car il y avait bien chez Zola une transformation de la réalité. Mais, quand il écrivait que la réalité « n'est [...] qu'une matière confuse, à qui le propre de l'art [...] est de donner une forme »²⁰¹, il effleurait une des difficultés essentielles du roman, et du roman réaliste en particulier. « Il ne suffit pas de voir, disait encore Brunetière, il faut aussi penser »²⁰².

C'était déceler avec beaucoup de pénétration la crise interne qui était celle du naturalisme : la reproduction brute, première, de la réalité, sa description, exempte de l'impression qu'elle cause, du sens qu'elle pourrait revêtir, est une formule d'art qui n'a jamais été vraiment pratiquée. Mais elle constituait l'horizon du naturalisme : un horizon singulièrement limité, du moins dans une dimension simplement théorique. En ce sens, les romanciers surréalistes ne vont pas aller plus loin lorsqu'ils pratiquent surtout l'écriture automatique : alors, ils prétendent réunir dans un même jet scriptural et la perception et la pensée.

Toujours est-il que le problème esthétique essentiel du roman avait été médité avec beaucoup d'intensité par les Goncourt²⁰³. Pour sa part, Zola, dans son *Roman*

¹⁹⁸ Idem, p. 156.

¹⁹⁹ Raimond, 1966, p. 36-37.

²⁰⁰ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, loc. cit., p. 7-8. Très habilement, Brunetière opposait à l'esthétique des actuels réalistes, celle de Balzac, celle de Daudet (p. 75 et suivantes), celle de Flaubert et Balzac encore (p. 120-1 et p. 135-195), celle de G. Eliot (p. 271 et suivantes), et celle de Maupassant.

²⁰¹ Raimond, 1966, p. 25.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ils n'ont cessé de se réclamer d'un réalisme nouveau « cherché en dehors de la bêtise du daguerréotype », cf. Sabatier, *L'esthétique des Goncourt*, Hachette, 1920, p. 216-9.

Expérimental, consacrait plusieurs pages à la notion d'expression personnelle dans le roman. Il prenait l'exemple de Daudet qui « s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et des choses qu'il veut peindre ». Il disait que le romancier « continue la réalité » ou que l'art est la « nature vue à travers un tempérament ». Mais son analyse, bien peu précise, en restait là.

Maupassant, dès *Boule de suif*, savait subordonner tout à quelque chose d'essentiel, une idée ou une situation. De plus, l'esthétique du conte l'y contraignait. Mais, tout en restant un des jalons indéniables de cette évolution consciencieuse de l'écriture en prose, la préface de *Pierre et Jean* affirmera :

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Raconter tout serait impossible [...]. Un choix s'impose donc, ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.²⁰⁴

Et de là, nous arrivons au débat sur la réalité, la vérité et la beauté qui se mettait en branle et s'étalait bien loin jusqu'à paraître même un élément non résolu, voire immanent, de la modernité romanesque ou de manière plus général de la modernité narrative et voire littéraire. Or, vis-à-vis des supposées insuffisances intellectuelles, spirituelles et morales du naturalisme, on a plus d'une fois démasqué ce que le substrat pseudo-scientifique du cycle des Rougon-Macquart avait de simpliste et de primaire, et mis en évidence ce que la théorie d'une expérimentation dans l'imaginaire avait de factice. Aux naturalistes qui s'arrêtaient aux apparences, Brunetière préférait les moralistes qui « allaient au fond d'abord », et ramenaient quelque vérité générale²⁰⁵.

Mais soit qu'on reproche aux romans naturalistes de ne comporter, dans l'insignifiance de leurs détails, aucune vérité humaine, soit qu'on leur fasse grief de présenter du monde une vision débilante ou amoindrissante, il reste qu'on dressait, dans les deux cas, un constat de faillite. Et, par conséquent, cette perspective

²⁰⁴ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, p. 51.

²⁰⁵ Brunetière, op.cit., 1883, p. 102 ; c'est « L'impressionnisme dans le roman », article publié dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1879.

négative peut être considérée comme une opinion généralisée dans les milieux littéraires et artistiques français notamment de la dernière décennie du XIX^e siècle.

Alors Brunetière alla chercher à l'étranger, pour mieux souligner les insuffisances du naturalisme français, les exemples d'un vrai réalisme, qu'il trouvait en particulier chez George Eliot²⁰⁶. Il se félicitait de constater que le naturalisme anglais était « vivifié par un principe intérieur », qu'il détenait une « sympathie de l'intelligence éclairée par l'amour ».

Dans cette manœuvre qui tendait à discréditer le réalisme français, c'est de Vogüe qui, par des articles publiés entre 1879 et 1885, réunis dans *Le roman russe* en 1886²⁰⁷, devait jouer le rôle le plus important. Même s'il s'agissait d'un effort bien personnel et isolé, de Vogüe avait la chance d'introduire en France, indépendamment des valeurs morales qu'ils lui paraissaient représenter, des auteurs exceptionnels à découvrir, comme Gogol, Tourguéniev, et surtout Dostoïevski et Tolstoï²⁰⁸. A cette critique d'un roman purement documentaire, soucieux de s'en tenir à la chose vue, et constitué, du moins théoriquement, de bribes de réalité, devaient répondre bien des efforts pour réintroduire dans le roman des préoccupations intellectuelles.

Maupassant exige du romancier qu'il « nous force à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. A force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies »²⁰⁹. Dans ces années de 1885 à 1889, parallèlement au psychologisme de Bourget, à l'idéalisme de Rod, au moralisme de Vogüe²¹⁰, l'avant-garde de la génération de 90 commence à manifester des exigences qui la détournent du roman naturaliste.

Cette génération, marquée par Hartmann²¹¹, ne saurait se satisfaire d'un art d'inspiration positiviste, convaincue du fait que le plus profond en nous échappe à la vision naturaliste. Elle est aussi influencée par Wagner, et la grandeur de son théâtre mythique lui paraît remettre à leur place les réalisations du groupe de Médan. *La*

²⁰⁶ Idem, p. 271.

²⁰⁷ E. M. de Vogüe, *Le Roman russe*, Plon-Nourrit, 1886.

²⁰⁸ Sur ces insuffisances du naturalisme, voir René Ternois, *Zola et son temps*, Belles Lettres, 1961.

²⁰⁹ Maupassant, « Etude sur le roman », septembre 1887, donnée comme Préface à *Pierre et Jean*, op. cit., p. 49.

²¹⁰ Cf. Michel Raimond, 1966, p. 48-55.

²¹¹ La traduction française de la *Psychologie de l'Inconscient* a paru en 1877.

Revue Contemporaine, Lutèce, *La Revue Wagnérienne*, *La Revue Indépendante* commencent à promouvoir ces valeurs nouvelles. On avait découvert Mallarmé, Verlaine, Moréas ; *La Vogue* allait réimprimer Rimbaud, Laforgue.

Si la première *Revue Indépendante* procédait d'un idéalisme un peu vague, la nouvelle *Revue Indépendante*, en 1886, avant de rejoindre un néo-réalisme scientifique, déclarait la guerre au naturalisme. Elle admettait Goncourt, mais en compagnie de Villiers. De Wizewa, Dujardin, Hennequin sont les porte-parole de cette première vague qui a pour maître Mallarmé, bientôt Villiers de l'Isle-Adam, et par eux, Baudelaire, Poe, Hegel et Wagner²¹².

Une telle orientation pousse les jeunes esprits à prêter attention à tout ce qui échappe à la prise brutale et superficielle des sens, passionnés qu'ils sont déjà de tout l'au-delà du visuel et du tactile : religion, morale et bientôt déviations de l'occultisme. Plus encore que Bourget, qui demeure positiviste, avant de se faire moraliste (exemple de l'option de réclusion et enfermement devant le débat et la crise qu'on est en train de retracer ici), et pour d'autres raisons que lui, cette génération juge insuffisant le naturalisme.

Dans le même temps, Edouard Dujardin s'apitait, par des réflexions sur le langage, la prétention naturaliste de reproduire la réalité, car « un mot est une abstraction », « l'art littéraire ne peut être que l'art des abstractions », et « un mot ne représente pas un objet, il représente une généralisation »²¹³. Dès lors, la description, clef de voûte du roman naturaliste, paraissait vaine puisque la réalité extérieure ne nous apprend rien, et qu'il est impossible de la traduire par le truchement du langage. Il reste à « se plonger dans les profondeurs de l'âme » et à « laisser le monde apparent complètement de côté »²¹⁴.

En ce qui concerne les symbolistes, leur « idéisme » les poussait à ne considérer les formes matérielles que comme les « lettres d'un merveilleux alphabet naturel »²¹⁵. Ils opposaient à la réalité objective la réalité subjective non seulement de ce monde intérieur que nous portons en nous, mais du monde extérieur tel qu'il est

²¹² Voir notamment les contributions de Th. de Wizewa dans un débat très intéressant où les opinions sont nombreuses et les arguments de plus en plus effilés et raffinés ; ainsi, on trouve des extraits d'articles de Wizewa commentés par M. Raimond in *La Crise du roman*, 1966, p. 45-58.

²¹³ Dujardin, « Considérations sur l'art wagnérien », in *Revue Wagnérienne* du 15 août 1887, p. 157.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Albert-Aurier dixit, in Huret, *Enquête sur l'Evolution littéraire*, 1891, p. 131.

pour l'homme, tel que celui-ci l'éprouve, monde qui trouve en l'âme des « résonances », voire des « correspondances ». Mallarmé, plein d'admiration pour le « génie évocatoire » de Zola, expliquait à Jules Huret, pour son *Enquête sur l'Evolution littéraire*, que « la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela » et que, puisque les choses existent, nous n'avons qu'à saisir leurs rapports²¹⁶.

Ainsi, d'après l'opinion généralisée que nous tentons de résumer ici, nombreux sont les reproches faits à cette école à un moment donné. En résumé, le naturalisme aurait, dès son apparition, manifesté une triple insuffisance : il avait manqué de pitié, d'humanité ; il n'avait jamais prétendu à aucune beauté ; et il n'avait admis aucune vérité. En effet, en 1891, dans son discours de réception à l'Académie française, Pierre Loti stigmatisait les vulgarités naturalistes²¹⁷. Et un an avant, dans une conférence donnée à Copenhague, Léon Bloy avait parlé des *Funérailles du Naturalisme*²¹⁸.

Il nous semble qu'on montrerait aussi, en faisant l'histoire du roman naturaliste, que les auteurs des *Soirées de Médan* étaient peu à peu attirés par des perspectives qui étaient parfois fort éloignées de leur propos initial. On les voyait s'orienter vers l'étude psychologique, vers un réalisme spiritualiste, poétique ou fantastique, vers une étude plutôt morale ou philosophique des faits sociaux : des voies qui pouvaient conduire à toute autre chose, et donc un effort de recherche et d'expérimentation interprétatives. Et ainsi, dans cette phase de remise en question, chaque auteur trouve une voie personnelle qu'on pourrait analyser séparément et qu'on évaluera différemment selon les enjeux pertinents : l'audace technique, la cadre esthétique, les principes moraux, etc.

Par exemple, Huysmans amorçait une crise du concept de réalité qui battait en brèche la pensée positiviste. S'il refusait la platitude du *hic et nunc*, c'est qu'il était convaincu que reproduire la réalité est une vanité et une absurdité²¹⁹. En ce sens, le

²¹⁶ Huret, idem, p. 64.

²¹⁷ Cité par Raimond, 1966, p. 38.

²¹⁸ Léon Bloy, *Les Funérailles du Naturalisme*, Copenhague, G.E.C. Gad, 1891.

²¹⁹ Gérald Prince, « Romanesques et roman : 1900-1950 », in *Le Romanesque*, 2004, p. 184 : « On ne trouve guère de romans sociaux importants au début de la période qui m'intéresse : vers 1890, le naturalisme agonise et, avec lui, un lieu privilégié du vraisemblable quotidien ; la réaction moraliste, décadentiste, symboliste triomphe dès avant cette date ; et le roman d'idées comme le roman à thèse s'y joignent ». Voir aussi, dans le même volume, le bel article de Michael Sheringham, « Le Romanesque du quotidien », op.cit., p. 255-265.

réel n'a de relief ni de substance qu'à la lumière d'une instance qui le dépasse et qui l'éclaire, pour ainsi dire. Et encore, réduits à eux-mêmes, il semble que les faits n'ont pas assez de portée *per se* et témoignent d'un manque de volonté artistique et peut-être de capacités littéraires.

Ainsi fut entamée une longue discussion sur le roman de l'avenir. Les théories et les déclarations de principes foisonnaient. Le roman idéal, chose frappante, on le situait toujours dans l'avenir. On le voyait s'éloigner au fur et à mesure que paraissaient des œuvres qui prétendaient l'incarner. S'inspirant de Balzac, de Wagner, de Tolstoï, de Stevenson ou de Flaubert, on cherchait à préciser les formes d'un roman futur qui serait la synthèse de toutes les formes romanesques connues. On entraît déjà dans un temps où le roman était défini comme une *recherche*, où l'on s'intéressait moins aux romans qu'au *Roman*, conception abstraite et diffuse.

Bref, le caractère exacerbé des individualismes et la multiplicité anarchique des efforts rendaient sans doute impossible l'édification d'une vaste synthèse romanesque au moment même où l'on exprimait si fréquemment le vœu de la voir s'accomplir. A côté des textes qui esquissaient une figure idéale du roman, on trouve nombre de déclarations contradictoires sur le roman de l'avenir.

Il s'agissait d'un phénomène nouveau et considérable, lié aussi à la multiplication des revues, au développement de la presse littéraire, à l'apparition des interviews et des enquêtes. Il faut mentionner, par exemple, ce texte de Théodor de Wizewa lorsque, en 1894, avec quelques années de recul, il évoquait le temps où c'était « un jeu à la mode de discuter sur les tendances présentes et futures de nos romanciers [...]. On découvrait des symptômes, on échangeait des pronostics [...], comme on se passionne aux élections des académies ». C'était le temps des journaux « remplis d'interviews et d'enquêtes », et le temps d'une confusion telle, disait de Wizewa, qu'au moment « où nous voyions les romans de Zola plus achetés et plus lus que jamais, nous n'étions point choqués d'entendre affirmer par ailleurs que le roman naturaliste était un genre démodé, fini, et dont personne ne voulait plus [...] »²²⁰. En fin de compte, l'année 1891 et les suivantes ont vu se multiplier les déclarations sur l'avenir du roman.

²²⁰ Th de Wizewa, *Revue Bleue*, 24 février 1894, p. 248.

Dans les enquêtes, la diversité des réponses devient presque amusante. Chaque romancier défendait sa formule et concevait volontiers le roman de l'avenir à l'image de celui qu'il était en train d'écrire et de ceux dont il était déjà l'auteur. Si l'on veut feuilleter *l'Enquête sur l'Evolution littéraire* de 1891, dont on a déjà parlé, on verra bien que, par exemple, Maurice Barrès voulait que l'avenir appartînt à des « psychologies », mais c'était à la condition qu'elles fussent différentes de celles de Bourget (op.cit., p.21)²²¹. Si Zola attendait une sorte de classicisme du naturalisme (p.173), Huysmans l'espérait plutôt décadent (p.179). Le roman de l'avenir, Paul Margueritte le voyait *social* (p.260), quand Marcel Prévost l'espérait *romanesque*. Ce dernier n'était sans doute pas le seul à vouloir substituer aux « études » des réalistes ou des psychologues une intrigue divertissante, mais on ne s'accordait guère sur la façon dont il fallait entendre ce retour au romanesque.

Or les réalistes, si éloignés qu'ils fussent les uns des autres, protestaient unanimement contre un retour à ce qu'ils avaient combattu pendant des années et qu'ils pensaient bien avoir dépassé définitivement. Et, par ailleurs, beaucoup s'en tiraient en affirmant, comme Maxime du Camp, qu'ils croyaient non pas aux écoles littéraires, mais aux « tempéraments »²²². On agitait donc les mots au hasard, chacun y allait de son qualificatif et prônait sa vérité.

Une autre expression du même désarroi venait de la part des défaitistes, c'est-à-dire les affirmations de ceux qui estimaient que le roman n'avait pas d'avenir. « Toutes les avenues sont bouchées », déclarait François Coppée²²³. Réponse semblable d'Edouard Rod : « Le roman n'a pas d'avenir, du moins pas d'avenir immédiat [...] pour cette raison qu'il a un trop beau passé »²²⁴. Dans ce cas, la conclusion était qu'il fallait chercher un autre moule que le roman. De toutes les enquêtes, de tous les articles, une chose paraît claire : unanimité sur l'absence d'école de référence. La crise procédait d'une surabondance non seulement de romans et de romanciers, mais encore de voies dans lesquelles on les voyait s'engager. Tant de réalisations passées et actuelles donnaient le sentiment de l'épuisement du genre.

²²¹ Il existe une réédition chez Corti, 1999.

²²² *Le Gaulois*, du 18 mai 1891.

²²³ *Le Gaulois*, du 17 mai 1891.

²²⁴ *La Gaulois*, du 25 mai 1891.

Le nombre des innovations plus ou moins retentissantes, dans les deux dernières décennies du siècle, est cependant confondant : du psychologisme à l'exotisme, du dilettantisme à l'intuitivisme, du préhistorisme au goncourtisme. L'intervention des auteurs étrangers – de Schopenhauer, d'Hatmann, de Wagner, des Russes, du théâtre scandinave d'Ibsen et de Strindberg – détermine un cosmopolitisme exacerbé, un déséquilibre, et donc une atmosphère d'inquiétude et d'anarchie.

Et malgré la variété d'énoncés et de prémisses pour découvrir de nouvelles voies, ou malgré les *diktats* sur la conception du genre, quelques bases semblent claires malgré leur complexité. Au-delà des opinions et des goûts, il y a quelques vérités qui subsistent, et qu'on doit rappeler. Ainsi, une telle multiplicité de directions ne pouvait manquer de conduire à des hésitations de plus en plus évidentes quant à la notion même de roman. Par exemple, dans la préface de *Pierre et Jean*, en septembre 1887, Maupassant écrivait :

Au milieu des phrases élogieuses, je trouve régulièrement sous les mêmes plumes : le plus grand défaut de cette œuvre, c'est qu'elle n'est pas un roman à proprement parler [...]. Or, le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *Les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Emile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *Les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Colomba*, *le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc., ose encore écrire : « Ceci est un roman et cela n'en est pas un », me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence.²²⁵

Dans les années 1885-95 commence une période qui n'est pas près, nous semble-t-il, de finir, où reviennent constamment sous la plume des critiques ces mots de romans / non romans, lesquels constituent le fond de toute appréciation. Tout se passe comme s'ils usaient, chacun pour soi, d'un patron intérieur, personnel et particulier du roman. Le désarroi que nous avons observé devant la multiplicité des formes de roman était d'autant plus évident que s'exprimait l'incertitude de la notion même de roman. Pourtant, dans la majorité des cas, sa définition ne posait des

²²⁵ Maupassant, op.cit., p. 45-6.

doutes qu'au-delà d'un noyau minimum. En ce sens, le roman continuerait à être conçu comme une action nouée, laquelle serait produite par la disposition des événements et la répartition des passions.

La part de ce qu'on appelait l'affabulation, et qui était l'art d'agencer l'intrigue de manière à tenir le lecteur en haleine, restait considérable. Une intrigue présentant des *personnages* qui donnent l'impression de la vie, le récit d'événements constitués en une *histoire*, tels étaient les éléments de ce patron, ou de cette formule, auxquels se référaient la plupart des critiques. Bref, on constate qu'un tel critère était inadéquat dès qu'on se proposait de rendre compte d'œuvres qui prétendaient précisément échapper à la tyrannie de l'anecdote et aux nécessités ou contraintes de l'affabulation.

D'où l'importance de concevoir la portée de la recherche élaborée par Michel Raimond, d'autant plus que, pour ce qui est des phénomènes, tendances, écoles et mouvements rupturistes qui se sont produits dans les années 1920, et pour se rendre compte de leurs enjeux, leurs éclats et pamphlets, il faut suivre un peu la piste qui provient de la fin du siècle :

Il faut certes attendre le lendemain de la grande guerre pour voir fleurir à l'envi des récits invertébrés, des suites négligées de cocasseries, des autobiographies à peine romancées, des poèmes en prose soucieux de ne pas compromettre la spontanéité des images par la structure du récit. Mais les symptômes d'une crise de l'affabulation apparaissent dès la fin du XIX^e siècle : on les trouverait déjà chez les Goncourt, au moins au niveau des intentions. De Rod à Barrès, de Goncourt à Huysmans, d'*Aziyadé* à *Fantôme d'Orient*, des *Cahiers d'André Walter* à *La Soirée avec Monsieur Teste*, l'histoire, l'affabulation, le récit tendaient à s'effacer au profit d'une étude psychologique ou sociale, de l'essai, de l'autobiographie ou de la poésie.²²⁶

S'il est vrai qu'il y a un éparpillement, pour la production, dans tous les genres, il n'est pas moins intéressant d'observer aussi que la progression quantitative et la présence de nouveaux textes (écrits, composés, publiés et lus) a permis largement, dès le questionnement des genres, des écoles et des techniques, un mélange et une cohabitation de tous ceux-ci dans le but, ou du moins dans le sens et avec les effets

²²⁶ Raimond, 1966, p. 54-5.

logiques, d'effacer les limites et de renforcer la multiplication des outils d'expression²²⁷. Au total, nous venons de parcourir le chemin d'une certaine libération de l'expression littéraire.

D'autre part, le mépris de l'intrigue n'était pas seulement hérité des Goncourt, mais aussi de l'*Education sentimentale*, qui était et devait demeurer le modèle achevé de ces *gros livres* où il ne se passe rien, où le romanesque n'est même plus raillé comme dans *Madame Bovary*, mais vraiment absent. Coïncidant avec le mépris des Goncourt et de Flaubert vers l'intrigue, Zola écrivait dans son *Roman Expérimental* : « J'ai dit que le roman naturaliste était simplement une enquête sur la nature, les êtres et les choses », et plus loin, « l'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier qui ne s'inquiète ni d'exposition, ni de nœud, ni de dénouement »²²⁸. Lui aussi se désolait de ce que l'on n'ait pas pu changer le mot roman « qui ne signifie plus rien, appliqué à nos œuvres naturalistes. Le mot entraîne une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie, qui jure singulièrement avec les procès-verbaux que nous dressons »²²⁹. On trouverait des affirmations identiques chez la plupart des naturalistes.

Un malaise naît ici de ce que le mot « roman » désignant traditionnellement un récit imaginaire, une affabulation fantaisiste, la narration des aventures et des passions des personnages liés par une intrigue, opposés dans des intérêts contradictoires, continue faute de mieux à être employé pour désigner des *études* psychologiques ou sociales. Or les choses ne sont pas simplifiées jusqu'à un tel point, ne serait-ce que du fait que le roman naturaliste, à commencer par celui de Zola, n'a renoncé qu'en principe à cet élément d'intrigue.

L'affabulation de *La Bête humaine*, en effet, avec son impressionnante série de morts et son accident retentissant, tient plus à une tradition du romanesque mouvementé qu'elle n'illustre les lois de l'hérédité ou ne constitue un reportage sur les chemins de fer. Fait significatif : Zola, décidé depuis plusieurs années à écrire le

²²⁷ Au sujet de la « littérature industrielle », voir M. Raimond, 1966, dans la deuxième partie : « La Querelle du roman », le chapitre II : « Le Roman et la littérature industrielle », dont les sous-titres sont les suivants : 1. La surproduction du roman et les plaintes des critiques au lendemain de la guerre, 2. Commercialisation et industrialisation de la littérature. Les maladies de la littérature, 3. Quantité et qualité. L'inflation littéraire. Une littérature déchuée, p. 106-114.

²²⁸ Zola, *Le Roman Expérimental*, Charpentier, 1880, p. 123-4.

²²⁹ Zola, idem, p. 224.

roman de l'alcoolisme, n'a pas considéré que son roman « était fait » avant le jour où il eut l'idée de faire revenir l'ancien amant de Gervaise chez les Coupeau et de peindre le ménage à trois²³⁰. Si puissante et si originale que soit cette peinture par le travail patient de ce *réalisme* opiniâtre, Zola retrouvait alors, sous le couvert de l'observation, la situation triangulaire la plus éculée du roman.

Ainsi, il vaudrait peut-être la peine, et c'est un sujet non purement littéraire mais même culturel ou social, d'analyser les causes et le contenu de ce mépris du roman que nous venons de constater pour la génération de 90 : Renard, Gourmont, les Goncourt, Huysmans... A vrai dire, une certaine défiance vis-à-vis du roman avait, au cours du XIX^e siècle français, des sources un peu plus lointaines : elle venait d'un mépris marqué à l'endroit de ce que Sainte-Beuve appelait « la littérature industrielle »²³¹ et, par conséquent, se plaçait en tant que refus de la vulgarisation subie par le genre. Elle tenait aussi parfois aux préjugés d'une éducation fondée sur l'admiration des grands siècles classiques : imaginons l'écart entre le goût tel que le formait la lecture de Virgile ou de Racine et ce qu'offraient les grandes œuvres de Balzac. Aux valeurs de goût se substituaient des valeurs de création. Aux principes élitistes ou de sélection s'opposait un accès à la littérature de plus en plus démocratisé²³².

En dernier lieu, rappelons que, dans la quatrième partie de son ouvrage de 1966, Michel Raimond distribue ses quatre chapitres d'après ce qu'il considère être les nouvelles tendances, qu'on peut dénommer modernistes, entre 1890 et 1930. Il retrace en fait les principales querelles ou débats qui constitueraient comme des noyaux multiples de la grande *Querelle* qu'on a voulu présenter jusqu'ici.

Effectivement, Raimond prend les sujets qui semblent avoir une portée plus générale et fait souvent une recherche approfondie des articles journalistiques qui s'interpellent tour à tour sur un point théorique ou sur la façon dont un certain auteur appliquait une nouvelle technique. Par exemple, il fait cette division des chapitres sur les sujets suivants : le monologue intérieur ; les scrupules du point de vue ; les significations et les modalités du point de vue, et les métamorphoses de la composition. Mais il semble évident que la position du narrateur par rapport au récit

²³⁰ Voir Léon Deffoux, *La Publication de l'Assommoir*, Malfère, 1931, p. 30-1.

²³¹ Cité par Raimond, 1966, p. 109.

²³² Rappelons que la racine *demos* veut dire peuple en grec, comme *vulgus* en latin.

est un sujet vaste et à la fois problématique vu le nombre de témoignages différents qu'il peut offrir. Et par ailleurs, l'extension de cette quatrième partie de son ouvrage prouve aussi l'importance d'un débat qui, si nous avons pris des exemples dans les années 1880 et 1890, se poursuit pour autant pendant les premières décennies du vingtième siècle.

En ce qui concerne le monologue intérieur, qui nous semble un cas paradigmatique, Raimond n'hésite pas à se placer directement déjà dans les années 1920 :

Ce qu'on a appelé en France, au lendemain de la guerre, le monologue intérieur, constitue une des tentatives les plus intéressantes parmi toutes celles qui se proposaient de renouveler le roman. Cette forme littéraire, « honnie et louée sans mesure », a provoqué, comme le notait Daniel-Rops en 1932, « les commentaires les plus remarquables des critiques les plus divers ».²³³

En effet, l'engouement du monologue intérieur est présent aussi bien chez les critiques que chez les romanciers eux-mêmes, lesquels ironisent souvent sur cette nouveauté narrative qui s'imposait progressivement dans l'affabulation conventionnelle. Ainsi, Jean Giraudoux parodiait le monologue intérieur dans son roman *Juliette au Pays des Hommes* en le désignant en même temps comme une mesure imposée à l'âme, un « accès de franchise ».

Raimond fait ensuite le rapport de tous les événements de cette histoire qui est celle de l'éclosion du monologue à partir de la publication en anglais de l'*Ulysse* de Joyce à Paris. Tous les acteurs sont évidemment présents dans l'histoire de ce projet d'édition que dirigea Sylvia Beach : « Adrienne Monnier aida Sylvia Beach de ses conseils, ainsi qu'Ezra Pound. »²³⁴. Et après la conférence de présentation qu'en fit Valery Larbaud²³⁵, il n'est absolument pas douteux que ce soit autour de Joyce que se cristallisèrent, pendant dix ans, un grand nombre d'analyses consacrées au monologue intérieur.

La critique s'interrogeait volontiers sur les origines du monologue intérieur, défini *grosso modo* par l'emploi de la première personne du singulier et l'expression

²³³ Raimond, 1966, p. 257.

²³⁴ Raimond, idem, p. 258.

²³⁵ Texte publié dans la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} avril 1922.

spontanée des sentiments intimes. Avant que le monologue ne soit devenu intérieur, il était monologue tout court : c'était, au théâtre, un discours prononcé par un personnage seul sur la scène. Les textes qui pourraient être un modèle du monologue appliqué au roman seraient les « célèbres tirades de Shakespeare, de Hugo, de Schiller, qui réussissent à exprimer l'afflux spontané des pensées »²³⁶.

Néanmoins, Raimond est bien capable de citer d'autres sources qui chercheraient son origine ailleurs : « Parmi les précurseurs, Lalou citait Marcel Proust, Dostoïevski, Browning : la bavardage désordonné d'Hyacinthus dans *The Ring and the Book*, *Caliban upon Setebos* lui paraissaient les meilleurs exemples du monologue intérieur »²³⁷. Mais ce débat ne nous intéresse que de façon nuancée car, d'une part, la présence du monologue intérieur est relativement peu importante dans les textes en prose de Robert Desnos (où les techniques, comme on verra, sont plus classiques et simples, et en même temps plus légères et plus originales) et, d'autre part, cette discussion n'est réellement utile que si nous la traitons comme une illustration de l'esprit du temps, voire de l'évolution du genre lui-même. Cette discussion permet au moins d'apercevoir la force de la critique et ses effets relativistes sur tout ce qui relève de la technique narrative, des structures dites classiques du roman (personnages, caractères, scènes, descriptions...) et même des valeurs esthétiques privilégiées. Ainsi, cet assouplissement théorique est celui qui a libéré la prose de Desnos et des surréalistes en général.

D'autre part, comment définissait-on au juste le nouveau procédé qu'on a mentionné ? En novembre 1922, dans un numéro spécial de la revue *Intentions* consacré à Valéry Larbaud²³⁸, Benjamin Crémieux voyait dans le monologue intérieur une forme séduisante et ingénieuse qui permettait de réaliser, sur la page écrite, « la concomitance des sensations, sentiments, idées, à chaque moment de la durée » ; il en trouvait effectivement des exemples chez Giraudoux, Paul Morand, Max Jacob et Proust.

Il semble, en fin de compte, que l'utilité du procédé vient du fait qu'il permet de « serrer la vie de plus près » et donc de faire un portrait du déjà-là, volonté qui relèverait indéfectiblement, encore une fois, des principes de *mimésis* et de

²³⁶ Raimond, idem, p. 262.

²³⁷ René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Crès, 1924, p. 686.

²³⁸ Cité par Raimond, 1966, p. 265.

vraisemblance romanesque. Ainsi, le procédé « modernisant » suit les sentiers battus de la représentation de la Réalité, de la Vie et de l'Esprit qui la perçoit et la contemple. Autrement dit, il s'agit d'une approche plutôt psychologique du héros romanesque. Malheureusement, à la vraisemblance s'ajoute la notion de précarité ou de temporalité fragilisée, en tout cas accélérée, qui accompagne le débit des pensées ou le célèbre courant de conscience (*stream of consciousness*).

En même temps, on comprenait qu'en se proposant d'enregistrer la pensée comme une sorte de film, le monologue intérieur ouvrait une crise du récit. Le hasard des associations d'idées, si important dans le surréalisme, se substituait à l'ordonnance de la narration. Avenir, présent et passé se confondaient ; les pensées étaient mêlées aux sensations provoquées par le monde extérieur. Ce flot d'associations d'idées, donc, image exacte de notre *logique* intime telle qu'elle se voulait, reflet de notre réalité profonde et peut-être *naturelle*, cette aptitude à épouser et accompagner les évolutions mêmes de la conscience, mêlait les passions et les émotions « dans le déroulement cinématique de notre esprit »²³⁹.

Or, pour noter à peu près tout ce qui traverse l'esprit d'un homme à certains moments, il paraissait néanmoins préférable de choisir des circonstances peu dramatiques qui, loin d'accaparer l'esprit du héros, puissent le laisser *disponible*. Edouard Dujardin avait bien compris que le domaine d'élection du monologue intérieur est cet état de vacuité mentale, de rêverie libre, et il s'était efforcé de saisir, chez son héros, pendant une soirée banale, « toutes les nuances de l'esprit », de « mêler le monde extérieur au monde intérieur », et de « noter [...] le perpétuel travail de volition, de réflexion, d'inconscient qui tisse et détisse sans fin des toiles presque indistinctes au fond de notre âme »²⁴⁰.

L'année 1929, qui voyait paraître la traduction française d'*Ulysse*, voyait revenir à nouveau les mêmes définitions de la critique qui comparaient ce procédé au cinématographe et à la photographie. Ainsi, Joyce faisait du *film* de conscience, pouvait-on lire. Le monologue intérieur était une reproduction exacte et quasi photographique de la pensée : à nouveau, une sorte de film.

²³⁹ Edmond Jaloux, « Valery Larbaud », in *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1924, p. 136.

²⁴⁰ E. Jaloux, in *Nouvelles Littéraires*, 17 janvier 1925.

On parlait d'une *sténographie* de la pensée, en effet, ou bien d'une représentation immédiate du moi intérieur, telle que la donnerait supposément un magnétophone, par exemple, si celui-là était assimilé à une voix audible à laquelle celui-ci pourrait être sensible. Résumant la plupart des définitions, Dujardin précisait que le monologue intérieur était, « quant à sa matière », « l'expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient », et, « quant à son esprit », « un discours antérieur à toute organisation logique »²⁴¹. Voilà quelque chose qui nous reconduit vers le surréalisme, précisément, d'autant plus que la nouvelle technique en question, avec sa nouvelle modalité et ses principes spécifiques, revient à ce qui sera prôné par le mouvement irrationaliste par excellence.

Les images du cinéma, de la photographie et de la sténographie suggèrent toutes, donc, que le monologue intérieur paraissait bien avoir pour but de pénétrer, comme disait Montaigne, « les profondeurs opaques de nos replis internes ». Or, c'est sûrement par référence à l'écriture automatique qu'on attribue ainsi au monologue intérieur une fonction d'investigation. Alors que le monologue intérieur devenait la *peinture*, la représentation, de l'activité de la conscience plus ou moins libérée, l'écriture automatique, pour les surréalistes, ne valait que comme « moyen d'exploration de l'inconscient »²⁴². Il y a cette différence d'intentionnalité et de volonté déclarée de recherche qui ont peut-être fini par les rapprocher.

Les Champs magnétiques, en 1921, étaient présentés comme une expérience. En 1924, *La Révolution surréaliste* cherchait par tous les moyens à ouvrir les vannes de l'inconscient : les récits de rêve de Giorgio de Chirico, les textes automatiques en général, cherchaient à capter « la pensée parlée » et à exprimer « le fonctionnement réel de la pensée »²⁴³.

Il est vrai que certains auteurs ont pu s'occuper à rassembler, dans un truquage accompli à des fins esthétiques, des éléments oniriques. Un monologue intérieur, du reste, ressemble parfois beaucoup à un texte automatique, truqué ou non : même décousu, même absence de continuité logique, même flot d'images étranges aussi éloignées que possibles de la volonté de signifier, même entreprise de présenter pêle-mêle souvenirs, désirs, rêveries et visions. Mais c'est de façon abusive que la

²⁴¹ Dujardin, préface de *Les Lauriers sont coupés*, 1887.

²⁴² A. Breton, *Entretiens*, Galliamard, 1952, p. 236-7.

²⁴³ Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, éd. de Marguerite Bonnet, p. 326 et 328.

critique conférait au monologue intérieur le pouvoir d'investigation auquel prétendait explicitement l'écriture automatique. Car, dans un cas, il s'agit d'un homme réel, pour qui l'entreprise d'étudier le fonctionnement de la pensée, même si elle se solde par un échec, n'est pas absurde et anodine ; alors que, dans l'autre, le flot de conscience ininterrompu est tout entier forgé par l'auteur et prêté par lui à un personnage imaginaire.

Cependant, il vaudrait sans doute mieux de ne pas opposer ici réalité et mensonge, vérité et fiction, mais de présenter la discussion à un degré théorique qui n'est pas le nôtre personnellement : à savoir, celui du récit automatique (texte brut, en principe) et le cadre théorique que tout le monde connaît du monologue « intériorisé » dans un personnage. C'est à nous, en tout cas, d'établir les distinctions et les différences de cette curieuse ressemblance.

Ainsi, quand l'auteur d'un monologue intérieur entreprend de mêler l'imaginaire au réel, le souvenir à la sensation présente, et de mettre sur le même plan des images qui sont perçues ou bien évoquées, ou bien rappelées, il faut qu'il s'arrange pour mêler à la trame du monologue des indices explicatifs qu'il adresse discrètement au lecteur. A moins qu'il ne parvienne, comme ce serait le cas de Joyce, à réaliser une trame assez serrée et subtile, pour que tel élément incompréhensible ici soit intelligible là, à condition que le lecteur ait une attention et une mémoire suffisantes pour ce travail de critique interne.

Enfin, il convient de remarquer que quelques critiques se détachent de cette nouvelle forme littéraire ou, du moins, arrivent à prendre une distance critique par rapport à ses bienfaits. Les réserves et les objections de la critique montrent volontiers les périls et les limites du procédé, pour peu qu'on veuille le définir comme une exploration de la pensée intime en formation. Larbaud lui-même rappelait que le monologue intérieur n'amènerait pas *automatiquement* une grande littérature, et qu'il n'était qu'une forme²⁴⁴. C'était la forme la plus arbitraire et la plus facile, selon Jaloux, parce que « pouvant tout dire, on finira par dire n'importe quoi »²⁴⁵. Ou encore, écrivait Gabriel Marcel :

²⁴⁴ Interviewé par F. Lefèvre dans les *Nouvelles Littéraires* du 31 mai 1924, « Une heure avec », 2^e série, p. 225.

²⁴⁵ *NRF*, 1^{er} février 1924, « Valery Larbaud », p. 137.

Le monologue intérieur, bien loin, comme on l'a cru naïvement, de correspondre à un élargissement effectif de l'horizon romanesque, n'est à tout prendre qu'une certaine licence qu'un écrivain s'octroie, et dont il sera d'autant plus disposé à faire usage que le souffle créateur sera chez lui plus court.²⁴⁶

On comprenait, ainsi, que c'était fausser une pensée fugitive (en tant qu'objet *idéal*) que de la fixer en mots. Jamais le procédé joycien ne devait permettre d'échapper à l'antinomie de l'impression et de l'expression, expérience et représentation, la réalité et son reflet artistique. Soucieux de rendre l'impression intime, comment y parviendrait-il en recourant à des phrases qui, si disloquées et détachées soient-elles les unes des autres, relèvent cependant d'un autre ordre, qui est celui de l'expression ?

Alors, par conséquent, il semblerait que le monologue intérieur, précisément parce qu'il entend être intérieur, ne l'est pas assez. C'est une contradiction dans les termes ou, du moins, une synthèse instable de deux éléments, puisqu'il réunit un fait de discours et une expérience intime et qu'il prétend *traduire* celle-ci par celui-là. Or on connaît déjà, depuis Michel Foucault tout au moins (1966), la distance et la différence ontologique et catégorielle entre les mots et les choses ou, autrement dit, entre *logos* et *physis*. Pourtant, cette critique si fondamentale, totale, devrait toucher facilement de la même façon les surréalistes.

On voit donc quel est le parcours de cette nouvelle forme, puisque si elle ouvre de nouvelles voies pour l'expression littéraire, elle reformule ailleurs, et autrement, les questions de toujours au sujet de l'art et de l'expression artistique, et plus concrètement dans l'espèce de la prose romanesque. Nous retrouvons à nouveau le commentaire de Raimond qui nous semble résumer un parcours et une évolution d'un grand intérêt :

Dujardin avait usé, avec maladresse, parfois, d'un procédé peut-être trop neuf en son temps ; Joyce en poussa l'exploitation jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Larbaud était beaucoup trop fin pour prendre au sérieux des ambitions excessives et des affirmations à l'emporte-pièce ; trop ironique, trop profondément cultivé, pour ne pas admettre qu'il n'y a pas, en art, de recettes capables à elles seules d'assurer des chefs-d'œuvre, et qu'un procédé n'a de valeur qu'autant qu'on sait l'utiliser avec habileté. Il était

²⁴⁶ NRF, 1^{er} juillet 1929, « Mrs Dalloway ».

trop amateur de nouveauté pour ne pas essayer lui-même les techniques d'avant-garde, mais il avait assez de discernement pour les employer à bon escient. [...] il n'atteignait pas, bien sûr, à la puissance de Joyce ; mais ses deux œuvres, *Amants*, *heureux amants* et *Mon plus secret conseil*, courtes nouvelles toujours exquises, opposaient aux excès joyciens « la revanche de la mesure » (c'est le titre d'un article de Marius-François Guyard dans *Etudes*, 15 septembre 1952.).²⁴⁷

Nous avons déjà souligné combien le monologue intérieur était ambivalent, apte à peindre les profondeurs du moi, mais aussi à refléter la façon dont le réel lui apparaît. A partir de 1925, les romanciers ont pris goût à juxtaposer les monologues intérieurs de différents personnages afin de suggérer la diversité des points de vue, kaléidoscope phénoménologique avant la lettre. Ils l'utilisaient ainsi épisodiquement au sein de romans qui suivaient encore majoritairement les modèles de récit traditionnels. Or, dès l'après-guerre, l'influence du monologue intérieur a été déterminante pour le roman français, ne serait-ce que par ces bribes de phrases qui appartiennent au récit et qui révèlent, fugitivement, le contenu et l'activité d'une conscience mise en avance et en relief.

Finalement, Gide s'est beaucoup inspiré dans *Les Faux-monnayeurs* de cette allure vive et dégagée, tout en suivant un processus d'assouplissement de l'expression. Le romancier renonçait, souvent, à l'analyse ; il cherchait à rendre, en le transposant, grâce au rythme de la phrase, le contenu d'une conscience. Enfin, la volonté de saisir le présent comme le cadre d'une action, ou plutôt d'une intrigue, a tenté d'approcher l'*expression* à l'*impression*, de concilier vraisemblablement l'auteur et ses créatures, par des procédés comme le monologue qui échappent aux vieux romans, assimilés ensuite à de « faux romans »²⁴⁸.

²⁴⁷ Raimond, 1966, p. 282.

²⁴⁸ Breton, OC, t. I, *Manifeste du Surréalisme*, p. 333.

2.2. Le roman, malgré tout

Après cette vue d'ensemble, le roman reste « malgré tout » une voie privilégiée pour accéder à l'expérience de la fiction, soit sous l'espèce de la représentation réaliste qui est de plus en plus vacillante et contestée soit comme passage à une réalité étrangère, sublime en quelque sorte, et *autre* que les surréalistes vont élever jusqu'à la sur-représentation d'une expérience seconde²⁴⁹. André Breton, par exemple, plus sous l'influence de F.W.H. Myers que sous l'emprise de Freud, assimile la théorie du moi subliminal. En ce sens, cette source nourrit l'expérience surréaliste étant donné que c'est la source de perception la plus vraie, d'après cette école, et qu'il s'agit d'un courant de pensée plus riche et plus authentique que le tissu dont est fait le moi extérieur.

Ainsi, cette théorie « peut fournir une caution pseudo-scientifique à cette quête du merveilleux et à ce rejet du carcan logique qui définissent le surréalisme »²⁵⁰. Cependant, il faudrait nuancer aussitôt les remarques qui précèdent : si la référence à Myers est caractéristique de ce virage partiel vers l'occulte que négocie bientôt Breton, elle ne doit pas faire oublier qu'aux temps des *Champs magnétiques*, c'est à Freud que va toute l'admiration de Breton. Très clairement, l'écriture automatique se trouve définie par lui en écho aux découvertes de la psychanalyse.

La crise du réalisme atteint un point de non retour, un point de critique profonde, qui empêchera une solution imitative ou de filiation, alors qu'elle ouvre précisément les portes à l'option du réalisme altéré, transporté vers une sur-réalité. En fait, Forest parle également de la crise du roman, comme Raimond, mais il la débusque à partir de trois ouvrages précis, à savoir : *En rade* de Huysmans, *Le Culte du moi* de Barrès, et finalement *Les Caves du Vatican* de Gide.

²⁴⁹ Philippe Forest, *Le mouvement surréaliste : poésie, roman, théâtre*, Vuibert, 1994, p. 97, «Le roman, malgré tout».

²⁵⁰ Forest, idem, p. 76.

Or le questionnement parallèle provoque aussi le refus des surréalistes, comme on peut bien imaginer, pour aborder une quête plus *pure* de l'expression, d'une synthèse *unique* d'expérience et représentation. A la recherche de l'authenticité, le roman est donc rejeté en tant que procédé qui est déjà trop usé et qui suppose un passé glorieux, d'une part, mais aussi une renommée de plus en plus douteuse. « Je ne veux plus guère de roman. Pureté, pureté », écrit Breton dans une lettre adressée à Aragon en novembre 1918²⁵¹. Le *genre faux* dont parlait Isidore Ducasse, par ailleurs, est précisément le genre dont il faudra se méfier à cause de sa codification séculaire et, simultanément, c'est le genre qui est le plus ouvert à toute modification ou évolution éventuelles.

Ainsi, le procédé nouveau de l'écriture libérée, appelé habituellement automatique ou de premier jet, s'installe dans cette dénégation de l'héritage. René Crevel, dans *Mon corps et moi*, exprime la contrainte que supposerait essayer d'adhérer à une tradition fixe et stéréotypée : « Les mots appris sont les agents d'une police intellectuelle »²⁵². Cependant, le procès entamé par les surréalistes contre l'immédiat précédent devient presque une plainte de l'époque, un recours de moins en moins original, et il devient même un cliché d'après Antoine Compagnon, car d'autres retourneront bientôt leurs mots contre les surréalistes des années 20.

En effet, il suffit de citer Drieu La Rochelle dans sa troisième lettre aux surréalistes de 1927, tout en sachant que ce genre d'accusations restent peut-être comme une trace de polémiques contingentes d'une période de transition : il les blâme donc pour chercher une « frénésie de préciosité, de subtilité », alors que « vous vous livriez à la pire littérature, celle qui est faite, celle qui pourrit »²⁵³. C'est en tout cas la preuve du fait indéniable que la nouveauté intéresse tous ces écrivains, avides de rupture et de dépassement. Ce qui parle, après tout, dans l'écriture automatique, n'est peut-être que le langage laissé à lui-même et où les mots renvoient toujours à d'autres mots, les textes à d'autres textes, dans un horizon culturel inévitablement bouclé sur lui-même. A l'instar du « point suprême »,

²⁵¹ Breton, OC, t. I, p. 1346.

²⁵² Forest, 1994, cf. p. 76-81.

²⁵³ Ibidem.

l'automatisme doit être considéré comme « une limite idéale vers laquelle il s'agit de tendre mais qu'il ne saurait être question de durablement habiter »²⁵⁴.

La volonté de trouver le passage du connu et du donné vers une nouvelle expression devait passer par un refus du principe imitatif pour entamer la modification de tous les outils. Il était question de changer le langage, adapter le genre et transformer la « littérature ». Dans *Du surréalisme à ses œuvres vives*, en 1953, Breton explique pourquoi cette recherche ne pouvait pas rester stable dans n'importe quel moment et pourquoi elle se permettait de muter ses propres moyens premiers :

[...]on avait mis la main sur la *matière première* (au sens alchimique) du langage [...] il va sans dire qu'il était sans intérêt de la reproduire à satiété ; ceci pour ceux qui s'étonnent que parmi nous la pratique de l'écriture automatique ait été délaissée si vite.²⁵⁵

Pourtant, au-delà d'un renouvellement continu et de la mise en place de l'automatisme, il y a parfois une confusion, réelle ou en puissance, du refus à la tradition réaliste et du procédé romanesque en général. Dans ses mémoires, Philippe Soupault rapporte par exemple que Breton s'irrita lors de la publication en 1923 de son roman *Le Bon Apôtre*²⁵⁶. Mais il s'agit d'une réprobation dirigée plutôt contre le réalisme que contre le roman en soi. En tout cas, le procès que les surréalistes entament en tant qu'école qui rejette le mouvement précédent porte atteinte, explicitement, à l'ensemble du « réalisme romanesque ».

Ainsi, pour Aragon, Soupault, Crevel, Desnos, voire Breton, l'interdit les obligera à *inventer* un roman, s'il en est besoin, qui s'accorde aux ressources de l'esthétique surréaliste. Et malgré le refus du carcan de la vraisemblance, un tel refus du réalisme libère effectivement les potentialités poétiques et ludiques de l'écriture romanesque : « Il est également volonté de construire un récit qui, loin de se dissimuler derrière les masques de la fiction, soit reflet fidèle de la *vraie vie* »²⁵⁷. Bref, les exemples de ces récits sont bien nombreux : pour Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman*, mais surtout *Le Paysan de Paris* et *Traité de style* ; pour Desnos,

²⁵⁴ Forest, 1994, p. 81.

²⁵⁵ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Idées », 1977, p. 181.

²⁵⁶ Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Lachenal & Ritter, 1986, p. 80.

²⁵⁷ Forest, 1994, p. 102..

La Liberté ou l'amour !; pour Crevel, *Etes-vous fous ?*; pour Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris*, et ainsi de suite.

Dans le même temps, hors des carcans de la vraisemblance, apparaissent l'insolite et le fantastique. Souvent, le roman surréaliste s'emploie à subvertir les codes du réalisme romanesque (vraisemblance de l'intrigue, cohérence du récit), se contentant quelquefois pour cela de les suspendre purement et simplement. La figure la plus proche de cet effet serait l'ellipse. En effet, il n'est pas surprenant de sentir l'omission des principes rejetés du réalisme, mais une omission qui ne rend pas moins compréhensible le texte. Nombre d'autres marques renvoient à ces principes auxquels ils font enfin référence tout en les détournant. On pourrait proposer une recherche des marques du réalisme romanesque dans le romanesque surréaliste comme s'il était un fantôme qui nous croise de temps en temps au milieu d'un paragraphe ou, pire encore, d'une scène²⁵⁸. Le réalisme romanesque, au reste, en partant du champ banal dans lequel Breton lui reprochait de se cantonner, « s'aventure dans le domaine du surnaturel »²⁵⁹.

De même, toute intrigue linéaire suivant avec cohérence le fil d'une aventure ou celui d'un « destin » est ici perturbée, voire niée. Les romans surréalistes abondent en digressions, parenthèses, coq-à-l'âne, etc. Du coup, la frontière entre roman et poésie se trouve régulièrement abolie. Le prétexte de l'intrigue se faisant plus lâche, l'écriture se prend au jeu de ses métaphores, elle s'approprie et exploite dans le cadre apparent du roman les ressources les plus riches de l'expression poétique.

Forest résume cette hybridation très particulière en affirmant que le récit « combine et disperse des éléments empruntés au réel sans souci de la vraisemblance ou de la cohérence, laissant le récit proliférer de lui-même au sein de la rêverie. Prenant ainsi le contre-pied d'un certain réalisme, naît une fiction ludique qui libère les potentialités de l'imagination créatrice et de l'écriture poétique dans le cadre transformé du roman »²⁶⁰. C'est un paradoxe, quand même, que de concilier l'apparence du roman et la liberté de composition. La tension structurale relève du

²⁵⁸ C'est ce qui nous avons fait, du point de vue théorique (cf. 2.3.2 et 3.4) et pratique (cf. 4.1.17 et 4.3.3.2.).

²⁵⁹ Forest, *ibidem*.

²⁶⁰ Forest, 1994, p. 104.

fait que l'on combine l'inattendu et l'imprévisible du moi avec le *surmoi* et/ou l'étalon du roman de facture conventionnelle ou ce qui reste en tout cas de lui.

Finalement, en suivant toujours les réflexions de Forest, il ne resterait à faire que l'étude de ce moment historiquement déterminé autour des années 1920-1930 où nous plaçons la naissance du roman surréaliste. Et cette nouvelle filiation du romanesque semble être d'autant plus justifiée pour une future recherche qu'elle constitue en soi un grand échantillon d'ouvrages qu'on pourrait rattacher par leurs traits communs dans un même ensemble ou dans une seule et unique *bibliothèque*. Seul inconvénient : une concurrence émerge, d'après Forest, au même moment pour s'opposer aux fictions strictement ludiques et poétiques dont on vient de parler. Il s'agit des récits autobiographiques qui, tout en existant déjà dans le cadre du roman surréaliste, entameront une différenciation, presque par diffraction, pour s'éloigner et se distinguer au cours du siècle comme une catégorie autonome. Bref, on connaît le succès de cette école de l'écriture de soi notamment à partir des années 1940-1950 jusqu'à nos jours.

En revanche, en pleine liaison avec un certain imaginaire événementiel romanesque (comme celui de Robert Desnos), nous pensons trouver beaucoup plus de liens entre son romanesque de 1920-30 et ce qui relevait, aux alentours de cette époque, du roman populaire le plus répandu. Les lectures du jeune Desnos jouent en effet un rôle primordial. En même temps, nous verrons que le concept d'aventure est un domaine assez vaste pour permettre des variations plus ou moins personnelles, peut-être *ad infinitum* : avec plus ou moins de magie, de mythe ou de vraisemblance, le trait commun à tous les romans *de l'aventure* serait peut-être la nostalgie par rapport à un temps révolu, le temps de l'enfance et celui des premières lectures par exemple, et le récit des découvertes physiques, notamment érotiques, et intellectuelles.

2.2.1. Le récit paralittéraire : le roman populaire

Plutôt que de faire de la paralittérature un canton appauvri des Belles-lettres, sa spécificité se saisirait mieux dans son contexte naturel, celui de la culture médiatique. Replacé dans son milieu, il deviendrait ainsi plus facile de dégager sa caractéristique centrale : la paralittérature est un phénomène sériel, elle est produite et consommée de préférence en série. Il serait donc temps de s'interroger sur une reconfiguration plaçant les textes paralittéraires au confluent de la culture de l'imprimé et de la culture médiatique ; et il serait temps aussi de s'interroger sur la différenciation, stratification et interactions de leurs mises en série. En deuxième lieu, le principe de sérialisation au cours d'une production régulière suppose une série de contraintes formelles et des choix thématiques aussi contraignants.

La place de la paralittérature dans le discours sur la culture est aujourd'hui plus incertaine, incertitude qui n'avait pas cours à l'époque où, clairement, puissance et territoire respectifs de la culture lettrée et de la littérature populaire étaient définis par la première. Ce n'est peut-être pas un renversement du rapport de force, mais une complexification de la situation que l'on observe : montée en puissance de la culture médiatique sur laquelle la culture lettrée ne peut plus simplement faire l'impasse, questionnement du canon (palmarès des œuvres littéraires consacrées, immortelles), ampleur de la culture moyenne et de ses productions ni vraiment légitimes ni sérielles (comme les *best-sellers*), métissage de plus en plus fréquent des pratiques de lecture²⁶¹.

Sous la direction de Paul Bleton, les divers professeurs et chercheurs qui ont uni leurs travaux dans l'effort d'étudier ces phénomènes populaires présentaient à peu près en 1998 la même hypothèse qu'ils avaient avancée en 1995 dans *Armes*,

²⁶¹ Cf. Thomas J. Roberts, *An Aesthetics of Junk Fiction*, Athens & London, University of Georgia Press, 1990, cité in Paul Bleton (dir.), *Amours, aventures et mystères, ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Québec, Les Editions Nota bene, 1998, p. 7.

*larmes, charmes*²⁶². Il s'agissait en fait d'analyser de larges corpus de romans populaires, et de généraliser ensuite seulement à partir de leur étude spécifique « couvrant la plus grande diversité de textes paralittéraires possibles »²⁶³.

Toutefois, pour donner une idée de l'ampleur des ensembles analysés, voici quelques statistiques dans toute leur sécheresse : chaque critique ayant choisi son corpus, ils ont dû lire ou parcourir au moins 48 titres pour la série de Fantômette, 51 pour la collection « Baroud », 172 pour la série de Bob Morane (plus une douzaine de BD), 244 pour la collection « Feu », 465 pour les seuls « Gerfaut » simples, à quoi il faudrait ajouter 90 titres pour les Gerfaut hors-série, 41 pour les « Gerfaut » doubles et 8 pour les « Gerfaut » super hors série.

Amours, aventures et mystères (1998) insiste donc sur la production sérielle, en rapprochant la notion de sérialité d'une catégorie issue de la tradition rhétorique (le *genre*) et de deux autres issues de la conception et de la diffusion du récit dans la culture médiatique : à savoir, la *série* et la *collection*.

Tout d'abord, nous trouvons dans cet ouvrage de 1998 trois études de genres. Dans un registre pathétique, la « littérature populaire III^e République » ne s'était pas privée d'utiliser les effets d'empathie procurés par la narrativisation « de la victime » ; c'est ce que rappelle Ellen Constans²⁶⁴. Dans son étude, elle montre d'emblée la mise en place, au moment d'une des crises du roman « belles-lettres » français, de la production sérielle paralittéraire. La recodification, systématisation, autonomisation, etc. des stratégies éditoriales, aujourd'hui bien connues, commençaient à s'expérimenter alors. Se fixaient non seulement des hiérarchies, mais aussi des topoï, des modes d'écriture et de composition. A quoi les surdéterminations historiques, mais aussi la composition du lectorat, venaient ajouter leurs contraintes pour expliquer leur forme et le succès générique du « roman de la victime ».

Les éditeurs du roman de la victime, variante du roman de mœurs, n'avaient pas encore systématisé l'autonomisation fonctionnelle du genre. Mais les éditeurs des collections étudiées dans le livre dirigé par Paul Bleton, plus fortement

²⁶² Bleton, *Armes, larmes, charmes*, Québec, Editions Nota bene, 1995.

²⁶³ Bleton, 1998, p. 8.

²⁶⁴ Voir Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in P. Bleton (dir.), 1998, p. 19-39.

homogènes et unis, travaillent bientôt pour n'illustrer par chaque *collection* qu'un seul genre étroitement défini. Le fait de cibler ainsi le public et le produit à vendre structure en fin de compte les critères génériques et thématiques.

Ainsi, par exemple, nous trouvons le projet monumental de Pastureau²⁶⁵. Seul, depuis une vingtaine d'années, il travaille à constituer un portrait global de la paralittérature française de la Seconde Guerre mondiale à 1968. Pour le présent volume, il pratique une coupe thématique transversale d'un des genres de cette production paralittéraire : le sournois exotisme tous azimuts du roman sentimental de 1939 à 1973. L'effet de séduction d'un *hier* et d'un *ailleurs* rêvés pour un lectorat aujourd'hui quasi disparu, le piège délicieusement toléré de ces innombrables *Manoirs des cœurs tendres*, voilà ce que met sous les projecteurs cette première synthèse, impressionnante par son ampleur. En effet, le roman sentimental français de cette période a compris 134 collections différentes et, cette seule coupe thématique transversale a impliqué la lecture de 1.500 titres. Inutile de préciser sans doute que dans le travail de Pastureau ces romans trouvent leur premier commentateur²⁶⁶.

Même si son lectorat en fait une littérature à part et même si la représentation courante que l'on se fait d'elle est abusivement homogénéisante, la « littérature-jeunesse » connaît elle aussi, comme la littérature de grande diffusion pour adultes et la culture médiatique, la problématique de la production et de la consommation sérielles. C'est en constituant une première bibliographie, elle aussi fort impressionnante, dans un domaine qui lui est familier en tant que romancière, et c'est en répertoriant la production de séries dans l'ensemble de la « littérature-jeunesse » au Québec que Dominique Demers a découvert l'importance cruciale de la sérialisation dans cette littérature. Elle a découvert, plus précisément, l'importance des séries éponymes²⁶⁷. D'après son étude, plus d'un dixième de tous les titres publiés en « littérature-jeunesse » au Québec depuis ses origines, il y a soixante-dix ans, met en scène des héros récurrents. Son exploration de ce territoire lui permet

²⁶⁵ Jean Pastureau, « Le bel ailleurs, le bon hier », in P. Bleton (dir.), 1998, p. 41-62.

²⁶⁶ Il aura fallu attendre 1995 et le collectif de Bettinotti et Noizet pour disposer d'un premier essai sur Delly, la grande classique du genre : cf. Julia Bettinotti et Pascale Noizet (dir.), *Guimauve et fleurs d'orangers*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Etudes paralittéraires », 1995.

²⁶⁷ Dominique Demers, « Ils font mine de disparaître à la dernière page... héros de séries en littérature pour la jeunesse québécoise », in P. Bleton (dir.), 1998, p. 63-85.

de bien en identifier les pôles : entre édification et jeu, entre héros-modèles et héros-miroirs, entre regard d'adulte et regard d'enfant.

En tant que rubrique exemplaire au sein du roman populaire, « le western » joue également un rôle important qui a sa place, curieusement, dans l'influence du roman populaire sur l'imaginaire surréaliste de Robert Desnos²⁶⁸. En effet, après les débuts prometteurs à l'époque de Gustave Aimard, Gabriel Ferry, Louis Noir... (sans même évoquer les classiques pionniers du genre, constamment traduits et réédités, Fenimore Cooper et Mayne-Ried) aujourd'hui le mot « western » français réfère, spontanément et presque exclusivement, au seul genre cinématographique. Et pourtant, paralittéraire, le western l'a été jusqu'à il n'y a pas longtemps aux Etats-Unis et, de manière plus surprenante, dans l'édition francophone.

Mais on reviendra sur les titres les plus connus et les auteurs les plus admirés après avoir étudié l'évolution des « contraintes sérielles » du roman populaire qui seront plus ou moins évoquées dans un ouvrage comme *La Liberté ou l'amour !* de 1927. En fait, la période qui va de 1870 à 1914 (enfance et adolescence de Robert Desnos incluses²⁶⁹) a vu une deuxième floraison du roman populaire en France.

C'est une période importante par le nombre d'auteurs et de titres, bien plus élevé que dans la décennie de la « folie du roman-feuilleton » pour des raisons évidentes : extension rapide du lectorat populaire, multiplication des journaux et d'autres publications bon marché, forte demande du public. Mais c'est une période importante aussi par la diversité des romans publiés et le succès durable de romanciers tels que Montépin, d'Ennery, Richebourg, Ohnet, Mary, Decourcelle, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Zevaco, etc. dont certaines œuvres ont été régulièrement rééditées jusqu'à la deuxième Guerre mondiale.

L'intérêt de cette brillante période vient aussi du fait que, en face, dans la littérature reconnue, le genre romanesque est entré dans une crise qui se prolongera

²⁶⁸ Voir la preuve retentissante dans *Nouvelles Hébrides* (1922) qu'on étudie dans le chapitre 4.1.14. Dialogisme et transfictionnalité: le roman des trappeurs.

²⁶⁹ « Confession d'un enfant du siècle » in Desnos, *Œuvres*, 1999, p. 299-304, texte paru dans *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1er mars 1926. Cf. p. 299-300 : « Je jouais seul. Mes six ans vivaient en rêve. [...] Gustave Aimard me donna la première image de la femme. Je poursuivais alors en compagnie d'Espagnoles fatales le cheval sauvage et le chasseur de chevelures dans des savanes parfumées. L'héroïsme désormais se confondit avec l'amour. Le sang coula gratuitement pour satisfaire des lèvres sensuelles, pour provoquer le tressaillement de seins réguliers. La solitude où je vivais se confondit avec les grandes solitudes naturelles où il n'y a place que pour l'image de la passion ».

jusqu'au surréalisme, et encore après. Certes, des œuvres marquantes ont été écrites pendant ces quarante ans par des romanciers célèbres : Zola, Maupassant, Vallès, France, Barrès, Huysmans, Bourget, Rolland, etc. Il n'empêche que la critique et les écrivains eux-mêmes s'interrogent sur la « crise du roman », cherchent des voies nouvelles tout en rejetant avec dédain les productions de la littérature « industrielle » livrées aux masses populaires. Cette crise signale ainsi, entre autres, la frontière qui s'est établie, dès lors, entre les formes littéraires et le roman populaire. En plus, l'expansion quantitative de ce dernier s'est accompagnée d'une diversification intragénérique et de nouvelles formes de sérialisation que nous allons examiner dans ce chapitre.

Or nous voudrions formuler auparavant trois remarques. La première est plutôt un rappel : la dénomination « roman-feuilleton » et « roman populaire » ne se superposent pas complètement.

A partir des années 1840 et tout au long du siècle, la publication par feuilletons dans la presse s'est progressivement généralisée pour le récit fictionnel ; les romans reconnus n'y échappent pas. Il convient donc de désigner par « roman populaire » la production feuilletonesque qui a pour destinataire le lectorat populaire et est rejetée de la littérature institutionnelle. Rappelons aussi qu'à partir de 1848 de nouveaux modes de publication viennent compléter celui du feuilleton de la presse quotidienne et périodique : livraisons diverses, journaux-romans, bibliothèques, qui publient des œuvres par tranches reliables. A partir de 1905 paraissent les collections bon marché chez Fayard, puis chez d'autres éditeurs. A la veille de la guerre de 1914 naît une première collection de « petits livres ». Le roman populaire atteint ainsi son public sous des formes multiples et diverses dont le feuilleton est la principale mais non la seule.

Deuxième remarque : la réduction du roman populaire au roman-feuilleton a eu pour conséquence une certaine surestimation des contraintes formelles qui seraient liées à ce mode de publication. Par exemple, ce serait le cas du calibrage et découpage des volumes séquentiels, mis au point de techniques d'écriture telles que la suspension, l'énigme, l'interrogation, clôturant le texte du jour. Nous verrons que si ces faits d'écriture ont été exploités par de grands romanciers populaires (A. Dumas, Ponson du Terrail), l'observation des textes montre qu'ils sont loin d'être aussi

systematiques qu'on l'a dit et que d'autres contraintes ont une importance aussi grande.

Enfin, il faut garder à l'esprit que nous ne lisons vraiment aujourd'hui que les romans populaires qui ont connu les succès les plus retentissants et les plus durables, et que ce sont ceux-là que nous étudions. Nous laissons ainsi à l'ombre des milliers de récits médiocres qui, en raison même de leur médiocrité et de leur banalité, nous en apprendraient peut-être autant et plus sur les recettes de la production romanesque populaire, et sur la sérialisation formelle et thématique. On sait bien que les « chefs-d'œuvre » sont tels en raison de leur écart. Mais est-il possible de retrouver et de lire les milliers et milliers de romans populaires consommés, par exemple, au cours de ces quarante années ?

Diversification intra- ou subgénérique et, conjointement, sérialisation : tel est le double mouvement, contradictoire en apparence, qui caractérise l'évolution du roman populaire au cours de cette période. L'apparition et la nomination de variétés nouvelles : roman judiciaire, criminel, scientifique, exotique, d'amour, voire « roman de la victime », au-delà d'espèces bien répertoriées : roman de mœurs, roman historique, tous témoignent explicitement d'une conscience de cette diversification, et finalement d'un succès irréfutable.

Les chercheurs font observer que les éléments structurels majeurs de ces espèces leur préexistaient, se trouvaient en mélange dans les œuvres des générations précédentes et remontent aux ancêtres du roman populaire : romans noir, picaresque, héroïque, sentimental. Leur éclatement, leur réutilisation et leur spécification dans de nouvelles variétés montrent le dynamisme de cette littérature industrielle, à large diffusion, qui cherche à « mixer » du nouveau avec du connu pour satisfaire une demande très forte et sans cesse renouvelée. En 1899, la *Revue des revues* affirmait déjà que la diversification masquait à peine la sérialisation et l'unité identitaire du roman populaire :

Le mécanisme et l'outillage n'ont guère varié depuis [la première période du roman-feuilleton]. A serrer les choses de près, on parviendrait à discerner dans le roman-feuilleton actuel, en dehors de l'ancienne forme de cape et d'épée, divers courants, quatre peut-être : l'école de Gaboriau, c'est-à-dire le roman judiciaire, qui n'est lui-même qu'une émanation du Vautrin de Balzac ; le courant de Richebourg, représentant le

mélodramatique douceâtre et larmoyant ; celui de Dennery sentimental et socialiste ; celui de Mary, où sont intervenus la documentation pathologique et l'élément militaire. On spécifierait en outre le mélange de sentimentalisme traditionnel et de sensualisme moderniste dont Xavier de Montépin a fait sa marque. Ailleurs, on distinguerait quelques spécialistes, tel que F. de Boisgobey et Alexis Bouvier, qui cultivèrent de préférence l'actualité, surtout l'actualité criminaliste. Enfin beaucoup d'autres [...] nous apparaîtraient exclusivement occupés à retaper des causes célèbres. « Sauf ces quelques nuances, le fond est resté ce qu'il était... ».²⁷⁰

La sérialisation, phénomène nouveau de la vie du roman populaire, se renforcera dans la période suivante avec la naissance et le développement des séries spécialisées de « petits livres » chez Ferenczi, Tallandier et d'autres éditeurs. Un autre indice confirme le désir de créer des séries différenciées à partir de 1880 environ : les feuilletonistes les plus lus et les plus féconds ou leurs éditeurs, ou les deux à la fois, opèrent des regroupements pour la publication en volumes de leurs œuvres. Richebourg fait paraître chez Rouff « Les drames de la vie » où l'on retrouve une dizaine de ses romans (*La dame en noir*, *La petite Mionne*, *Les millions de M. Joramie*, etc.). Georges Ohnet préfère « Les batailles de la vie » pour 37 romans publiés pour la plupart chez Ollendorf (dont *Le maître de forges*, *Serge Panine*, *La grande marnière*, *La comtesse Sarah*, *Lise Fleuron*, etc.). Les romans de Charles Mérouvel sont rassemblés par ses éditeurs Dentu, puis Fayard sous les rubriques : « Les crimes de l'amour », « Les crimes de l'argent », « Les vices du jour ». Quant à Jules Mary, qui a créé plus de 100 titres, il établit des séries pour une édition d'avant 1914 : « Romans judiciaires et de police », « romans militaires », « romans d'aventures et de drames », « les vaincus de la vie ».

Mais les auteurs ne se spécialisent pas pour autant systématiquement dans tel ou tel genre. Certains limitent leur production aux variétés dans lesquelles ils connaissent le succès. Paul Féval fils s'illustre dans le roman de cape et d'épée, Gaston Leroux dans le policier, J. H. Rosny aîné dans le roman préhistorique (après avoir écrit des romans de mœurs). Mais la plupart demeurent des polygraphes qui pratiquent le mélange des genres romanesques selon des doses variables pour

²⁷⁰ Frédéric Loliée, « Les industriels du roman populaire », in *Revue des revues*, 1^{er} octobre 1899.

toucher le lectorat le plus large possible. Il est clair que l'on poursuit le succès et les ventes.

Il n'y a pas encore en effet, nous semble-t-il, de lectorats spécifiques autour de 1900. Cependant, on peut déjà distinguer une lecture féminine et une lecture masculine : les femmes ont une préférence marquée pour le roman de mœurs et plus précisément le « roman de la victime », à savoir pour les drames de l'amour et les récits qui combinent le pathétique et l'horreur la plus noire dans des séquences d'enlèvement, de séquestration, de viol, de substitution d'identité, etc. alors que les hommes, apparemment, lisent plus volontiers les récits d'aventures d'hier ou d'aujourd'hui, d'ici ou d'ailleurs, le roman criminel ou le roman policier²⁷¹. Quoi qu'il en soit, nous serions bien enclins à penser que cette opposition sexuelle existe depuis près de deux siècles déjà et vaut pour le roman *canonique* comme pour le roman populaire.

On sait bien aussi que les femmes des milieux populaires lisaient plus que les hommes. Dans leur grande majorité, les uns et les autres prenaient connaissance de la production par le feuilleton du quotidien. Or on observe que les journaux font alterner des romans de divers genres, ce qui signifie que les directeurs cherchent à satisfaire différents goûts par une démarche consensuelle. Surtout, le lectorat a ses romanciers : il choisit *son* feuilleton selon le nom de l'auteur et selon le titre. C'est pourquoi les journaux s'arrachent à prix d'or les auteurs les plus connus : Richebourg, Montépin, Jules Mary, Mérouvel, Decourcelle, Sales, etc. sachant qu'ils trouveront les mélanges qui constitueront un roman à succès, même si les auteurs n'ont encore aucune idée de ce qu'ils vont écrire au moment de la signature du contrat. En ce sens, on parle à cause de cela de « littérature industrielle » et l'expression de Sainte-Beuve revient toujours de façon péjorative dès lors que, vers 1880 ou 1900, on commence à critiquer le roman populaire ainsi conçu.

Les éléments formels et thématiques de la sérialisation ont été structurés, comme l'écrit Frédéric Loliée, au cours des « heures brillantes » du roman populaire, au « temps héroïque » de Sue, Soulié et Dumas. Ils constituent un héritage dans lequel leurs successeurs de 1870 à 1914 puisent leur répertoire de situations, de

²⁷¹ Voir *passim* Constans, art. cité, in P. Bleton (dir.), 1998.

personnages et de traits d'écriture, tout en les réorganisant et en les réorientant selon des nouveaux systèmes de référencement.

C'est pourquoi, on le sait, un feuilleton donne toujours peu ou prou l'impression de « déjà lu quelque part ». Lecoq, le détective des romans de Gaboriau, tient à la fois de l'Indien sur la piste des romans de Cooper et du justicier redresseur de torts dans des feuilletons des années 1840. Le motif de la quête, structurel et structurant s'il en est, est commun à toutes les nouvelles espèces romanesques. Il se transforme en enquête dans le roman judiciaire, et demeure quête d'enfants ou de parents perdus dans des centaines de romans de mœurs : *L'enfant du faubourg* de Richebourg, *La porteuse de pain* de X. de Montépin, *Les deux gosses* de Decourcelle, *Sans famille* de H. Malot, etc. Par-dessus tout, et partout en général, se lit la lutte éternelle du Bien et du Mal qui gouverne les oppositions entre les personnages, les fonctions actanciennes, et qui nourrit les intrigues et les oriente vers le triomphe final du Bien, le rétablissement de la justice, de l'ordre et, bien évidemment, du bonheur.

Une intertextualité diffuse se découvre ainsi, qui souvent s'avoue ou devient plus franche. La descente des parents de Fanfan dans les bas-fonds de Paris à la recherche de leur fils renvoie évidemment aux *Mystères de Paris* et à la figure archétypale de Rodolphe (son héros). Les lecteurs de Pardaillan reconnaissent aisément dans les volumes de Zevaco l'héritage du roman historique de Dumas. Le roman populaire a déjà à la fin du XIX^e siècle ses propres classiques, qui procurent des sources et des possibilités à la sérialisation. Celle-ci revêt un caractère tout aussi affiché et significatif quand on observe les suites données aux classiques populaires de Féval par son propre fils²⁷². Le même et Paul Mahalin donnent des suites et des récits connexes au cycle des *Trois Mousquetaires* de Dumas, tandis que Jules Lermina connaît un grand succès avec *Le fils de Monte-Cristo* (1881). Les auteurs exploitent les succès de leurs prédécesseurs mais aussi leurs techniques. En résumé, les lecteurs se trouvent ainsi en pays de connaissance.

L'influence des classiques populaires accélère, renforce et rigidifie les codes. En même temps, la connaissance commune des textes antérieurs et des contraintes

²⁷² Paul Féval père avait publié *Le bossu*, *Le fils Lagardère* de Paul Féval fils paraît en 1893. Ce dernier inventera d'autres aventures du héros: *Les chevauchées de Lagardère*. L'ensemble a été publié sous le titre *Le bossu* aux Presses de la Cité (collection Omnibus) en 1991.

offre à l'auteur la possibilité d'écrire au second degré en s'assurant la connivence du lecteur, qui est capable de maîtriser, voire d'anticiper, la narration et l'histoire. Tous deux savent où va le récit et ce qu'il signifie : reste au lecteur le plaisir de deviner et de lire par quels chemins on parvient à la fin heureuse.

Diversification et sérialisation marchent ainsi, d'après Constans, côte à côte. Un nouveau mode d'exploitation d'un code ancien, et une réutilisation systématique créent une nouvelle variété qui, rapidement, établit son propre *système*. Le double mouvement touche l'ensemble de la production romanesque, mais connaît un développement inégal. Si le policier émerge rapidement, et si le roman scientifique va lui-même se diversifier pendant cette période, la situation du roman social ou roman de mœurs nous semble plus complexe.

En effet, parmi les variétés romanesques populaires, le roman dit de mœurs occupe le volume le plus important : selon Jean Leclercq, il constituerait les deux tiers de la production totale du XIX^e siècle²⁷³. La permanence et la force de la demande (qui détermine ici l'offre) s'expliquent, d'après Constans, par « le statut ambivalent du roman de mœurs »²⁷⁴, qu'il appartienne à la littérature reconnue ou à la littérature populaire.

Les grands initiateurs : Balzac, Stendhal, George Sand ont voulu représenter, on le sait, les réalités de la société et de la vie contemporaines. Ils ont cru que l'écriture romanesque pouvait dire et signifier la réalité. On sait aujourd'hui que le réalisme pose des problèmes beaucoup plus complexes que ne le croyaient romanciers et critiques du XIX^e siècle, mais il n'y a pas lieu d'insister. Il faut seulement faire observer que les lecteurs partageaient avec eux l'illusion que le roman pouvait dire quelque chose de la vie.

Le succès et le poids du roman de mœurs dans la production à destination populaire viennent donc de là : le lectorat voit dans les histoires qu'il lit des vies possibles, effectivement, mais aussi et peut-être surtout une sorte d'apprentissage ou d'initiation aux réalités sociales. Pourtant, l'ambivalence est encore plus forte dans le roman populaire de mœurs qui fait pencher la balance du côté du romanesque, de l'extraordinaire et de l'invraisemblable, et du côté de l'illusion et de

²⁷³ Or nous ne disposons encore d'aucune étude statistique précise : Jean Leclercq, « Roman-feuilleton et condition ouvrière au XIX^e siècle », in *Europe*, « Le roman-feuilleton », n° 542, juin 1974.

²⁷⁴ Cf. Constans, art. cité, in P. Bleton (dir.), 1998, p. 24.

la fiction. Il n'empêche que le public ne cesse de lire avec avidité des histoires que les romanciers lui présentent comme vraies, réellement arrivées. Remarquons d'ailleurs que ce sont des romans de mœurs de cette période qui sont devenus « les chefs-d'œuvre du roman populaire » dans les rééditions de la fin du siècle (par Dentu), et que des collections telles que « Les grands romanciers populaires » (chez Tallandier) ou « Les maîtres du roman populaire » (chez Fayard) reprennent majoritairement des romans de mœurs d'avant la guerre de 14-18. Et c'est d'eux que sont tirées les adaptations pour le théâtre, puis le cinéma.

Du lot de ces auteurs ont émergé, pour la période étudiée, Xavier de Montépin (1842-1902) dont on connaît plus de 200 titres, Emile Richebourg (1833-1898) qui fut le fournisseur principal de la presse « à 1 sou » dont les feuilletons faisaient monter les tirages, Jules Mary (1851-1922), tout aussi populaire et fécond, Charles Mérouvel (1832-1920) qui ne vint au roman que sur le tard vers 1875 mais connut de gros succès, Pierre Decourcelle (1856-1926) considéré comme un des plus grands, Pierre Sales (1854-1914), etc. Il faudrait citer des dizaines de noms; nous retenons ceux que l'on retrouve le plus souvent dans les catalogues des éditeurs populaires qui les republient jusqu'à la deuxième Guerre mondiale.

Georges Ohnet (1848-1918) occupe, en revanche, une place particulière. A ses débuts, il écrit pour *Le Figaro* à destination d'un public bourgeois. L'immense succès du *Maître de forges* (1882) a fait de lui un romancier populaire d'autant que le roman a été plusieurs fois adapté pour la scène, puis pour l'écran. Mais, à notre connaissance, ses romans n'ont jamais été repris dans les collections vraiment populaires : seulement dans celle des « Grands romans » d'Albin Michel. Il fut surnommé « le Paul Bourget du peuple » par la critique²⁷⁵. En fait, l'auteur de *L'émigré* fut pour lui un modèle.

Mais peut-on vraiment garder, pour désigner cette production, la dénomination « roman de mœurs » ? Dans le langage du XIX^e siècle, des auteurs et de la critique, elle s'oppose à « roman historique », en tant que le premier représente la vie de la société contemporaine alors que le second peint en effet les sociétés et les hommes

²⁷⁵ Cf. Constans, art. cité, in P. Bleton (dir.), 1998, p. 26.

du passé²⁷⁶. « Romans de mœurs contemporaines » serait donc une catégorie plus précise. Mais la mention « roman de mœurs » apparaît parfois sous les titres des œuvres. Dans les textes mêmes, il arrive aux romanciers d'affirmer la véracité de leurs peintures de mœurs.

Les chercheurs hésitent de nos jours à les ranger dans la même catégorie que les œuvres de Balzac ou de Zola. Lise Queffélec propose « roman social »²⁷⁷, par exemple. L'assise de l'histoire racontée dans la société française contemporaine est un trait structurel constant de toute cette production. Nous lui laisserons donc sa dénomination, celle de Queffélec, puisqu'elle reconnaît des liens de parenté bien palpables et évidents. Nous avons vu, cependant, que la *Revue des revues* en critiquait le caractère industriel, les « procédés de fabrication », les « règles classiques », la « formule » qu'il suffirait d'appliquer comme on suit une recette de cuisine. L'auteur de l'article, Loliée, visait à la fois la sérialisation thématique et celle des codes formels. Sur ce dernier point, le roman populaire de la période 1870-1914 est l'héritier de celui des époques précédentes. Mais il a perfectionné et rigidifié les codes déjà établis et il en a inventé quelques autres.

Première contrainte qui s'impose de plus en plus : il faut trouver des titres « accrocheurs », qui deviendront un argument de vente dans la publicité qui précède la parution en feuilleton. Et à ce sujet, il faudra ajouter plus tard les chapitres ou les sections. Effectivement, s'il est des titres relativement neutres : *La porteuse de pain* de X. de Montépin, *La passerelle* de Mérouvel, *Jean-Loup* de Richebourg, la plupart annoncent un mystère, un drame ou offrent une connotation érotico-sentimentale. Quelques exemples parmi des centaines qu'on peut lire dans les catalogues ou sur la quatrième de couverture : *Chaste et flétrie*, *Mortes et vivantes*, *La fille de l'amant*, de Mérouvel ; *La bête féroce*, *Le châtiment d'un monstre*, *La marque d'infamie*, *Mère coupable*, *Roger-la-Honte*, *La buveuse de larmes* de Jules Mary ; *La même aux beaux yeux*, *La chambre d'amour* de Decourcelle ; *Le mystère d'Auteuil* ou *Le secret de l'inconnu* de Jules de Gastyne, etc. La sérialisation se met donc en place avant même l'incipit du roman.

²⁷⁶ Voir, par exemple, l'avant-propos de la *Comédie humaine* de Balzac, ou « L'introduction à nos feuilletons historiques » d'A. Dumas paru dans le journal *La Presse* du 15 juillet 1836.

²⁷⁷ Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 88.

L'étude des grands feuilletons de Sue, Soulié ou Féval a mis en évidence la fréquence d'une structuration narrative en arbre ou en épi²⁷⁸. Les auteurs de la période étudiée, qui nous intéresse tellement précisément à cause de cette régularité et de la mise en place d'un système paradigmatique, l'ont adoptée. Comme leurs prédécesseurs, ils ont produit de longs récits. Or cette structure constitue un bon moule pour celui qui écrit au jour le jour avec la nécessité d'allonger le récit pour respecter le contrat signé avec le directeur du journal et pour ranimer régulièrement l'intérêt du lecteur, mais aussi avec l'éventualité de devoir en finir rapidement si le public boude.

Autour d'un axe narratif principal bourgeonnent donc des récits ou des épisodes secondaires qui, soit deviennent des branches durablement utiles, donc fonctionnelles, soit demeurent de simples ébauches vite rabattues vers l'axe principal. C'est le principe de la « série ouverte » comme l'a écrit Jacques Goimard. Ainsi, *La porteuse de pain*, *La charmeuse d'enfants* de Jules Mary, *La dame en noir* de Richebourg et bien d'autres proposent une telle construction. Nous ajouterons une remarque : la clôture est toujours prévisible dès la mise en place de l'histoire, c'est-à-dire que dès les premières pages, le lecteur peut anticiper la résolution du drame et la fin heureuse. Il sait que Jeanne Fortier, injustement accusée et condamnée retrouvera ses enfants et sera reconnue innocente. Il est pourtant prêt à suivre les dédales du récit puisqu'il est mis en situation et devine un fil d'Ariane.

L'étirement élastique du volume textuel (il s'agit « d'allonger la sauce », pour reprendre la métaphore familière) est obtenu par d'autres procédés à l'intérieur de cette structure. Loliée en citait deux : l'abus du dialogue direct qui permet de tirer à la ligne, et l'abus de descriptions et du commentaire. Les dialogues, en effet, abondent dans le roman populaire. Les leçons de Dumas et de Ponson du Terrail, chez qui les personnages tiennent des discours redondants, parfois inutiles en un style haché et fragmenté, ont été mises à profit.

On peut cependant se demander si redondance, « atomisation », usage intensif de l'interrogation ont pour seule fonction d'allonger le texte. Il convient de se rappeler que le roman populaire moderne et le théâtre populaire, avec ses mélodrames et ses

²⁷⁸ Voir les remarques de Jacques Goimard, « Quelques structures formelles du roman populaire », in *Europe*, « Le roman-feuilleton », n° 542, juin 1974. Anne-Marie Thiesse a étudié la structure de *La porteuse de pain* dans *Le roman du quotidien*, Paris, Le Chemin vert, 1984.

vaudevilles, entretiennent des relations étroites, que les échanges sont fréquents et que les mêmes auteurs pratiquent les deux genres. La même écriture peut glisser de l'un à l'autre. La fréquentation des théâtres a habitué les lecteurs « populaires » au discours oral, plus vif, et plus facilement assimilable que le discours écrit et rapporté.

On a parfois l'impression de véritables cours à propos de tout et de rien. On retrouve, en outre, le même procédé dans les œuvres de Mary, de Decourcelle ou de Sales. Or il nous apparaît que la finalité des descriptions et surtout du discours commentatif est différente chez ses derniers. En effet, on les trouve souvent en des lieux où le récit aborde des problèmes de société (comme on dirait aujourd'hui) et veut justifier sa prétention à peindre les mœurs contemporaines : la délinquance juvénile, ses causes et ses remèdes (*Les deux gosses* de Decourcelle) ; le divorce à l'époque de la Loi Naquet de 1884, les ravages de la tuberculose, la détermination d'une politique hygiéniste (*L'honneur du mari* et *Le rachat de la femme* de Sales), les agences matrimoniales, l'éloge de l'Assistance publique (*Jenny-Tire l'Aiguille*, *Les faux mariages* de Mary) pour ne donner que quelques exemples représentatifs.

Il semble donc que les feuilletonistes veulent dire leur sentiment sur des questions d'actualité particulièrement sensibles, peut-être pour être au plus près des lecteurs ou peut-être dans un souci vaguement pédagogique. Ils se réfèrent d'ailleurs à un précédent illustre : celui d'Eugène Sue, qui a donné l'exemple dans *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant*. Cette technique à fonction plus ou moins pédagogique ou informatrice est tout à fait particulière d'autant plus que, à maintes reprises, l'emplacement du passage ne se justifie guère pour des raisons de « fabrication » de l'épisode. Enfin, cette technique rend digne en quelque sorte le feuilleton industriel²⁷⁹.

La longueur et la complexité du récit comportent un autre fait de structure sérielle : l'alternance des épisodes liée au découpage des chapitres. Cette technique est utilisée dès les années 1840. On la trouve d'ailleurs déjà dans les longs romans héroïques et dans les romans noirs du XVIII^e siècle. Le narrateur passe des aventures de tel personnage, ou de tel groupe, à celles d'un autre. Ce faisant, il

²⁷⁹ Certains critiques croient pouvoir affirmer que le roman populaire de cette époque évite les descriptions et les discours. Leur erreur vient peut-être de ce que les collections populaires de la première moitié du XX^e siècle, celles que Desnos aurait lues, ont édité des textes abrégés et parfois réécrits pour les besoins d'une pagination prédéterminée et contraignante. Il faut lire les œuvres dans leurs premières éditions intégrales.

assure une synchronisation de l'action et rapproche peu à peu des destins qui sont amenés à se croiser ou à se confondre. Cette alternance tend à réduire la part du hasard. Elle veut donner l'illusion d'un rapprochement progressif, « naturel » en quelque sorte, de personnages qui semblaient mener des existences indépendantes. En même temps, le procédé vise à maintenir en éveil l'attention et la mémoire des lecteurs.

Accompagnant l'alternance, on trouve des rappels, à savoir : résumés des chapitres consacrés à des péripéties ou à des personnages « mis en sommeil » depuis un certain temps. Loin d'être camouflés, ils sont mis en évidence par des stéréotypes énonciatifs tels que : « Nos lecteurs se souviennent... », « On n'a pas oublié... », ou bien « (nos lecteurs) savent déjà... ».

Les contraintes qui président au découpage des chapitres nous semblent moins régulières et moins fortes qu'on ne l'a dit, du moins pour la période 1870-1914. La critique d'aujourd'hui, suivant les contempteurs du feuilleton du siècle dernier, affirme que la longueur des chapitres (ou des séquences) serait égale et déterminée par la place accordée au feuilleton dans la presse quotidienne. Une des conséquences en serait que les auteurs ont mis au point des techniques structurelles et rhétoriques de suspension provisoire, destinées à susciter le désir de connaître la suite : mystères, coups de théâtre, interrogations... Ces procédés seraient devenus des codes « forts » du feuilleton, d'après ce courant. Et par ailleurs, on se fonde notamment sur des textes d'auteurs des périodes précédentes : Dumas, Ponson du Terrail et Féval.

Il ne s'agit pas pour nous de nier la réalité ni la fréquence de ces procédures, mais on ne peut pas les ériger en contrainte absolue. Paradoxalement, leur présence dans les milliers de titres publiés en feuilleton est moins forte qu'on ne le croit²⁸⁰. Pour une raison que les auteurs connaissent bien : la longueur du feuilleton peut varier du jour au lendemain selon l'importance de l'actualité, et d'un journal à l'autre. Et cette donnée est fondamentale.

Dans la période que nous étudions, il est possible tout au plus d'affirmer que le récit est découpé en séquences ou en chapitres généralement assez courts, mais que leur calibrage n'est ni uniforme ni régulier. Chez Richebourg, on découvre la récurrence d'un phénomène intéressant : les découpages en chapitres et en

²⁸⁰ Cf. Jacques Goimard, art. cité, 1974.

séquences ne coïncident pas. A l'intérieur des chapitres, les séquences sont séparées par des blancs dans la typographie. On peut se demander si cet espacement correspond au découpage en feuillets de la prépublication. Cette séparation permet de vérifier en même temps que la recherche de techniques suspensives pour la fin des séquences et des chapitres est peu pratiquée par l'auteur, par exemple, de *L'enfant du faubourg*. Chez ses confrères, les chapitres sont généralement constitués par des séquences. La clôture de ces dernières est souvent soulignée par une ou plusieurs phrases conclusives, fermes, et moins souvent par des procédures suspensives.

En revanche, il existe un élément codifié tout à fait constant. La fin heureuse intervient après une liquidation rapide des conflits et des drames. Châtiment des méchants, récompense et triomphe des bons. Tous ces faits de structure finale sont bien connus. Pourtant, dans la marche erratique parmi les malheurs cumulés vers le rétablissement de l'ordre et du bonheur, les moteurs de la progression actancielle ont recours à des codes qui sont autant de vieilles ficelles. Le hasard, dont un des autres noms est *Providence* dans le roman populaire, y occupe la première place : « Il y a des hasards si extraordinaires qu'on les croirait créés par la puissance divine », écrit Richebourg s'avouant ainsi Dieu-romancier²⁸¹.

On a fait observer, à juste titre nous semble-t-il, que beaucoup de romans de mœurs déroulaient une histoire de longue durée : 10, 20 ou 30 années. C'est que les drames et les conflits qui servent de point de départ et de base aux récits, à leurs branches et carrefours, impliquent souvent deux générations : parents et enfants. L'imprécision temporelle du récit s'explique aussi par la durée interne qui rend le contrôle de la chronologie plus difficile. Les histoires qui accompagnent l'intrigue principale rallongent parfois le topos temporel de celle-ci jusqu'à une dilatation difficile à justifier ou à expliquer. Les contraintes formelles, qu'elles couvrent de grandes ou de petites unités temporelles, sont héritées de l'époque de la *folie* du feuilleton qui les a mises en place pour l'essentiel. D'autre part, l'évolution thématique, plus sensible, n'a entraîné que des adaptations formelles secondaires.

Cela dit, le roman populaire de la décennie de 1840 a pu être qualifié d'« héroïque ». Or après 1870, l'époque de l'héroïque est passée et dépassée. Ou

²⁸¹ Emile Richebourg, *L'enfant du faubourg*, Paris, F. Roy, s.d., p. 126.

plutôt ce dernier s'est réfugié sous d'autres formes dans le roman d'aventures ou de cape et d'épée, parfois dans le roman scientifique et le roman judiciaire. Le roman de mœurs contemporaines, quant à lui, a abandonné le caractère héroïque de ses prédécesseurs. Il est devenu beaucoup plus prosaïque, même si les histoires qu'il raconte peuvent toujours s'inscrire dans la lutte du Bien et du Mal.

C'est qu'il prétend partir de la vie commune, de l'existence quotidienne, traiter des problèmes de société qui affectent la France et les couches sociales contemporaines : problèmes de famille, de couple, de générations, d'argent, des positions sociales, de la délinquance, etc. Non pour donner de ces problèmes de société une vision réaliste ou naturaliste, comme le font les Goncourt, Zola ou Maupassant, mais parce qu'il veut parler de situations et de personnages que le lectorat connaît ou peut connaître. Il met donc en scène une humanité moyenne, si l'on peut dire, qu'il s'agisse d'aristocrates, de bourgeois ou de gens du peuple, souvent d'après la *moyenne* du stéréotype. Les uns et les autres se rangent dans les catégories fondamentales et traditionnelles des Bons et des Méchants, aux réductions archétypales : positif ou négatif.

Mais leurs actes ne sont plus guidés par de grands projets d'établissement ou de rétablissement de la Justice ou du Droit ni par de grandes entreprises criminelles. Leurs aventures tiennent à des situations de viol (*Chaste et flétrie* de Mérouvel), d'adultère avéré ou plus souvent soupçonné (*La petite Mionne* de Richebourg, *Les deux gosses* de Decourcelle), d'héritage détourné (*Les filles du saltimbanque* de Montépin), de condamnation injuste (*La porteuse de pain*), etc. Conflits, drames, quêtes : la structure actancielle naît de questions qui appartiennent à la sphère de la vie privée tout en constituant des problèmes de société. Il ne saurait y avoir des héros surhumains, chargés de mission divine, dans ces domaines. Il y a des forts et des faibles, des gens honnêtes et des escrocs ou des voleurs, bref des bourreaux et des victimes.

Une étude de la sérialisation thématique du roman populaire de mœurs exigerait la lecture de centaines de titres. Elle ferait apparaître, à notre avis, que les grands succès reposent sur un mixage de thèmes sociaux majeurs. Les auteurs ne craignent jamais de mêler les questions d'argent aux problèmes de couple « comme dans la vie ». On retrouve ici la complexité du roman *du réel* dont nous avons parlé

plus haut. Mais on comprend qu'une sérialisation thématique de cette nature ait donné lieu au « roman de la victime ». La femme était une figure de victime idéale. Objet du désir des hommes, elle est violée, après avoir été droguée de préférence (*Chaste et flétrie*, *La dame voilée*) ou s'abandonne à l'homme qu'elle aime et qui abuse de cet amour (*La dame en noir*, *Mortes et vivantes*, *L'enfant du faubourg*).

La victime du roman populaire n'est pas obligatoirement une femme, pourtant. Les enfants se prêtent bien à cette situation en raison de leur faiblesse (*Les deux gosses*). Les hommes, par contre, sont rares. On peut citer *L'honneur du mari*, dans lequel le protagoniste, ancien officier qui a été décoré de la Légion d'honneur pour son courage en 1870, voit son entreprise mise en faillite par la faute de sa femme et de son beau-père, et est exclu de l'ordre. Il devra, finalement, travailler des années pour retrouver sa fortune, son honneur et sa femme²⁸².

Le roman de la victime se double souvent d'un roman de la faute, de l'expiation et du rachat. Ces notions sont déjà à l'œuvre dans certains grands feuilletons de 1840. A partir de 1870, elles deviennent récurrentes et centrales. Aux seuls niveaux lexical et sémantique, on observe une inflation considérable. On pourrait dire que les protagonistes, y compris les victimes, sont ou se sentent toujours coupables quelque part, et qu'ils ont toujours commis une erreur ; ils ont une faiblesse, une faute ou un manque à racheter. Il en résulte une certaine ambivalence narrative pour ce qui concerne le point de vue du récit.

La jeune fille violée, droguée, enceinte, abandonnée par ses proches, victime totale et *parfaite*, est néanmoins tenue de racheter par une vie exemplaire de courage et de sacrifices un acte qui demeure comme une faute dont elle serait aussi bien chargée. Les titres de Mérouvel, comme *Chaste et flétrie* ou *Vierge et déshonorée*, guident déjà une lecture culpabilisante. En ce sens, une totale innocence des victimes est rare : on a fait noter que Jeanne Fortier avait commis deux fautes professionnelles en connaissance de cause. Elle a introduit du pétrole dans l'usine et laissé sortir un ouvrier (*La porteuse de pain*). C'est également vrai pour Hélène de Penhoët (*Les deux gosses*) qui, par reconnaissance et amitié, a couvert les amours illégales de sa belle-sœur, provoquant ainsi les soupçons du

²⁸² Les spécificités de ce sous-genre, que Constans appelle le roman de la victime, nous semblent justifier son indépendance par rapport à une typologie bien différente (le roman sentimental) et qui ne partage absolument pas certains traits que nous avons égrenés et illustrés ici.

mari. « Sainte » et « martyre » (qualificatifs récurrents), elle doit racheter son imprudence comme s'il s'agissait d'une faute aussi grave que les autres.

On pourrait multiplier les exemples. Les épreuves, les souffrances et les remords jalonnent le récit avant la fin heureuse. Le rachat et le pardon peuvent enfin advenir. On peut dire également que les uns et les autres sont nécessaires pour qu'il y ait une histoire pathétique à raconter. Mais cela ne rend pas ces romans moins souples. La victime n'est pas un personnage aussi passif qu'on le dit parfois. Elle apparaît souvent comme telle au début du récit, parce que sa naïveté, son ignorance, son âge ou son sexe font qu'elle ne puisse pas se défendre contre les agressions des personnages expérimentés, rusés, sans scrupules et pervers. Et sa condition fait aussi qu'elle soit trompée, en conséquence, déshonorée, et accusée sans comprendre les raisons, les causes ou les enjeux de l'affaire.

Mais une fois que la séquence initiale et indispensable du drame est mise en place, la victime (femme, enfant ou homme) devient souvent un personnage actif, un sujet qui combat pour retrouver ses enfants, son mari, son honneur ou pour rétablir la vérité. Et cela constitue la raison première et le noyau du récit : sa mission constitue la justification, c'est-à-dire la *motivation*, de toute la structure narrative. Jeanne Fortier, la porteuse de pain, ne cesse d'agir. Colette, la jeune institutrice de *La charmeuse d'enfants* de Mary, victime de l'hostilité et des agressions de son entourage immédiat, prend néanmoins toutes les initiatives qui permettront d'innocenter d'un meurtre le jeune aristocrate qu'elle aime et de découvrir le vrai coupable.

On comprend donc en quoi le roman de la victime s'éloigne du roman populaire héroïque. Le personnage de « victime » fournit difficilement les qualités spécifiques du héros. Autant ce dernier est au-dessus de l'humanité moyenne par sa force, sa puissance et sa volonté dominatrice au service du Bien ou du Mal, autant la victime se trouve au-dessous de cette humanité moyenne par la situation où le malheur (la fatalité ?) la plonge, par sa faiblesse physique, sociale ou morale, et par l'hostilité ou l'indifférence de la société, voire la quasi-exclusion qui la frappe. Elle ne se bat pas, comme le héros, pour la Justice, le Droit, le Roi ou tout autre idéal, mais pour elle-même, pour sa réhabilitation, au mieux pour ceux qu'elle aime. Le roman de la victime est donc un roman de la vie privée. Les théories de Lukács sur l'évolution du

roman, c'est-à-dire la dégradation du roman au XIX^e siècle, trouveraient ici une vérification à laquelle il n'avait pas pensé²⁸³.

La fréquence et le succès du roman de la victime dans la production de cette période s'expliquent peut-être par la possibilité d'une lecture de sympathie (au sens étymologique) et de l'identification de la part du public populaire. Celui-ci y reconnaît des frustrations de toutes sortes, ainsi que les épreuves et les souffrances dans des situations dont il sait la réalité, et dans des structures sociales qui sont celles où il vit.

Nous avons fait remarquer plus haut que le discours du narrateur porte le plus souvent sur des problèmes de société ou des problèmes politiques de l'époque. Dans les histoires racontées, les victimes y sont confrontées. Le système de référencement peut se mettre en marche. Quant à la récurrence et la force des valeurs de faute, d'expiation et de rachat, on peut l'attribuer au poids de la morale chrétienne sur la société française de l'époque, aux efforts de reconquête des âmes menés par l'Église catholique et redoublés aux lendemains de la défaite de 1871 et de la Commune. N'oublions pas, enfin, que les femmes constituent la majorité du lectorat de cette variété romanesque : opprimées, aliénées, frustrées, elles se sentent solidaires des victimes de la fiction. La sérialisation thématique autour des problèmes de société a entraîné la mise en place d'un système de personnages dont la typologie sociale et « psychologique » ainsi que les rôles sont tout aussi récurrents que les situations présentées.

Cependant, autour de 1900, la codification du roman populaire s'est à la fois diversifiée et affermie. Les contraintes sont nettement répertoriées et reconnues par le lectorat²⁸⁴. La connivence entre auteur et lecteur, ainsi rendue possible, permet au premier une écriture au second degré (que l'on trouve plus rarement pendant la période d'émergence du roman populaire moderne ; il s'agirait d'un point de vue plutôt « ironique » parfois, et en tout cas plus subtil). La mise à distance du procédé affiche donc les mêmes codes avec humour et plus de relativité par rapport aux modèles « classiques », tout en redoublant et chargeant parfois les topoi thématiques. Le lecteur continue ainsi à retrouver les clichés dans les chansons de rues ou du café-concert, au théâtre ou dans les faits divers de son journal.

²⁸³ Georg Lukács, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963 (éd. originale 1920).

²⁸⁴ Voir Jacques Goimard, art. cité, 1974.

Le roman populaire ressasse les lieux communs. Il les rend, en plus, romanesques à la société qui les lui a fournis. Miroir déformant et « machine à rêves » à la fois, le roman est un lieu d'initiation à la vie pour un lectorat que conformément aussi les jeunes lecteurs. Les adolescents, par exemple, comme pourrait l'avoir été Desnos, y retrouvent non seulement cette thématique mais le pouvoir d'une fiction très formelle, vu le nombre de contraintes, qui permettrait toute variation sur les thèmes déjà appris par cœur. Bref, c'est une littérature d'évasion, de façon assez évidente, qui ouvre les portes à un imaginaire plus riche à partir des bases que nous avons étudiées.

« Stéréotypisation des héros, essoufflement de l'inspiration, simplisme des éléments de départ... : d'où un lectorat à la fois fidèle et renouvelé »²⁸⁵ ; par conséquent, on ne peut pas nier une impression de foisonnement et de variété qui peut envoûter facilement les imaginaires des lecteurs. C'est surtout la structure et les clichés connus de tous que nous avons voulu mettre en relief pour mieux comprendre la possible transformation *surréaliste* d'un substrat qui ne saura maintenant, nous l'espérons, nous échapper. Le roman populaire, effectivement, se situe sur le point de départ ou le moment d'inspiration (en tant qu'horizon référentiel ou « univers » culturel) des clichés évoqués plus tard, dans les années 1920, par Robert Desnos. Certaines phrases toutes faites, mécaniquement, rappellent ce substrat. Et ces clichés portent significativement, de préférence, sur la notion de héros et sur son action déployée dans un schéma d'action propre au roman populaire d'aventures.

Dans *La lecture comme jeu*, Michel Picard reprend la question de la relation d'objet entre le lecteur et le texte lu²⁸⁶. Recourant à des notions comme l'indétermination de Wolfgang Iser ou la sublimation de Sigmund Freud, il introduit à la base de toute lecture ludique le principe d'identification. Or on *s'identifie* non à un personnage, comme on le croit généralement, mais à un personnage « en situation ». Cette appropriation singulière à laquelle porterait la pratique de la lecture conduit, quelle qu'en soit la base libidinale lointaine (introjection, « incorporation anale », voyeurisme) à intégrer temporairement, comme pour les *essayer*, des

²⁸⁵ François de Lorimier, « 40 ans de Bob Morane », in P. Bleton (dir.), 1998, p. 116.

²⁸⁶ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

situations, dont les héros ont seulement pour fonction de « dessiner les contours »²⁸⁷. En ce sens, le texte devient donc pour le lecteur un miroir grâce auquel il accepte, ou rejette, toute situation à laquelle il peut s'identifier, et qui lui donne inconsciemment la chance de « jouer sa libido ». Le lecteur devient magiquement l'Autre. Ainsi, pendant le temps de la lecture, l'Autre devient temporairement lui, c'est-à-dire une figuration du sujet²⁸⁸. Nous verrons donc que ces lectures fortement stéréotypées, bien visibles dans une réécriture personnelle des *topoi*, sont présentes dans la prose romanesque de Desnos.

2.2.2. Le roman d'aventure : de Rivière à Alain-Fournier

Aux alentours de 1913, un événement littéraire eut un succès formidable qui ébranla en quelque sorte tout le débat existant sur les enjeux romanesques. Ses conséquences atteignent même le débat au sein du surréalisme. En effet, un article de Jacques Rivière dans la revue qu'il dirigeait, la *NRF*, introduit de nouveaux éléments dans cette discussion qui semblait se calmer, et même s'éteindre.

De même, la conjonction et les ressemblances qui en général créent un lien de familiarité entre les idées de Rivière et celles d'un romancier qui lui était proche comme Henri Alain-Fournier ont contribué à exprimer les nouveaux élans du mode romanesque et du format prosaïque le plus répandu. Leur coïncidence vient mettre en relief, en tout cas, d'une part la perméabilité entre roman et poésie, et d'autre

²⁸⁷ M. Picard, *idem*, p. 93-4.

²⁸⁸ Eleanor Ty, « Amour, sexe et carnaval. Le plaisir du texte Harlequin », in P. Bleton (dir.), *Armes, larmes, charmes... Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Etudes paralittéraires», 1995, p. 23-48.

part, l'évidence d'un infini de possibilités à portée de tout esprit créateur contemporain. Par ce débat, une fois nous l'aurons étudié, il nous sera plus facile de comprendre, malgré les paradoxes et les manifestes, l'adhésion romanesque implicite de la part des écrivains surréalistes.

Le célèbre article, intitulé « Le Roman d'aventure » (au singulier), a été publié en trois livraisons de la *NRF*²⁸⁹, de mai à juillet 1913. La coupure de la Grande Guerre, la révolte de Dada et les procès spectaculaires mis en scène par les surréalistes, visant à travers Anatole France et Barrès notamment la « Littérature » et « l'Humanisme » frappaient bel et bien d'anachronisme la fin de la Belle Epoque. Sur la fin d'un monde, cependant, un Proust reste imperturbable dans l'analyse, par exemple, et en quelque sorte à l'abri de tous les propos venimeux de la polémique des années 20 pour le roman.

Pour cet article, la date de parution en a fait un texte emblématique du double point de vue historique et intellectuel. Il enjambe en quelque sorte la guerre car il annonce et « forge » le *Roman* de demain, sans pouvoir imaginer pourtant la matrice sanglante d'où sortiront bon nombre d'ouvrages remarquables : *Le Feu*, *Les Croix de bois*, *Juliette au pays des hommes*, *Le Libertinage*, *Bella*, *Silbermann*, mais aussi *Le Temps retrouvé*, *Voyage au bout de la nuit*... dans cette lignée du roman *nouveau*. C'est qu'il intègre toute la tradition du romanesque du XIX^e siècle tout en pressentant que son crépuscule déclenchera, d'un trait vigoureux, l'accouchement tragique d'un monde *nouveau* transformé par l'instrumentalisation de l'homme par les forces de la destruction et de la tragédie. Or Jacques Rivière ne peut deviner, malgré tout son discours prophétique, que la décadence ou l'épuisement maladif des formes héritées du symbolisme se solderont par l'innommable des tranchées. Voilà donc les jalons de la situation historique.

Cependant, dès son retour de captivité, le regard de Rivière, en charge de la revue avec toutes ses responsabilités, « n'aura rien perdu de son acuité »²⁹⁰. Il prévoit et décrit aussi bien le roman de l'avenir immédiat que reconnaît le profit de voir arriver, après la guerre, une tendance purificatrice, bien que négative, comme celle du dadaïsme, par exemple. D'où la résonance mythique et l'aspect légendaire

²⁸⁹ *La Nouvelle Revue française*, souvent citée par les sigles.

²⁹⁰ Alain Clerval, « Jacques Rivière ou la morale du grand siècle au service de l'art nouveau », postface dans l'édition de : J. Rivière, *La roman d'aventure*, Editions des Syrtes, 2000, p. 86.

du « Roman d'aventure », un cas rare parmi les professions de foi et les coups d'éclat dans l'histoire littéraire à avoir conservé sa pertinence prophétique pendant deux décennies au moins au cours de la première partie du XX^e siècle.

Lorsque Rivière appelle de ses vœux et réclame presque l'inspiration d'une littérature possédée d'un « cœur aventureux », par ailleurs, il sait que l'excès engendré par le maniérisme débouchera nécessairement, en vertu d'un retournement ou d'une remise en question profonde, sur le nihilisme. « Le Roman d'aventure » devrait être lu aujourd'hui comme un *hymne*, étant donné son degré d'abstraction, en faveur d'une renaissance afin d'exorciser et dénoncer tous les dangers de la décadence qui, aux yeux de Rivière, était évidente. Comme un manifeste personnel, son texte se perd dans l'expression des sentiments plus ou moins vagues mais concrétise, en revanche, sous la forme d'un essai philosophique, les conditions de la nouvelle création du moment. Vingt ans plus tard, il y aura cependant une autre explosion créatrice avec le surréalisme français.

Pour ce qui concerne le texte lui-même, il faut se rapporter d'abord à la connotation ambiguë, mystérieuse, du titre et au retentissement qu'il rencontre dès sa parution. De plus, 1913 est l'année où commence dans la revue la publication des extraits du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier et où, à compte d'auteur, paraît chez Grasset *Du côté de chez Swann*.

Dans son étude de cet article, assez éloignée finalement du texte, Alain Clerval illustre son importance et son succès avec un argument assez étonnant. Quoi qu'il en soit, cette année semblait d'après lui vouée à marquer dans tous les fronts un changement de direction de proportions historiques. D'où une comparaison de l'article de la revue avec n'importe quel événement vraiment historique et transcendant :

De même que, dans l'ordre historique, l'apparition d'un homme d'Etat est la conjonction d'un caractère et de circonstances dramatiques, la transposition à l'histoire des idées s'applique à l'écho d'un manifeste où un talent évident, surgissant en période de crise, prend la mesure du divorce et le transforme en promesse.²⁹¹

²⁹¹ A. Clerval, 2000, p. 87.

Or, en dépit du ton peut-être grandiloquent de cette phrase, il n'est pas moins vrai que Rivière a bénéficié du moment historique. Toujours est-il que son message, en effet, révèle et exprime nettement la rupture avec un passé qui sombre lentement, presque douloureusement dans le domaine des lettres, face à de nouvelles nécessités ou aspirations esthétiques. Sans atteindre pourtant la catégorie d'une « promesse », le sujet dont il traite recueille d'une part la rupture et la retourne, d'autre part, en une ouverture vers l'indéfini ou les potentialités romanesques.

Dans une enquête, comme il était alors en vogue (questionnaire de Marcel Proust, enquête de Jules Huret), Jacques Rivière, interrogé sur le choix de ses maîtres, répond : « Descartes, Racine, Marivaux, Ingres, Cézanne, ceux qui refusent l'ombre »²⁹². Ainsi, à l'aube d'un siècle encore déterminé et modelé par le positivisme optimiste des Lumières et la rationalité scientifique, la culture classique ne préparait pas excessivement les esprits, pour ainsi dire, au dérèglement de l'imaginaire en présentant avec élégance les monstres engendrés par le sommeil de la raison.

La personnalité de Jacques Rivière, dès l'âge de dix-huit ans, à Bordeaux (où il est né en 1886) s'affirmera comme une tentative d'équilibre entre une ascèse intellectuelle, qui tend au dépouillement et aux excès de l'analyse systématique, et un épéurisme où la sensualité s'installe dans une sorte d'harmonie imposée par l'exercice d'une lucidité bien aiguisée. Et cela se dévoile, comme on verra bientôt, dans ses propres mots.

D'où cette démarche critique, dont Rivière ne se séparera jamais (en témoigne éloquemment sa correspondance avec Antonin Artaud), qui cherche à surmonter le divorce ou la déchirure, toujours possible, entre la pureté d'un élan créateur, c'est-à-dire libre du moindre frein, et la perfection, difficilement atteinte, d'une forme sans laquelle l'artiste avoue sa démission et sa défaite. C'est pour cette raison, nous semble-t-il, qu'il s'éloignera rapidement, malgré un début d'entente avec André Breton, du surréalisme. Il ne pourra pas accepter que la crise des valeurs entraîne dans un naufrage général, comme un sacrifice auquel on ne peut pas renoncer, la mort de la « littérature », car cela supposera probablement un retour au balbutiement primitif.

²⁹² Clerval, 2000, p. 88.

L’empreinte de Jacques Rivière sur la vie littéraire ne s’explique pas seulement par ses responsabilités à la *Nouvelle Revue française* (il assurera le secrétariat de rédaction de janvier 1912 à 1914, et après la guerre, de retour de captivité, de 1919 jusqu’à sa mort en 1925, alors qu’il n’a pas quarante ans), mais par cette alliance d’une exigence morale qui n’ira pas sans hésitations par moments, et d’une disponibilité et un travail scrupuleux et persistants. Ses *Etudes* le prouvent assez, souvent pointilleux et formalistes²⁹³.

Tout le prédisposait donc à une synthèse entre une hauteur morale toute irradiée de spiritualité et un appétit de vivre qui explique l’écho qu’éveillera chez lui la lecture des *Nourritures terrestres* de Gide, par exemple. On s’étonne que ses premiers maîtres représentent si parfaitement les pôles opposés d’un tempérament, les deux principes presque contradictoires : premièrement, Gide pour l’incitation à se libérer des entraves et à trouver en soi-même le point d’équilibre entre la licence et l’éthique, afin que l’obéissance aux tentations ne devienne à son tour un esclavage ; et Claudel en raison de l’absolutisme de sa foi où la quête du sublime et *l’aventure spirituelle* s’élargissent jusqu’à la dimension d’une symphonie ordonnatrice.

Comment ne saluerait-on pas, au fait, la rencontre entre la personnalité intellectuelle de Rivière et la nébuleuse en formation ? Celle-ci était composée d’esprits d’horizons différents, animés par une même passion positive de la littérature, tous conscients de la nécessité de formuler rigoureusement une esthétique littéraire en rupture aussi bien avec le désordre des avant-gardes qu’avec la sclérose des mouvements tournant à la décadence ou l’académisme.

L’idée de la *NRF* est donc née d’une tension féconde entre la fidélité à un classicisme, entendu comme une école de rigueur et d’accomplissement formels, et une ouverture ou renouvellement incessant de singularités psychologiques. Il s’agissait de proposer un nouvel encadrement des principes esthétiques qui recueille les bontés de la tradition et entame vraiment un parcours de modernité. D’où ce constant balancement, cette hésitation, de la part des différents écrivains réunis par des affinités personnelles autour d’André Gide, si variée qu’aient pu être leurs idiosyncrasies respectives, entre l’esthétique et la morale, comme on remarquera ensuite dans le texte de Rivière.

²⁹³ *Etudes*, par Jacques Rivière, Gallimard, 1924.

Cependant, il faut noter aussi le balancement entre le souci d'une véritable éthique littéraire et la revendication d'une liberté, d'une créativité en perpétuelle métamorphose, entre la plasticité bergsonienne des « états de conscience » et la vigilance de l'esprit d'analyse, cher à Rivière. Bref, on hésite entre la tradition et l'innovation, celle-ci devant se plier, d'après Rivière, en dépit de son audace, à l'exercice d'une rigueur sourcilleuse et à un travail pénible et soutenu, à la limite du masochisme ou d'un goût baroque :

Un événement ou un personnage imaginés commencent à prendre vie à mesure qu'ils se compliquent ; ainsi que celle d'une proposition de géométrie, leur vérité se démontre ; mais les preuves ici, ce sont tous ces détails qui s'ajoutent les uns aux autres, qui se complètent, se corrigent, se contredisent, ont l'air de se supprimer et pourtant finissent par former un certain nœud si difficile, si absurde qu'il ne peut plus être défait. Sur la page blanche, non pas la figure bien propre et bien pure qui accompagne le théorème, mais un chiffre dont les lignes innombrables sont entrelacées suivant une nécessité obscure : et plus il est complexe, plus il est évident.²⁹⁴

Ce goût avéré donc pour la longueur des propositions et pour la profondeur du *tissu* de la prose n'est pas sans rappeler l'écriture proustienne, bien évidemment. Or la contradiction est souvent présente dans l'article de Rivière du fait que les prémisses sont vagues, floues et ambiguës dans la plupart des cas : à des moments on pensera à Proust et, à d'autres, les pratiques surréalistes nous sembleront annoncées.

Quand on analyse ces prémisses au détail, l'impression générale semble correspondre à une recherche de la pureté dans le mode d'expression qui doit dévoiler un « élan créateur originel » pour ne pas dire un nouvel artiste ou une nouvelle voix. Quelques-uns, en effet, penseront voir l'image de Proust dans cette sorte de phrases de Rivière, mais il semblerait plutôt que la longueur des phrases n'est en aucun cas l'une des conditions fondamentales du nouveau romanesque. Il s'agirait plutôt d'un résidu ou d'une conséquence du procès d'épuration.

Des écrivains maintiendront ce trait après avoir cherché à le libérer de la pesanteur de la vieille école, comme Proust si l'on veut, mais d'autres trouveront une

²⁹⁴ Jacques Rivière, op. cit., 2000, p. 61.

aide précieuse dans la pratique d'une écriture concise, sèche et de confection plus modeste. En général, à notre avis, la prose des années 1920 suit plutôt cette tendance réductrice. Toujours est-il que Rivière n'attaque pas la prose concise et brève en présentant « la longueur du roman nouveau ». Il considère simplement le récit court impossible, *irréalisable* ou plutôt inacceptable, ou bien excessif et trop *aigu* pour se rendre utile :

Si nous en sommes venus insensiblement à parler de la longueur du roman nouveau comme d'une qualité, ce n'est pas sans raison. Sans doute elle résulte de l'aveuglement de l'écrivain et de son impuissance à choisir ; elle est un effet de sa maladresse. Mais d'une maladresse toute pleine de suc et de force, d'une maladresse, si l'on peut dire, positive. Aussi se trouve-t-elle avoir un sens et une utilité que l'auteur n'a pas cherchés. Il n'est pas vrai – ou tout au moins il n'est plus vrai – qu'un roman puisse être à la fois « court et bon ». Pour être bon, il faut qu'il soit abondant, car c'est son abondance qui fait sa réalité ; rien ne lui est plus utile que l'inutile ; c'est par tout ce dont il pourra se passer qu'il prend sa consistance, son épaisseur, son volume. Aussi longtemps qu'il n'est composé que de traits indispensables et qui vont tous dans le même sens, il est comme une arme trop aiguë, il passe au travers de la réalité, il ne s'y arrête pas, il ne s'y installe pas, il n'y fait pas son siège.²⁹⁵

Or il est impossible d'évoquer la mémoire de Jacques Rivière sans l'associer à celle de son beau-frère, Henri Alain-Fournier, l'auteur du *Grand Meaulnes*. Dans *Miracles*, de Fournier, le recueil de textes posthumes publié aux Editions de la NRF en 1924, la longue introduction de Rivière rappelle avec précision les circonstances de leur rencontre, les débuts difficiles d'une amitié dont les vicissitudes intellectuelles, les échanges passionnés et l'emportement réciproque font revivre le climat, la ferveur et l'extraordinaire exaltation spirituelle d'une époque portée par une effervescence où se trouvaient déjà en germe les mouvements artistiques dans tous les domaines d'expression (littérature, peinture, sculpture...).

Mais ces mouvements s'affirmeront après une guerre qui aura tout bouleversé et qui aura endeillé définitivement l'espérance. Il suffit de se plonger dans une autre œuvre remarquable, qui a gardé toute sa fraîcheur, pour ce qui est d'une vision critique et rigoureuse de l'époque, à savoir leur *Correspondance* de 1909 à 1914. A

²⁹⁵ J. Rivière, 2000, p. 60-1.

travers l'évocation que le directeur de la *NRF* fait de son amitié avec Alain-Fournier, si prématurément brisée, on peut mesurer les contours du *continent aventureux* dont l'exploration a sans doute joué un rôle dans la configuration du « Roman d'aventure » :

Quand je compare à la sienne, toute ma vie, qui pourtant fut occupée par beaucoup des mêmes événements, m'apparaît affreusement positive. J'ai saisi bien des choses qu'il laissa échapper : mais c'est lui qui volait, moi qui reste...²⁹⁶

Plus loin se dessine une théorie littéraire où l'enjeu du roman, l'aventure d'écrire, par les risques immenses à quoi s'expose l'auteur, apparaît dans toute sa gravité et importance. Et c'est avec cette gravité que, à peu près dans le même temps, à Reims, sur un autre registre, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal et Roger Vailland, comme acteurs principaux, expérimentaient dans un dérèglement de tous les sens procuré par l'opium ou l'éther. Or on discerne clairement que, pour Rivière, cette gravité s'inscrit dans un pari formidable et radical : à savoir, dans l'avancée qu'un « roman nouveau » doit imprimer à la littérature grâce à l'inconnaissable et à l'indicible de son inspiration.

Parlant avec une sincérité désarmée de son ami, au-delà de l'ombre d'Alain-Fournier, Rivière ébauche finalement un idéal littéraire. Il procède par tâtonnements avec une délicatesse d'autant plus troublante qu'il s'agit de ne pas trahir ni d'altérer la figure si fragile d'un ami qu'une rencontre prématurée avec le destin a mis finalement hors d'atteinte. Déjà enclin par nature à se dérober et à s'alléger de toute pesanteur, la personnalité de l'auteur du *Grand Meaulnes*, immortalisée par une œuvre de jeunesse, figure et représente assez bien l'*aventure* au sens donné par Rivière.

Il s'agit d'une œuvre dont les perspectives et le point de fuite ne sont pas « imaginables », alors que nous sommes encore à l'orée du récit. Son développement – moins par la richesse, le foisonnement magique de l'intrigue ou la complexité des notations intellectuelles que par la prolifération organique et son charme évocateur – est presque « inimaginable » ou non prévisible et demande une

²⁹⁶ Cité par Clerval : Rivière, 2000, p. 95.

concentration de longue haleine. Du reste, des débuts de son amitié avec Alain-Fournier date la découverte, décisive dans l'évolution intellectuelle de Rivière, de la poésie symboliste et bien présente dans son article de 1913. C'est évidemment par réaction contre le symbolisme, qui avait d'abord enchanté son adolescence et qui eut le mérite de le révéler et de l'ouvrir à la littérature, que Rivière s'est rebellé dans « Le Roman d'aventure ». Et cela est important dans la mesure où la définition élaborée dans ce texte s'affirme pour imaginer et, en quelque sorte, projeter dans l'avenir les contours d'une *forme* dont il ne peut que pressentir intuitivement les lignes de force, l'aimantation ou le centre de gravitation. Sa définition, enfin, s'affirme clairement contre l'abstraction ou l'évanescence du symbolisme malgré la difficulté d'aborder un sujet si peu défini au préalable.

Du symbolisme, il en dénonce les sortilèges trompeurs pour y avoir succombé, mais surtout pour la « méprise » esthétique cultivée à dessein par ce mouvement. Le symbolisme, selon lui, n'aurait pu exercer une si grande séduction qu'en vertu du filtre subtil à travers lequel il sélectionnait le réel, l'épurant de tout élément pondérable et palpable, pour n'en retenir ensuite que la matière la plus légère, que ce soit l'idée, le signe ou l'abstraction quintessenciée :

Il y a quelque chose qui n'est plus, qui s'est éteint doucement et dont tout écrivain qui veut vivre doit maintenant se dégager : c'est le symbolisme. Comme l'impressionnisme, il a eu une vieillesse assez longue ; il a résisté longtemps après avoir dépassé sa perfection. Pourtant il est mort et il n'y a plus rien à faire dans la voie qu'il avait ouverte. Rien ne sert de s'obstiner ; il y a un mur de ce côté-là ; on ne passe plus ; même si l'on croit avancer, on est toujours en dedans.²⁹⁷

Mais à partir de ce constat assez tranchant et respectueux à la fois, il est question de trouver une nouvelle voie. Et l'exercice de spéculation théorique qu'est son article ne cesse pourtant pas d'accumuler de nombreux paradoxes qui nous surprennent à tout moment.

En effet, la solution viendrait dans un premier mouvement de la réaction négative par rapport au symbolisme refusé. Il s'agirait de se pencher du côté du réel, du concret et notamment de l'action directe et pure : un récit dynamique, des actants

²⁹⁷ Rivière, 2000, p. 8.

courageux, si on peut dire, et une intrigue énergique. Or ce pari, comme nous avons dit, répond à un questionnement tout à fait conscient et explicite. Paradoxalement, en dépit de la clarté et la logique de cet énoncé premier, les propos de Rivière nous semblent tomber parfois dans l'incohérence :

Tout dans l'œuvre symboliste porte la marque d'un créateur trop conscient.²⁹⁸

Mais les virages et les méandres de sa pensée nous étonnent à nouveau lorsqu'il affirme que cette conscience ne correspondrait aucunement à une perception du changement qu'exigent les temps nouveaux (une perception éclairée – *verstehend* – comme devait être la sociologie pour Max Weber, par exemple), mais à une erreur dans le traitement de la matière fictionnelle, à savoir l'erreur d'isolement ou le solipsisme. La transformation du réel par les symbolistes est « consciente » dans le sens qu'elle l'aliène ou le rend méconnaissable en réduisant la référenciation concrète pour se perdre dans l'émotion, l'impression ou, pire peut-être, le refuge du noyau auctorial, c'est-à-dire la subjectivité :

D'abord le sujet même qu'elle (l'œuvre symboliste) se propose. – Ce n'est jamais un événement, une histoire, ni même la description d'une âme, la peinture d'un être vivant. C'est toujours une émotion, – une émotion abstraite, toute pure, sans causes ni racines, une impression détachée de son origine. Ce que l'auteur entreprend de fixer, c'est sa réaction sentimentale en face d'un objet ou d'un spectacle qui restent inconnus.²⁹⁹

Amour exaspéré de la vie peut-être, pratique intellectuelle certainement, mais ce qui ressort devant nous de plus évident, dans la personnalité de Jacques Rivière, c'est l'antagonisme entre l'esprit et la sensualité, qu'il voudra en permanence brider et mettre sous le contrôle de son discours logique, de son intelligence. Il n'y a chez lui d'emportement qu'il ne s'efforce aussitôt d'en gouverner, en effet, l'impétuosité sous l'empire d'une volonté qui aime surtout à classer, à départager les catégories et à tout passer sous le contrôle d'une méthode. Et cette méthode devrait tendre à long terme, idéalement, à devenir un système malgré ses contradictions.

²⁹⁸ Rivière, idem, p. 10.

²⁹⁹ Idem, p. 10-1.

A partir de 1904, le nom du futur auteur du *Grand Meaulnes* revient sans cesse sous la plume de Rivière. Pourtant, nulle amitié ne s'est présentée sous des auspices moins favorables, tant étaient grands les écarts entre leurs caractères. L'un, celui d'Alain-Fournier, avide de détails concrets et basculant sans transition de l'expérience vécue à sa transposition imaginaire ; l'autre, celui de Rivière, incapable de céder à l'injonction d'une émotion ou d'un désir sans le passer au crible de l'intelligence. Nouveau paradoxe donc : ce qu'il reproche aux symbolistes est précisément cet éloignement par rapport au concret (l'objet) ou à l'action elle-même, qui est la situation finale dans la fiction de Fournier.

Néanmoins, l'admirable de leur correspondance³⁰⁰, pendant la jeunesse des deux correspondants, et surtout par le témoignage qu'elle apporte sur le climat poétique, intellectuel et politique en France à la veille de la première Guerre mondiale, réside dans le thème romanesque et l'inépuisable ensemble d'idées et d'esquisses qu'ils n'arriveront pas à développer. Leurs lettres apparaissent aussi comme le prisme d'un tournant historique où, à la veille d'une tuerie imprévisible, se dissipent des promesses et de nouveaux défis sont mis en place.

Jean Lacouture, auteur de l'unique biographie consacrée à Rivière³⁰¹, a raison d'insister sur la portée prophétique de la *Correspondance*, concernant autant l'itinéraire intellectuel du directeur de la *NRF* que la configuration pressentie des tendances ou des mouvements fondateurs de la littérature et de l'art modernes. Il la compare très justement aux dialogues philosophiques cultivés au temps des Lumières, de manière à évaluer, soupeser et confronter les idées nouvelles à la mesure du balancement entre raison et passion. Une tendance rationnelle vient s'appliquer, effectivement, sur l'élan sensible et créateur qu'on identifie aisément avec un courant néo-romantique.

D'autre part, Jean Bastaire nous présente également la proximité et les contacts d'Alain-Fournier avec le cercle de la *NRF* :

³⁰⁰ *Correspondance Rivière-Fournier*, Paris, Gallimard, 1926-1928, 4 volumes. Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1948, 2 volumes.

³⁰¹ Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, éd. or. : Le Seuil, 1994. Edition consultée: Gallimard, Folio, n° 3017, 1997. Voir surtout, quant au roman: ch. II, « Du côté de chez Meaulnes », p. 59-114; et ch. XX, « L'impossible roman », p. 679-730.

Il est significatif de l'état des relations de Fournier avec la *Nouvelle Revue française* que, malgré la présence de Rivière et la bienveillance de Copeau, le jeune homme n'ait pu y développer sa participation critique d'une manière plus ample. Une compensation lui fut offerte, il est vrai, sur le plan des œuvres personnelles avec la publication de la nouvelle *Portrait*, en septembre 1911, et surtout celle du *Grand Meaulnes*, en cinq livraisons, de juillet à novembre 1913.³⁰²

En effet, repoussé deux fois par Gide en tant qu'auteur, au printemps 1909³⁰³ et à l'automne de la même année³⁰⁴, Fournier entre tout de même à la *NRF* par la petite porte : celle des notes de lecture. Il en donne quatre en 1910, plus une cinquième consacrée à la conférence du président américain en Sorbonne. Une sixième paraît en avril 1912 et une septième anonyme en juin³⁰⁵. Certaines de ces notes sont particulièrement importantes pour la connaissance du créateur de Meaulnes, et on s'étonne qu'elles n'aient été presque jamais consultées pour la question du roman.

Pourtant, la correspondance seule entre Rivière et Fournier porte en filigrane une théorie en raison même de l'influence souterraine que leur dialogue a exercée sur Jacques Rivière, notamment pendant sa longue captivité en Allemagne, puis en Suisse. Apparaissent, au sein d'intérêts très divers, les prémisses du « Roman d'aventure » dont il établira les principes avec une ferveur inspirée précisément d'Alain-Fournier et de la *crystallisation* souterraine de leur dialogue.

Nous nous sommes éloignés en apparence du « Roman d'aventure ». Or la psychologie romanesque, c'est-à-dire le souci spécifiquement français dans la tradition revendiquée de *La Princesse de Clèves*, n'a jamais été et ne sera jamais séparable pour Rivière du roman. Et dans celui-ci, à la fois, il y aura aussi une place pour le mystère de la « femme », dont les ondes propagées de manière si troublante, par ce mélange en elle indéfinissable de l'innocence et de la perversité, exerçaient sur lui un attrait puissant. Elles seront effectivement la source d'un « ravissement » et d'une souffrance, « matière inépuisable d'un retour sur soi-même » et féconderont son inspiration critique³⁰⁶.

³⁰² Jean Bastaire, *Alain-Fournier ou l'Anti-Rimbaud*, Librairie José Corti, 1978, p. 180.

³⁰³ Alain-Fournier, *Miracles*, Gallimard, 1925, p. 57.

³⁰⁴ Alain-Fournier, « Lettres à André Lhote », in *Revue des jeunes*, 15 mars 1936, p. 371.

³⁰⁵ J. Bastaire, 1978, op. cit., p. 180 pour la liste détaillée.

³⁰⁶ J. Rivière, 2000, p. 104.

En même temps, son goût personnel sera formé d'après quelques maîtres. Avant même de les connaître, en effet, Gide et Claudel apparaissent à Rivière comme les deux contemporains de référence, figurant chacun les tendances antagonistes mais complémentaires de la littérature du début du siècle, répondant à ses tentations ou projets, et illustrant en quelque sorte l'écartèlement entre un apprentissage du libre arbitre n'ayant pour boussole que la vérité intérieure de chacun (Gide), et l'inébranlable certitude donnée par la Révélation (Claudel).

On retrouve dans les *Etudes* de Rivière, recueil publié en 1911 à la NRF, l'éclectisme d'une curiosité où sont également traitées littérature, peinture et musique. S'affirment déjà l'indépendance et l'agilité d'une empathie, c'est-à-dire d'une compréhension en profondeur des œuvres dont Rivière s'empare, les recréant dans son commentaire à la manière dont il comprend le rythme, les couleurs, les formes et la mélodie. Du point de vue de l'exégèse, les essais de Rivière offrent tous les aspects d'une véritable recréation de l'original par le truchement du lecteur ou spectateur, qui joue un rôle principal et qui semble être la mesure de toutes les choses. Mais, dans les *Etudes* de Rivière, titre choisi par analogie avec la musique, rien n'est donné par avance. En effet, aucun présupposé théorique ou dogmatique ne doit se glisser entre l'œuvre étudiée et son interprétation.

Or d'aucuns, prenant l'aventure dans son acception usuelle, persistent à assimiler, même après une lecture qui les dérange (et cela n'est pas fortuit à cause de la confusion), la définition du romanesque de Rivière à l'exotisme de Stevenson et aux estocades de « cape et d'épée » de Dumas. Mais Rivière, jouant consciemment sur l'ambiguïté, s'intéresse au processus narratif et au sens inédit du terme *aventure*, c'est-à-dire à la *genèse* du roman et au plaisir du romanesque. Et cette genèse s'étale au long des rapports subtils, en interférence, de la conscience de l'écrivain face à la page blanche, et du lecteur face au dévoilement progressif opéré par la lecture ; il anticipe la réflexion de Barthes ou de Maurice Blanchot sur le conditionnement irréductible de la lecture (la lisibilité). L'aventure est presque une métaphore de cette nouvelle façon d'écrire et de lire : c'est le cas de parler, sans métaphores, de l'aventure littéraire tout court.

Pour bien situer la déclaration d'intentions de Rivière et la mettre en correspondance avec l'ensemble des interrogations ou approximations théoriques

des autres collaborateurs de la *NRF*, on doit préciser que depuis longtemps déjà, depuis la création de la revue, se poursuivait entre ses principaux inspirateurs (Copeau, Gide, Schlumberger, Ruyters, Ghéon, Bachelin, Michel Arnauld) un débat sur la nature et l'orientation du roman. Cela dit, l'origine de cette discussion ne saurait étonner le lecteur de nos recherches d'autant plus que ce phénomène a déjà été expliqué par une mise en situation et par une brève revue historique de sa *crise*.

Elle s'exprimait par réaction contre les « délices pervers » d'une complaisance égocentrique très « rive droite » et, plus spécialement chez Larbaud, d'une lente conversion au catholicisme. Nous ne pouvons pas nous étendre sur le contrepoint théologique et religieux qui rapproche ou oppose les collaborateurs de la *NRF* à ce sujet, redistribuant entre eux sans cesse les cartes entre 1911 et l'après-guerre, tant les divergences de sensibilités rendent l'approche complexe, nuancée et variable. Mais nous devrions avoir présent à l'esprit que pour Rivière, comme pour tous ceux de la revue, la réflexion théorique et la formulation de préférences littéraires sur le roman n'ont jamais été exemptes d'arrière-pensées de caractère spirituel. Ainsi :

Le ferment religieux a exercé une influence considérable sur la symbolique du *Grand Meaulnes*, de même que, chez Larbaud, les poèmes du « riche armateur » et la figure de Barnabooth sont discrètement, mais de manière rémanente, irrigués par un courant souterrain, par un frémissement enveloppé de religiosité.³⁰⁷

Si Rivière, en fait, présente son « manifeste » de façon si simple, c'est aussi qu'à partir du contenu de la revue il s'est assuré, en fin critique, d'un large espace où les nouvelles expériences abondent. Dans la revue, les débuts de Larbaud et de Giraudoux, le rayonnement assuré de Claudel, l'influence de Gide, l'éthique de Schlumberger, les tentatives théâtrales de Copeau et de Vildrac, la pénétration critique de Thibaudet et l'attention aux littératures étrangères, surtout à l'anglaise et à la russe, marquent l'ouverture vers des perspectives où sont en germe les tendances qui se préciseront aussitôt la guerre finie. Bref, la revue est le meilleur exemple de ce qu'on a voulu expliquer comme étant les débats autour du roman, et l'article de

³⁰⁷ A. Clerval, postface in J. Rivière, 2000, p. 111.

Rivière trouve précisément l'endroit et la formule pour s'exprimer de façon indépendante.

D'abord, si le manifeste de Rivière revendique, non sans une provocation proche de l'anathème surréaliste contre le roman, le droit imprescriptible au délire, c'est-à-dire l'obéissance du créateur aux dérives d'une imagination n'ayant pour règle que la vérité, c'est évidemment par opposition au symbolisme. L'épure symboliste, c'est-à-dire l'élimination, par excès de maîtrise intellectuelle, de toute scorie anecdotique, et par souci poétique, de toute *opacité* psychologique ou analyse du comportement des personnages, ne pouvait donner de la réalité qu'une transposition allégorique, qu'une équation élégante et forcément abstraite :

Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français. Et n'avons-nous pas déjà une provision suffisante de ces œuvres sveltes et claires, aux pages étroites et hautaines comme celle d'un livre de prière ? Il nous faut enfin un roman gros comme *Monte-Cristo* imprimé sur un mauvais papier et dont les pages soient noircies du haut en bas par un caractère bien serré, un roman où rien ne puisse arriver à être *inutile*, où l'*action*, comme dans un milieu saturé, sans autre invitation que celle de la température, *éclate* à la fois en vingt endroits différents et ne puisse être racontée tout entière qu'au prix de mille embarras et de mille recommencements.³⁰⁸

Pour lui, qui admirait Dickens, Conrad et Meredith, il était devenu urgent d'infuser au roman français la vitalité, le foisonnement, la richesse humaine, l'intensité accidentelle et l'épaisseur (au risque du mauvais goût ou de l'amoralité des passions) dont débordent les personnages de Dostoïevski et ceux de Stevenson ou de Dickens.

La démonstration de Rivière, pour être crédible, fait appel à deux références qui introduisent un paradoxe fécond au cœur de son développement, mais qui marque également les limites ou plutôt l'impasse, voire l'hypothèque, qui sous-tend sa pensée. Il invoque Descartes et son *Discours de la méthode* pour définir les critères et la mesure à partir de laquelle le roman nouveau pourra être jugé à la hauteur de

³⁰⁸ J. Rivière, 2000, p. 59. Nous soulignons justement les mots qui nous surprennent.

l'accomplissement, à savoir l'achèvement des virtualités que l'auteur porterait en lui *in nuce* :

L'œuvre classique, c'est l'œuvre en acte ; c'est celle envers laquelle son auteur s'est complètement acquitté, celle dont chaque molécule a été lentement amenée à sa perfection.³⁰⁹

Une double postulation doit, selon Rivière, inspirer le créateur d'une fiction moderne. C'est d'abord de conduire à leur terme toutes les virtualités imaginaires inscrites dans son projet, mais aussi de ne jamais anticiper sur le devenir d'une « aventure » dont il ne peut pas lui-même prévoir tous les enchaînements psychologiques, historiques ou poétiques. C'est-à-dire que l'exigence de crédibilité et de variété est censée enfermer, dans une géométrie formelle impeccable, la profusion et le désordre imprévisible, volcanique, d'une matière romanesque qui, quoi qu'on puisse imaginer au préalable, débordera toujours et déjouera les intentions de son propre auteur :

L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis. Et puisqu'elle est le reflet de notre état de nouveauté au monde, elle doit comprendre, en même temps que notre attente et notre accueil de l'imprévu des choses, l'émerveillement que nous donnent les âmes.³¹⁰

Ainsi apparaissent chez Rivière une aspiration et une nostalgie, celles de retourner grâce au génie prométhéen de l'invention à une réalité inexplorée, vierge de toute anticipation, et restituée dans toute la splendeur d'un Eldorado et d'un ailleurs recherché. Il s'agirait donc d'accéder, sans démêler forme et contenu, à un royaume de l'expression qui, par sa perfection et sa *pureté*, n'altérerait pas l'éclat des origines et des sources, c'est-à-dire les antécédents dans l'histoire littéraire. En ce sens, comme on a vu, Rivière est bien respectueux.

Il développe une *philosophie* romanesque où se réconcilieraient, de façon idéale, l'insoupçonnée splendeur d'une humanité « antérieure » à la culture ou à

³⁰⁹ Rivière, 2000, p. 36.

³¹⁰ Rivière, idem, p. 69.

l'histoire, et le miracle d'une forme achevée, brillant de tous les acquis artistiques de la « civilisation ». Et cette synthèse d'originalité et d'artificialité, de nature et culture, semblerait renvoyer à un esprit mythique et originaire de « l'aventure » dans le sens de la découverte « pure » et de « l'inconnu » absolu. On pourrait parler dans ce cas d'aventure ontologique.

En effet, le mysticisme qui imprègne toujours la pensée de Jacques Rivière l'incline également à projeter sur la littérature la demande d'absolu, et un besoin d'espérance dans un au-delà mythique, toujours déçu pourtant par la concrétisation des chimères engendrées par la théorie. L'après-guerre achèvera de consommer l'éloignement de Rivière à l'égard de tous ceux, surréalistes compris, qui veulent subordonner la création littéraire à un absolu ou à une téléologie (politique, artistique, etc.). Bref, c'est le fait de renoncer à un but artistique ou à une visée esthétique imposés qui libérera le flux du romanesque dans toutes ses formes possibles : le but serait donc l'expression originelle, de soi, sans frein. D'autre part, la libération du roman passe par le sacre du romanesque³¹¹.

La guerre et l'expérience de la captivité lui avaient fait comprendre, cependant, l'impossibilité de demander à un artiste d'obéir en aveugle aux produits dictés par son imagination et, en même temps, de lui imposer de l'extérieur une perfection formelle. L'artiste ne peut pas être à la fois un *illuminé* touché par la foudre et l'artisan qui organise et maîtrise ses *manufactures* ou ses propres projets. La conscience exclut et chasse l'irresponsabilité dans tous les domaines. Malgré cela, il faut remarquer que les contraintes que pourront imposer les surréalistes plus tard sur la liberté de l'auteur, *grosso modo*, ne se mettent en place que pour un nombre limité de polémiques internes, dans le groupe, et fort éloignées du débat sur le processus même de création. Au contraire, ce processus est libéré à un degré unique et assez radical.

Il ne faudrait donc pas perdre de vue que « Le Roman d'aventure » a été écrit en 1913, c'est-à-dire à une période, dans l'évolution intellectuelle de Rivière, où celui-ci introduit une approche presque « amoureuse » dans la critique littéraire. Une ferveur irradie ce texte et projette sur l'avenir de la littérature une lumière

³¹¹ Cf. Thomas Pavel, « L'axiologie du romanesque », in Declercq / Murat, *Le Romanesque*, 2004, p. 283-290.

prophétique, assurément, mais qui met en relief la création d'une façon presque « magique ». Pendant la création, l'écrivain inconscient de la finalité de son travail serait, en quelque sorte, surpris sous le charme de la *réalité* elle-même, qui apparaît comme une ressource encore inexploitée, origine perdue et redécouverte de la littérature.

Le retour à la foi, au demeurant, qui culminera lors de ses années de captivité, inspire certainement son idée du roman futur puisqu'il imagine le romancier « en état de grâce ». L'écrivain serait guidé par ses créatures, obéissant aux personnages qu'il esquisse et met en place sans connaître la voie qu'ils vont suivre, capable néanmoins de maîtriser les aléas de sa création, et assez « artiste » pour laisser passer l'imprévu. Et comme illustration de ceci, les jeux de l'amour et du hasard entraîneront d'une certaine manière Charlus, Swann (Proust) et Barnabooth (Larbaud) vers une nouvelle forme de composition :

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. A aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction.³¹²

Rivière s'inscrit contre le roman d'analyse à la française, à savoir une forme romanesque découpée où, comme dans *La Princesse de Clèves*, *Adolphe* ou *Dominique*, le développement de l'intrigue, totalement linéaire, reflète avec une grande élégance la « géométrie » des passions sans jamais surprendre ce que l'auteur a prémédité. Or, c'est l'annonce presque explicite d'une écriture sans brides, semble-t-il, tout en supposant une tradition littéraire que Rivière, à la différence des surréalistes, ne peut cesser de considérer comme modèle.

D'après Rivière, chaque chapitre du roman nouveau devrait s'ouvrir « en excès sur le précédent », non pas dans ce sens qu'il est plus intense, plus violent et plus bouleversant, mais simplement les événements qu'il raconte et les sentiments qu'il décrit déborderaient ceux du chapitre précédent :

³¹² J. Rivière, 2000, p. 66.

Ils viennent les prolonger, les porter plus loin, ils leur font suite ; mais ils ne peuvent en aucune façon s'y réduire ni en résulter. Sans doute ils sont préparés, on se sent conduit vers eux ; mais comme on est conduit par des lacets vers un plateau qu'on ne peut encore apercevoir ; on s'élève peu à peu à leur hauteur et tout à coup les voici qui s'étendent devant nous imprévus, merveilleux, si loin de tout ce qu'on attendait, qu'il faut en rire.³¹³

Chaque partie du récit se propose à la suivante non pas comme une source prête à lui verser tout son contenu, mais comme une plate-forme trop étroite où l'autre prend une naissance difficile. Et pour assurer son équilibre, il faut qu'elle cherche alentour des « points d'appui ». L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche vers ses conséquences, est pareille à une plante qui pousse : à chaque instant elle se suffit (idée de complétude, bien entendu) et elle s'explique tout entière. L'œuvre forme un tout, rien ne manque à son harmonie. Pourtant, plus tard, « elle [aura] grandi dans tous les sens »³¹⁴. Elle a « continué », en quelque sorte, et sa nouvelle forme, ayant absorbé la première et en ayant effacé jusqu'au souvenir, maintenant est la seule qui soit parfaite, c'est-à-dire la seule qui soit la « vraie » du point de vue de l'actualisation lectoriale :

Le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté ; au lieu d'utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l'auteur dépense tout son bien à chaque fois ; pour aller plus loin, il n'a que ce qu'il n'a pas encore ; il emprunte tout à l'avenir ; ses matériaux, au lieu de les extraire du sol sur lequel il est debout, il le fait venir de ces vastes réserves où attendent confusément les choses qui n'ont pas encore reçu existence. Aussi le sens de l'œuvre n'est-il pas tout de suite bien déterminé...³¹⁵

Le sens de l'œuvre, effectivement, change au fur et à mesure qu'elle croît. Il n'y a pas de flèche pour indiquer quelle doit être sa direction ou par où elle doit avancer. Elle se forme progressivement. Autrement dit, elle s'améliore et se corrige en se reformulant. Ainsi, ce n'est jamais le passé qui explique le présent : non seulement le présent éclaire les énigmes de façon graduelle, mais aussi ce qui arrive modifie sans

³¹³ Rivière, idem, p. 67.

³¹⁴ Rivière, ibidem.

³¹⁵ Idem, p. 68.

cesse la portée et l'intention de ce qui est arrivé. Dans le roman surréaliste, par ailleurs, le passé a déjà perdu toute priorité par rapport au temps présent de l'énonciation.

Ainsi va donc le « roman nouveau » tel que le présente Rivière. Bref, ce qu'on croyait fixe et définitif bouge en arrière, recule, à mesure qu'il s'y ajoute du nouveau. Au fait, l'événement qui se présente à l'improviste, inopiné, s'installe dans le récit comme le cadre réel de l'intrigue et peut modifier sans trop de difficultés les problèmes ou les questions restés suspendus jusqu'alors, si bien que le récit s'actualise systématiquement sans cesse.

Or ceci, radicalisé dans tous les sens (d'abord pour le référentiel, mais aussi pour le sémantique, syntaxique ou textuel), constitue *stricto sensu* l'enjeu primordial de l'écriture surréaliste qui naît quelques années plus tard, dans une prose *libérée* qui conteste sans cesse le *status quo* du débat. Pour les surréalistes, le passé et le futur existent seulement, dans le récit, en fonction du présent de l'énonciation :

Au lieu que le présent soit astreint à naître dans le prolongement du passé, c'est le passé qui s'arrange pour prendre sans cesse l'alignement du présent.³¹⁶

Ainsi, la définition que nous venons de donner du roman d'aventure nous permettrait de distinguer deux grandes espèces. En effet, il ne faut pas croire que le roman nouveau ne puisse être que le récit d'actions et d'événements matériels, tout simples et isolés. L'aventure correspond d'abord à la forme de l'œuvre et ensuite à sa matière. Le contenu n'est pas aussi prioritaire que la forme, d'où une différence par rapport à la prose desnosienne, comme nous verrons dans la troisième partie de notre travail. Et les sentiments, aussi bien que les accidents matériels et contingents y peuvent être soumis. Mais, au-delà de ce choix de Rivière en faveur de la préséance de l'esthétique, qui est pourtant assez étonnant chez lui vu le refus de l'esthétisme symboliste, une différenciation se fait jour quant au contenu.

Puisque l'œuvre est le reflet de notre état « de nouveauté au monde », elle doit comprendre l'émerveillement que nous donnent les *âmes* en même temps que notre attente et notre accueil de l'imprévu dans les choses. Par conséquent, à côté du

³¹⁶ Ibidem.

roman d'aventure proprement dit, il y a donc place pour un deuxième type : le « roman psychologique d'aventure ».

On y trouvera donc une peinture du développement spontané des âmes. Mais de même, rien n'est donné à l'avance : on verra les sentiments au jour le jour, et la façon dont ils se forment obscurément, peu à peu, « les uns dans les autres »³¹⁷. Les sentiments sont personnifiés dans une sorte d'enchantement microcosmique, comme si à l'intérieur de l'esprit habitait un monde d'êtres inconnus :

[...] on les voit naître et moutonner petitement, comme les nuages dans un ciel qui commence à se gâter ; on assiste à tous ces airs qu'ils prennent, avant de savoir eux-mêmes ce qu'ils sont ; et peu à peu ils se nourrissent en dessous, ils s'alourdissent secrètement, ils puisent jusque dans l'organisme un tas de raisons d'être ; ils finissent par devenir essentiels et profonds ; mais alors ce ne sont plus du tout les mêmes ; sans qu'on s'en soit aperçu, ils se sont radicalement transformés ; ceux qui triomphent ne ressemblent plus à ceux qui ont lutté.³¹⁸

Ainsi, le lecteur devra suivre la lente préparation des actions. Elles mûrissent, en effet, sous ses yeux et finissent par se manifester comme un fruit prêt à la cueillette. Dans le même temps, le lecteur se trouvera à l'intérieur de chaque personnage, enfermé avec lui, alors qu'il n'a aucune vue sur lui. Il grandit avec le personnage et sent en lui les nœuds, les craquements et les évolutions subites de sa croissance. Nous avons devant nous ce même mur, cette même ignorance de l'avenir que l'auteur éprouve lui-même et « nous repoussons sans cesse du front la même cloison qu'il repousse du sien ».

L'âme du personnage, protagoniste en quelque sorte du roman psychologique d'aventure, que nous accompagnons étroitement, se construit non pas en épuisant une à une les conséquences de son état originel, mais en absorbant hors d'elle tous les sentiments qui lui conviennent et qui la complètent. Elle est comme suspendue à son propre avenir et c'est de lui qu'elle reçoit, bouchée par bouchée, l'existence ou sa corpulence, bref son relief vraisemblable. Aussi écoutons-nous attentivement chez Proust ce développement progressif d'autant plus que la suite explique, illustre et corrige même tout ce que nous connaissons déjà :

³¹⁷ Rivière, 2000, p. 69.

³¹⁸ Ibidem.

La découverte de Proust sera la grande affaire de Rivière, pendant toutes ces années de l'après-guerre, où le génie de l'auteur de *La Recherche du temps perdu* lui apparaîtra comme celui qui s'est aventuré le plus loin dans les zones troubles du psychisme humain, sans jamais résigner les hautes prérogatives de l'intelligence.³¹⁹

Et il existerait déjà des exemples de ce roman annoncé dans son espèce psychologisante et de l'introspection, mais pas en France : Rivière cite ici *L'Adolescent* de Dostoïevski : « Il n'y a pas d'aventure plus passionnante à déchiffrer que l'hésitante et diverse découverte qu'il fait de lui-même »³²⁰. Or le roman nouveau peut exister aussi dans une dimension probablement moins complexe en dehors du labyrinthe psychique. En conclusion, il y aura les deux possibilités. Par conséquent, qu'il soit récit d'infortunes, d'exploits, de périls matériels ou, au contraire, de pensées, de sentiments et de désirs, le roman nouveau sera toujours effectivement un roman d'aventure.

C'est là le dernier et le plus essentiel des caractères que nous désirons lui trouver : une certaine orientation de tous les éléments dont il sera composé, un certain égard ou soin de toutes ses particules et une « certaine pente » dans l'écriture de son auteur. Il nous restera à dire, tout de même, quelle disposition en nous y devra correspondre. En un mot, on se demandera quelle sorte d'émotion nous devons attendre du roman d'aventure. Or nous ne la définissons avec précision qu'en l'opposant trait par trait à l'émotion poétique :

Pour que se déclare en nous l'émotion poétique, il est indispensable que tout nous soit donné d'un seul coup, que, dès les premiers mots que nous rencontrons, nous n'ayons plus rien à apprendre.³²¹

Dans un beau poème, selon Rivière, il n'y aurait jamais de progression : la fin est toujours au même niveau que le commencement. On communique tout de suite avec le sens global, tout est de plain-pied et le tout apparaît du même abord. Les vers forment un cercle thématique et ils sont tournés les uns vers les autres, alors

³¹⁹ A. Clerval, postface in J. Rivière, 2000, p. 120.

³²⁰ Rivière, 2000, p. 71-2.

³²¹ Idem, p. 72.

qu'ils nous enferment dans leur ronde. Le lecteur est immédiatement désorienté sur place et les vers nous inspirent, par leur immobilité, l'oubli du temps et de sa dimension représentative spatiale. L'émotion poétique serait une sorte de « tournoiement » par lequel, d'après Rivière, se reforme en nous, au milieu même de la fuite des choses, un sentiment d'éternité. C'est une réduction spatiale, comme c'est souvent le cas dans les poèmes en prose, qui néglige la profonde motivation du temps qui caractérise le romanesque.

Le lecteur se *répand* tout entier dans une coupe de mots, une séquence, et perd en principe toute communication avec les actions, arrêté sur une impression profonde. Comme si le poète nous faisait entrer dans un sommeil hanté où les mouvements sont sans direction, le lecteur, de quelque côté qu'il s'adresse, ne rencontre finalement que la barrière égale et immobile des songes, les contraintes de la dimension onirique. D'où une synthèse théorique qui est pour nous du plus grand intérêt puisqu'elle suppose la conjonction idéale de l'esprit d'aventure, la présent inconnu et fortuit dans un *perpetuum mobile*, assemblé à une émotion paralysante, sur l'axe syntagmatique plutôt, mais à visée esthétique ou émotive qu'on pourra facilement nommer « émotion poétique ».

Or ce parallélisme sera nécessairement relatif car, dans un premier moment, l'émotion de l'aventure, dynamique et vitale, s'oppose à l'émotion poétique, statique et réflexive :

L'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventure, c'est, au contraire de l'émotion poétique, celle d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore. Avec ce que nous tenons, nous avons de quoi être contents ; pourtant il y a quelque chose qui est à la fois absolument connu et absolument inévitable ; nous sentons le souffle de cette chose sur notre visage et nous ne la voyons pas encore. Notre plaisir est de cela même qui nous manque.³²²

En revanche, ce qui les rapproche est le fait de ne pas connaître la suite et de ne pas pouvoir le développement ultérieur du discours :

³²² Idem, p. 74. Cf. aussi M. Murat, « Reconnaissance au romanesque », in Declercq / Murat, *Le Romanesque*, 2004, p. 225 : « Les deux exemples, enfin, (Saint-Simon et Aragon) nous montrent bien que le romanesque est le nom que nous donnons à l'*enchaînement* des circonstances ».

L'émotion poétique n'a pas de parties ; aussi n'est-elle pas susceptible d'être préparée, ménagée, prolongée. Pour durer, il faut qu'elle se reproduise telle quelle ; chaque vers doit la reformer en nous tout entière ; sinon, il ne vaut rien. Il faut que notre âme soit gonflée à nouveau par chaque pulsation du poème.³²³

En effet, le roman d'aventure ne fait pas de distinctions ou de découpage dans le flux des actions (ou, *a contrario*, en fait tellement qu'ils sont infinis ; c'est le cas, nous semble-t-il, de n'importe quel récit surréaliste) et, comme nous avons vu pour le roman nouveau, il devrait surprendre et surpasser le lecteur qui reste vraiment admiratif devant une diégèse toujours inattendue. C'est pourquoi chaque phrase ou séquence, voire chaque mot chez Desnos, par exemple, peuvent reformuler l'intrigue ou la situation et en même temps retrouver ce sentiment de « tournoiement » qui est systématique : l'émotion de la découverte, de l'exploit ou de l'excès habite souvent chaque petite coupe de mots du « roman d'aventure » desnosien.

La seule différence, toujours théorique, entre l'émotion poétique proprement dite et l'émotion de l'aventure serait l'existence d'une explication de ce qui advient dans le deuxième cas. Il s'agirait de faire la lumière sur les événements ou les caractères, bien que cette contrainte de Rivière vienne contredire le principe de l'émotion et surtout la présence d'une surprise continue. Autrement dit, le roman d'aventure, au lieu de s'éloigner dans un récit d'évasion, se place plus près encore de la *mimésis* et du quotidien. Or cela semble contredire l'esprit même de l'aventure, comme on a dit. Ainsi, dans le plaisir de notre lecture, il n'y aura pas que cette sourde sensation de présence matérielle, que cette sensibilité *immédiate* et continue. Il devrait y avoir aussi la joie qu'éprouve l'intelligence à pressentir, à calculer, à rapprocher les événements et à les deviner. Il y aura une sorte de va-et-vient du plaisir intellectuel, de l'induction à la déduction. Mais voilà que cette « intelligence » est gênante puisqu'elle ressemble assez à « l'analyse » que Rivière avait refusée *supra*.

Par ailleurs, l'esprit d'aventure offre un nouveau paradoxe d'après lequel les chapitres dits de transition ou d'explication, sans plaisir ni émotion, sont *acceptables*,

³²³ J. Rivière, 2000, p. 76.

voire nécessaires. Soit ils servent à préparer les suivants soit ils interviennent pour les retarder ou pour les faire attendre. A ceux-là nous prêterons non plus notre sensibilité, dit Rivière, mais notre attention intellectuelle. Nous serons assez souples pour tourner vers le récit successivement toutes les faces de notre « âme » et pour ressentir par l'esprit les péripéties dont notre « cœur » ne pourra plus être touché : « Rien de plus divers et de plus mouvementé que le pathétique du roman d'aventure »³²⁴. Ce trait intellectuel, nous le verrons, est étranger à Desnos.

En fin de compte, la distinction assez artificielle entre le poétique et le romanesque au sujet de l'émotion ne se joue que sur une qualité plus trouble, inexplicable et irrationnelle de la première, alors que l'émotion dans le roman d'aventure fait participer étonnamment l'intelligence, l'initiative et l'agilité du lecteur. Toujours est-il que le « pathétique » ou l'émotion se situent sur le point d'interférence du poétique, à savoir le sentiment qui trouble la pensée, et le romanesque, la pensée qui d'après Rivière découpe et sépare. Une troisième possibilité serait le romanesque qui unit finalement la réception affective et l'analyse critique. Si l'on trouvait un roman où habite l'émotion poétique, outre la quête du roman psychologique qui va dans un autre sens, on aurait résolu en quelque sorte l'aporie. Pour cette raison, on interrogera également les écrits d'Alain-Fournier sur la question : ce qu'il dit sur l'aventure et l'émotion romanesque.

Tous les cheminements d'Henri Alain-Fournier, dont ses chroniques entre 1910 et 1912 livrent des traces, toutes ses évolutions – morale et religieuse, culturelle et politique, enfin artistique – confluent effectivement dans la définition d'un « roman nouveau », dont le *Grand Meaulnes*, achevé en décembre 1912, sera une réalisation exemplaire. La forme nouvelle de roman est celle du roman d'aventure telle que l'a comprise et adoptée l'équipe de la *Nouvelle Revue française*. Il s'agit bien de revenir à une forme considérée comme enfantine ou populaire. Au début de 1912, par exemple, on les voit même s'intéresser à *Fantômas*. Dans cette direction, ils espèrent trouver l'issue dont a besoin, en un temps de crise, la culture et la littérature françaises.

Effectivement, moins de raffinement et de complexité fera sortir des tours d'ivoire – intellectuelles, esthétiques, sentimentales –, où elles étouffent, la pensée et

³²⁴ Rivière, 2000, p. 77.

la création : le roman d'aventure les oblige à se défaire de toute frilosité devant la *vie*. Il faut reprendre contact avec l'action tout en exigeant l'intervention de l'homme dans le monde. C'est un retour de jeunesse qu'attendent Gide, Copeau et Valéry Larbaud ; et c'est un réveil que Jacques Rivière décrit avec enthousiasme, de mai à juillet 1913, dans son essai « Le Roman d'aventure ».

Ainsi, au moment où Alain-Fournier est embauché pour de modestes travaux de courriériste, il est déjà acquis à ce nouvel idéal. Gide lui avait fait comprendre que le temps du symbolisme et du poème en prose était passé et qu'il fallait revenir au simple récit³²⁵. Au même moment, une lettre d'Alain-Fournier à Rivière lui précise que désormais c'est un « roman d'aventures » (sic) qu'il écrit, c'est-à-dire le contraire d'un roman dont il pourrait contrôler la signification, le contraire d'un roman « à idées »³²⁶. Nous faisons référence, évidemment, au *Grand Meaulnes* (1913).

Ainsi le voit-on, dès avril 1910, méditer sur la leçon du sculpteur Bourdelle. Voici un créateur, un authentique « constructeur d'hommes » (comme le lui dira la dédicace du *Grand Meaulnes*) : il apporte ce style délivré des poses et des mièvreries, le style viril, élancé et hiératique dont a besoin la jeunesse. Le style de Bourdelle évoque enfin un *homme* revenu à la vigueur et réintégré à l'univers. C'est donc un modèle pour Alain-Fournier, qui imagine Augustin Meaulnes avec les traits rudes et ardents qu'il prête à Jacques Rivière dans sa « Silhouette »³²⁷.

Par ailleurs, Alain-Fournier a été préparé par le peintre André Lhote à ces confrontations entre « artiste de la matière » et « artiste des mots ». Comme il se plaignait de l'abstraction du langage, Lhote lui avait répondu que travailler les mots, c'était aussi manipuler une matière, ne serait-ce que la matière spirituelle de l'imagination, de la sensibilité ou de la pensée. C'est cette matière que le sculpteur Antoine Bourdelle lui apprend à manier autrement, non en se laissant aller au chant et aux « ritournelles du cœur », mais en tâtonnant et en agglutinant les mots comme les boulettes de terre, sous l'effet d'un sourd instinct qui mène à évoquer l'inconnu³²⁸.

³²⁵ Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, Textes réunis et présentés par André Guyon, Le Cherche Midi Editeur, coll. « Amor fati », 1991, p. 231-2.

³²⁶ Alain-Fournier, 1991, p. 299.

³²⁷ Voir « Silhouette » parue dans *L'Intransigeant* du 20 août 1913. Voir aussi, in Alain-Fournier, 1991, p. 249, un autre portrait de Rivière paru le 9 février 1912 dans la même revue.

³²⁸ Pour André Lhote, voir in Alain-Fournier, 1991, p. 278 ; quant à Bourdelle, cf. « La leçon du sculpteur Bourdelle », idem, p. 271-3

C'est ainsi que la leçon des sculpteurs et des peintres (nourrie, comme la leçon de Péguy³²⁹, de nostalgie du Moyen Age et d'un art réconcilié avec l'âme populaire) modifie la pratique de l'écrivain. C'est la conversion au métier, l'idéal de maîtrise des procédés et des outils de l'expression, que vont formuler les notes d'Alain-Fournier, et ceci tant pour la peinture que pour l'écriture³³⁰. Ce thème général dicte un certain nombre d'exigences esthétiques nouvelles :

- le respect de la réalité qui veut que l'art commence à se plier aux nécessités de l'existence³³¹ ;
- l'intégration de cette réalité dans une lumière qui « spiritualise » l'atmosphère ; ceci qui implique l'abandon des jeux gratuits de couleur ; on trouve ici une interprétation de la nouveauté des Ballets russes³³² ;
- et l'effort de stylisation qui, dans la réalité, fait apparaître et triompher l'âme ; une recherche analogue est alors menée au théâtre ; ce sera l'œuvre de Jacques Copeau³³³.

On entrevoit enfin un idéal complexe qui réclame un retour simultané à la matière et à l'esprit, l'une et l'autre s'échangeant la vigueur et la dignité. Le désir de saisir « l'âme au corps », de rendre à l'âme la pugnacité du corps et au corps la hauteur de l'âme, explique l'intérêt d'Alain-Fournier pour l'art du portrait, par exemple. C'est par ailleurs le but du modernisme en général. N'écrit-il pas lui-même, en 1911, « Portrait », ce récit pathétique publié plus tard dans *Miracles*, et où l'on retrouve aussi la leçon de Péguy ? Le journaliste Alain-Fournier achève de définir son modèle, assez stendhalien, d'expression : celle-ci trouverait son inspiration dans un « sourd instinct ». Son expression se trouve entraînée par une hâte fiévreuse qui n'accepte pas les phrases conventionnelles, mais par là même suffisant à dire l'existence extraordinaire, demeurée pourtant étrangement humaine et émouvante³³⁴.

³²⁹ Alain-Fournier, 1991, p. 165-179 passim.

³³⁰ Alain-Fournier, idem, p. 275-284.

³³¹ Idem, p. 284-7.

³³² Idem, p. 287-291.

³³³ Idem, p. 291-5.

³³⁴ Un nouvel auteur incarne beaucoup mieux que le poète dévot du début cette passion de l'aventure qui soulève Fournier. Il le présente ainsi, à sa façon, le 28 novembre 1912 dans *L'Intransigeant* : « Les cheveux rejetés en arrière, les tempes découvertes, les paupières légèrement bridées, un fin

On ne peut s'empêcher, arrivés ici, de rêver avec nostalgie au livre qu'Alain-Fournier aurait rapporté de la guerre : « Il y a un livre de génie à écrire sur la guerre, si Dieu veut m'aider », confiera-t-il au début de la guerre de 1914³³⁵. Ce que l'on peut dégager des témoignages qui restent des deux derniers mois de sa vie (il fut tué le 22 septembre 1914), d'après André Guyon, c'est que la guerre représenta pour lui, pendant une si brève période, le temps où un peuple est délivré du carcan de la société moderne, matérialiste et absurde. C'est en fait le moment où un peuple est « purifié » et retrouve sa jeunesse d'esprit. Mais pour Alain-Fournier, elle explique sans doute l'étrange tranquillité et l'étrange résolution qu'il manifesta au front.

Ecrivain en quête de l'existence authentique, tel nous paraît Alain-Fournier au terme de ce parcours. Littérairement, ce qu'il cherche somme toute dans le roman d'aventure, c'est le refus de la routine, le dynamisme, une certaine largeur d'horizon et l'élan créateur. Il entend échapper aux pensées établies à l'avance et recréer un certain mystère dans sa fiction.

Par le roman d'aventure, finalement, il échappait à une culture de la distance, qui est celle du symbolisme tel que nous l'avons défini plus haut. Or, en guise de conclusion de cette enquête sur le roman nouveau de 1913, nous dirons que nous avons vu les influences entre Alain-Fournier et Rivière, du célèbre roman jusqu'à l'article de la *NRF*, mais aussi le contact entre les deux intellectuels et la réversibilité ou le va-et-vient de leur conversation.

Néanmoins, faisons un dernier effort pour prendre le recul nécessaire dans la question du roman aventurier et, au-delà de la définition de Rivière, citons un fragment d'une lettre de Robert Louis Stevenson qui nous semble particulièrement attachant, non pas pour la profonde modestie qu'il révèle, mais surtout pour la lecture qu'en fait Alain-Fournier dans sa rubrique à la *NRF*. C'est un texte à relever notamment pour l'importante indication qu'il donne aux lettrés de son époque. Ce texte a dû influencer en quelque sorte les principes de Rivière et la pratique de Fournier au moment d'entamer la question de « l'aventure du roman » :

profil de jeune pirate chinois... A trente ans, Bernard Combette a parcouru le Congo et la Chine ; il a dormi dans la forêt équatoriale, à soixante jours de marche de tout lieu habité ; il a vu des endroits de la terre qui n'ont pas bougé depuis le jour de la création ».

³³⁵ Alain-Fournier, 1991, p. 301.

Vous avez encore à nous donner (écrit Stevenson à Marcel Schwob) quelque chose d'une plus large ouverture : quelque chose où règne la lumière du jour, non celle du crépuscule ; quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés, toutes les trivialités du langage, et non *chanté*, ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage. Cela sera plus sain, plus terrestre, plus nourri, plus ordinaire [...] et d'une moindre grâce, et peut-être d'une moindre beauté. Nul mieux que moi ne sait qu'il nous faut à mesure que nous avançons dans la vie laisser là agrément et gentillesse... La vie est une série d'adieux ; même en art...³³⁶

Et d'après les remarques de Fournier qui suivent le fragment cité, il s'agit en effet d'une leçon précieuse et presque émouvante tant elle répond précisément à certaines questions et à certaines inquiétudes du moment. La génération de 1910-1920 sera sans doute féconde en romanciers, mais ceux-ci subissent encore l'emprise de leurs aînés, qui ne voulaient être que poètes. Il s'agit donc de savoir passer du « chant » à l'énoncé plus direct et saisissant du récit.

Finalement, il reste une dernière question à élucider : est-ce à dire que le *Grand Meaulnes* répond parfaitement au programme élaboré par Rivière lequel, s'adressant au romancier, l'avertit qu'il ne veut plus trouver dans son œuvre à venir « trace de plaintes de votre cœur, de vos mélancolies, ni de vos élans et n'avoir affaire qu'à des événements »³³⁷ ? Dans l'aventure de l'adolescent de Sainte-Agathe, telle que la raconte Seurel, non seulement le narrateur ne se prive pas de nous confier ses sentiments, mais il n'hésite pas à intercaler ces véritables îlots de subjectivité que sont les trois lettres de Meaulnes et son cahier de devoirs mensuels.

Pour le dessein général de l'œuvre, nul doute cependant que Fournier offre un bon exemple de l'attitude préconisée. Son livre est bien un roman de découvertes et de surprises, où le lecteur est mené d'abord d'une façon imprévue aux portes du Domaine mystérieux. Il s'agit ensuite de retrouver le chemin qui y conduit et la jeune fille qui y habite, avec l'*imbroglio* créé par l'intervention du bohémien. L'énigme se dénoue enfin d'une manière insolite pour conclure, après les derniers

³³⁶ Dans la *Nouvelle Revue française* du 31 janvier 1912, ce fragment est cité à propos d'un compte rendu de l'étude de Gabriel de Lautrec sur Stevenson paru dans le *Mercure de France*. La lettre à Schwob date du 7 juillet 1894, et sera reprise par Copeau dans la *NRF* en février 1912 et par Rivière dans son article de 1913. Il s'agit donc d'une référence dont nous ne pouvons pas nous passer dans notre enquête à nous.

³³⁷ *Nouvelle Revue française*, 1er juin 1913, p. 932.

rebondissements, avec l'image du héros partant la nuit vers de « nouvelles aventures »³³⁸. Plus profondément encore que l'attitude, l'esprit est le même : « l'état de nouveauté au monde » proclamé par Rivière, n'est-ce pas l'état de disponibilité, de fraîcheur et d'émerveillement de l'enfance ? Ne touche-t-on pas là au lieu tant recherché par Fournier, ce point où s'uniraient passé et présent, contemplation et action, mémoire et désir ?

L'enfance des symbolistes décadents était une enfance défunte, momifiée dans les bandelettes du souvenir. On y revenait comme à une époque révolue, c'est-à-dire qu'on se plaisait à fréquenter la mort. La véritable enfance est au contraire tournée vers l'avant. Elle est ouverture, espérance, accueil. Elle ne saurait mourir, car elle est identique à la vie.³³⁹

2.3. La révolution du romanesque

Voici donc qu'au lieu d'une *Histoire*, tragédie ou anecdote, le récit (qui parfois n'est même plus un récit) cesse de s'intéresser au fait divers pour donner la sensation intime, plus chaleureuse mais aussi plus brumeuse, de la vie supposée incongrue, incompréhensible ou insaisissable pour l'individu³⁴⁰.

De 1890 à 1930, le roman « ironique » ou « poétique » va constituer un genre hétérodoxe, né de cette révolution symboliste, dont on ne saisit pas l'ampleur si on la réduit aux poètes mineurs qui prirent ce nom en France.³⁴¹

³³⁸ *Le Grand Meaulnes*, Paris, Emile-Paul, 1913, p. 365.

³³⁹ Jean Bastaire, 1978, p. 83.

³⁴⁰ Voir *passim* le chapitre VIII de *l'Histoire du roman moderne*, de R.-M. Albérès, 1962, p. 159-180.

³⁴¹ Albérès, 1962, p. 147.

Entre le conte, l'essai et le poème, ce genre s'affirme et s'affiche de forme « ironique » ou critique à partir de 1890. Gide écrit *Le Voyage d'Urien* en 1893 et publie *Paludes* en 1895. *Le Livre de Monelle* de Schwob est de 1896, la *Clara d'Ellébeuse* de Francis Jammes paraissait en 1899. Par ailleurs, dès 1891, Barrès avait publié *Le Jardin de Bérénice*. Et *Un Homme libre*, bien que fait d'intentions assez différentes, était de 1889. Fort évidente est d'ailleurs l'influence du poème en prose qui autorise l'écrivain à abandonner la tradition narrative et descriptive pour examiner seulement une série d'émotions, de notations et d'événements fascinants et parfois quelque peu illogiques. En plus, la forme même trahit cette origine : il reste du vers libre et du verset dans la typographie du *Livre de Monelle*, par exemple, comme plus tard dans le *Potomak* de Cocteau.

Evoquer au lieu de conter, aimer dans les faits l'émotion qu'ils portent en eux plus que la logique de leur *enchaînement*, ce sera le fait de ces conteurs post-symbolistes : aussi bien Rainer Maria Rilke dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* en 1910 que Valéry Larbaud dans *Femina Marquez* en 1926. Le roman, transformé en poème-évocation, coïncide dans sa première période avec le théâtre symboliste de Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1892) et dans la seconde avec celui d'Hugo von Hofmannsthal (*Le Cavalier à la rose*, 1911). En 1922, *La Femme sans ombre* d'Hofmannsthal reste un récit symboliste, féerique et hermétique. Et les *Sonates* de Ramón del Valle-Inclán (1902-1905) sont des poèmes autant que des récits.

En revanche, dans les cas où l'intention « ironique » prédomine, on trouve finalement la « sottise » gidienne, à savoir *Les Caves du Vatican*, tandis que l'intention proprement « poétique » reste attachée au merveilleux chez Rilke ou Hofmannsthal. Elle se transforme en simple « fantaisie » chez Jules Supervielle et Paul-Jean Toulet ou se développe à partir de 1909 chez Jean Giraudoux dans un commentaire féerique, apparemment précieux, des charmes qui lient les êtres et les choses, ou les événements et les sentiments. En effet, l'évolution des formes narratives penche au cours des années 1910 et 1920 vers des contenus soit légers et superficiels dans une aventure échevelée, soit renforcés et émouvants à l'appui des résonances toujours magiques et ensorcelantes, aux yeux du public, de la poésie. C'est à cet

instant qu'il se produira une « révolution », dans le sens premier de retournement, qu'il nous semble nécessaire d'expliquer à continuation.

Charmer ou étonner, au lieu de décrire, expliquer, informer et renseigner, telles sont les intentions du « roman » hétérodoxe. Ce qu'il refuse, c'est tout l'héritage du XIX^e siècle. Il rejette la lente et lourde patience documentaire de l'observation sociale, l'application psychologique, le récit mené selon les règles, la description sage et scolaire et le pittoresque laborieux. « Alors m'envahit la plus violente réaction contre le pittoresque », écrit Cocteau en 1916 pour expliquer le *Potomak*³⁴². C'est le moment où le roman ressent en quelque sorte l'accélération du siècle.

En s'éloignant de toute la tradition romanesque, pourtant, le roman ironique ne refuse pas toujours la psychologie. Dans toute une lignée, fort visible dans le premier quart de siècle, il s'applique à réviser l'interrogation psychologique, substituant le discontinu à l'analyse logique et l'étude de l'illogisme à la peinture des passions. En fait, il introduit l'incongruité aux dépens de la cohérence, et l'émotion vécue contre son commentaire.

Ainsi, après *Paludes* (1895) viennent, dans cette lignée, *Feu Mathias Pascal* (1904) de Pirandello et *Brouillard* (1914) d'Unamuno. *Du côté de chez Swann* paraît en 1913, presque au moment où Joyce commence *Ulysse* et où Musil a l'idée de *L'Homme sans qualités*. Ainsi, Valéry Larbaud découvre en 1921 le *La Conscience de Zéno* d'Italo Svevo.

Du reste, rappelons que Larbaud, un mois avant sa conférence célèbre sur Joyce³⁴³, faisait paraître « Amants, heureux amants » dans la *Nouvelle Revue française*. En 1922, il commençait « Mon plus secret conseil », et, à la fin de l'année 1923, paraissait le recueil *Amants, heureux amants* qui contenait, au-delà des deux précédentes nouvelles, inspirées de la technique joycienne, « Beauté, mon beau souci ». Révélateur et théoricien du monologue intérieur, Larbaud le mettait en pratique, dédiant *Amants...* « to James Joyce, my friend, and the only begetter of the form I have adopted in this piece of writing ». « Mon plus secret conseil » était dédié, en revanche, « à Edouard Dujardin, l'auteur des *Lauriers sont coupés*, a quo... ».

³⁴² Stock, 1950, p. 12.

³⁴³ De 1921, publiée dans la *NRF* le 1^{er} avril 1922.

La réédition des *Lauriers...*, avec une préface de Larbaud, en 1924, vint relancer la question du monologue intérieur. Et dans les années suivantes, plusieurs romanciers français eurent recours à ce procédé dont nous avons déjà présenté son rôle particulier, rouvrant de nouveau le débat à chacune des nouvelles tentatives. Citons comme exemples Jean Schlumberger, Pierre-Jean Jouve, Emmanuel Berl et Albert Cohen. En 1929, la traduction française d'*Ulysse* venait redonner aux controverses mentionnées quelque passion.

D'autre part, il ne faut pas oublier qu'en 1925, Gide publie *Les Faux-monnayeurs* et en 1926, Pirandello *Un, personne et cent mille*, tandis qu'en 1928 paraît *Le Contrepoint* d'Huxley. Rien n'est concerté pourtant dans cette lignée que nous poursuivons. Si Huxley doit beaucoup à Proust, bien qu'il le critique avec un certain mépris, Pirandello, Unamuno, Svevo et Joyce ont agi spontanément, et Gide n'a été inspiré que par l'influence lointaine de Dostoïevski. Bref, le roman qui met en question la continuité psychologique est né d'une série de réactions individuelles simultanées à l'ombre du débat et de la critique.

En revanche, plus visible est la filiation dans la lignée proprement « ironique » où le récit est divagation, récit du récit, roman du roman, comme dans *Paludes*. Là, de Gide à Apollinaire, et d'Apollinaire à Cocteau ou à André Breton, le roman-poème ironique surgit. Il s'affirme effectivement pendant la période qui va du symbolisme au surréalisme en dehors de la vraisemblance et des limites données dans la tradition du genre, et s'affirme aussi pour embrasser une *surréalité* dans le culte de l'incongru. Fournir librement à l'esprit et à la sensibilité des énigmes et des excitations sans souci de conter ni de lier les faits, agir non en « romancier » mais en « pêcheur d'insolite », en spectateur surpris, avec l'émerveillement du poète, tel est l'extrême où va, jusque vers 1930, une certaine forme nouvelle du roman.

Elle ne présente plus une narration, mais des faits, des images et des évocations que commandent la seule fantaisie ou le souci de l'art. Mais il est aussi question d'un art qui agit fondamentalement par ruptures, par contrastes ou par associations d'idées. Comme une étude cubiste mêle et fait se recouper les plans géométriques, *La Femme assise* (1917) d'Apollinaire entrecroise Montparnasse, les Mormons du lac Salé, l'aventure d'une fille légère en Russie et la mort d'un soldat qui, dans ses derniers instants, entend neuf discours de grands capitaines, d'Hector

à Godefroy de Bouillon... Comme Picasso fait une « étude » en bleu, Cocteau fait dans *Le Grand écart* (1923) une étude d'adolescence. C'est d'ailleurs au moment où, chez les peintres amis d'Apollinaire et de Cocteau, la peinture cesse d'être anecdotique, que le roman ironique renonce également à l'anecdote et au drame pour être, lui aussi, une « étude » et une voie d'expression novatrices.

L'inattendu, la trouvaille et l'incongru en sont les éléments constitutifs. Le *Potomak* de Cocteau a pour objet les aventures oniriques de l'auteur : ce sont les créatures monstrueuses et cocasses qui s'imposent à lui lorsqu'il se met à dessiner. Et le centre en est effectivement une suite de dessins. Le texte, d'ailleurs, est rompu par des artifices typographiques, comme dans *Alcools* (1913) d'Apollinaire.

Bien entendu, il est loisible d'évoquer à ce sujet, si nous allons deux siècles plus tôt, le *Tristram Shandy* de Sterne (voire Diderot), où le roman aussi comporte des pages blanches, des chapitres d'une ligne, des graphiques et tout un jeu de signes typographiques inhabituels et hétérodoxes. Mais c'est en 1910-20 que la rupture devient assez généralisée tout en s'inscrivant dans une autre tradition. D'où cette question rhétorique du critique décontenancé en s'exclamant :

Où placer, enfin, les auteurs d'œuvres véritablement excentriques, celles qui ne s'attachent au genre que par la volonté manifeste de l'auteur d'en contourner ou d'en moquer les us et les coutumes : *Tristram Shandy*, de Sterne, *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot, et au XX^e siècle *Nadja*, de Breton ? Et quoi faire des narrations en prose qui n'ont de commun avec le genre du roman que leur dimension, tels *Gargantua* et *Pantagruel* de Rabelais ? ³⁴⁴

Ainsi, le besoin de rompre par l'incongru la fausse logique du récit n'est pas un phénomène aberrant et propre à une époque, mais il s'agirait plutôt d'une trajectoire diachronique qu'il est nécessaire de mettre en évidence dès le premier abord. Plus qu'un rejet spontané, il faut rattacher ce goût de la rupture et de l'ellipse à une lignée romanesque qui a sa propre histoire, de telle sorte qu'elle nous dépasse ici, du point de vue du cadre chronologique, et que nous la découpons consciemment pour nous centrer dans les années 1920. Or, c'est précisément à l'époque surréaliste que cette tendance, cet élan presque ironique généralisé, se manifeste explicitement et

³⁴⁴ Pavel, 2003, p. 406.

historiquement. Et il le fait, nous semble-t-il, avec une grande clarté aussi bien chez Cocteau que chez André Breton ou, en l'occurrence, dans les œuvres en prose de Robert Desnos.

Les surréalistes jouèrent avant tout la carte du rejet. Ils s'indignaient contre une société et contre les valeurs honorables qui décoraient son passé³⁴⁵. Ainsi, certaines phrases d'André Breton sont demeurées célèbres et ont fait date :

Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit, après celui de l'attitude matérialiste. [...] L'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout effort intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance.³⁴⁶

L'abondance et la soi-disant *facilité* des romans présentés comme réalistes, la technique descriptive, la psychologie des personnages, la motivation (face à un certain arbitraire) sont tour à tour vouées à l'opprobre au nom du merveilleux, de l'invention magique et d'une recherche lyrique de « l'envers du réel ».

Cependant, tout aussi attachés au modernisme poétique que les surréalistes français, les formalistes russes suivirent instinctivement sur le plan théorique la voie opposée et découvrirent dans le passé littéraire la réplique et l'annonce perpétuelles de leurs propres projets. L'histoire de la littérature, prétendaient les formalistes russes, avait toujours été celle des innovations techniques, et la preuve venait du fait que la réussite la plus typique de l'histoire du genre n'était autre que *Tristram Shandy* de Sterne, œuvre dans laquelle la verve intarissable du narrateur s'exprime dans un style riche en nouvelles procédures formelles.

Néanmoins, le véritable tour de force des critiques formalistes russes fut le jugement rétrospectif du réalisme « social et psychologique » et en particulier de l'œuvre de Tolstoï, dont la prose fut promue, grâce aux spéculations de Victor Chklovski, au rang de précurseur du formalisme. L'usage du détail matériel frappant, par lequel le roman du XIX^e siècle rappelait au lecteur l'objectivité du monde, fut appelé « défamiliarisation ». L'effet de ce procédé technique, expliqua Chklovski,

³⁴⁵ Cf. Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne » (1929), in *Mythe et Violence*, Les Lettres nouvelles, 1971. Trad. esp.: « El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea » (1929), traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus Ed., 1980.

³⁴⁶ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC, t. I, p. 313.

consiste à provoquer la surprise de la perception : le détail frappant renouvelle chez le lecteur l'image des actions et des objets les plus familiers et l'oblige à les voir pour ainsi dire pour la première fois. Cette technique de la surprise ou de l'étonnement, si semblable aux jeux formels du modernisme, fut décrite à la fois comme le comble de la précision réaliste et comme la loi éternelle du « relief stylistique »³⁴⁷. Le jeu de l'écriture, en d'autres termes, réinvente perpétuellement le monde.

Chez les formalistes, comme d'ailleurs chez les surréalistes, le rejet du passé n'exclut donc pas l'appropriation des *bons* ancêtres. Parmi ceux-ci, certains seront préférés et épargnés. Une mobilisation des idéaux révolus, sous la forme de choix artistiques et idéologiques nouveaux, est par conséquent possible. La généalogie du roman favorisée par le modernisme fut donc construite à rebours à partir de critères propres au courant novateur. Ainsi, on retrouve et re-découvre (quelqu'un dirait : on *invente*, puisqu'on projette en quelque sorte vers le passé notre vision du monde, notre idéologie) la révolte contre les normes en vigueur (*Don Quichotte*), la singularité formelle (*Pantagruel*, *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste*, *Moby Dick*) et la présence d'une réflexion sur la subjectivité (*La Princesse de Clèves*, *Wilhelm Meister*). Ces critères privilégièrent évidemment les textes ironiques, hétérodoxes, parfois inachevés, c'est-à-dire ceux qui se faisaient l'écho le plus fidèle des pratiques modernistes elles-mêmes³⁴⁸.

Le roman fut rétroactivement déclaré un genre antagoniste, rebelle, qui aurait depuis toujours suscité sournoisement l'illusion de la vraisemblance pour faire signe vers une vérité et un doute plus profonds, désabusés et subversifs. En conséquence, pour récapituler, le passé du roman devint le théâtre d'un éternel combat livré par des œuvres troublantes, hypnotiques et inclassables contre la tyrannie de la platitude narrative et du documentaire superflu. D'où la contestation des doctrines de l'école réaliste *dure*.

Les choix rétrospectifs d'ancêtres et de prédécesseurs prennent souvent la forme de listes d'auteurs et de titres recommandables et recommandés, listes qui obéissent au principe des affinités plutôt qu'à une justification argumentée. Aussi la confusion entre les « œuvres exceptionnelles » et les « œuvres d'exception » ne

³⁴⁷ Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* (1917), repris dans *Théorie de la littérature*, textes réunis par Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1965, p. 77-97.

³⁴⁸ Cf. Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Le Seuil, 1990, p. 33-6..

manqua-t-elle pas d'affecter le panthéon moderniste. Le même Breton qui fustigeait et caricaturait le réalisme exprimait une admiration sans bornes pour le roman gothique *Le Moine* de Matthew G. Lewis (1796), qualifié de « modèle de justesse et d'innocente grandeur »³⁴⁹.

Mais pourquoi porter ses préférences sur un ouvrage assez rudimentaire et de composition assez simple comme *Le Moine* ? Parce que, aux yeux de Breton, ce texte incarnait le merveilleux, qui « seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote »³⁵⁰. L'excès d'invraisemblance, rebaptisé « merveilleux », serait en d'autres termes l'unique manière de sauver les romans de la banalité propre aux genres qui racontent des actions, et c'est précisément parce que, jugé selon les critères du roman réaliste de la fin du XIX^e siècle, *Le Moine* tranche vivement sur l'idéal et sur le modèle qu'il se rend, de façon presque nécessaire, digne de l'estime et des éloges surréalistes.

Toujours est-il que, par rapport à l'écriture propre aux surréalistes, *Nadja* de Breton joue sur la même liberté que *Le Potomak* de Cocteau. *Nadja* est une femme douée de voyance surréelle, que l'auteur a rencontrée et dont, lorsqu'elle aura été enfermée dans un asile psychiatrique, il ne restera que des dessins qui, là aussi, forment le noyau du livre. Le texte même est fait, dans *Le Potomak* comme dans *Nadja*, d'une série de fulgurations et de souvenirs. Pour Breton comme pour Cocteau, il ne s'agit pas de conter objectivement et d'offrir une vraisemblance, mais de livrer brutalement, avec l'intention affirmée de dérouter le lecteur, les intuitions, les révélations et les notations fascinantes que l'auteur a pu rassembler lors de son expérience :

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués

³⁴⁹ Breton, op.cit, t.I, p. 320.

³⁵⁰ Idem.

comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. Il s'agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent, une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée, c'est-à-dire à la chose qui serait au monde la plus scintillante et la plus gracieuse, n'était au coin, ou dans les parages, l'araignée ; il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'in vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre du navire.³⁵¹

Le Potomak ou *Nadja*, comme par exemple *Le Paysan de Paris* d'Aragon, correspondent donc à un paysage mental délivré de toute convention du récit. Ce sont trois livres où surgissent en abondance des exemples de faits d'ordre inhabituel. Or, immédiatement, une question se pose au chercheur qui essaierait de dénommer la catégorie générique des textes qu'il étudie. En effet, comment définir en fait un genre littéraire comme celui-ci, qui change de critères si souvent ? Quelles sont ses qualités spécifiques et que cherche-t-on à la fin en séparant, de façon presque arbitraire, des textes qui présentent un lien étroit de familiarité et de proximité formelles et esthétiques (dans le sens d'une idéologie appliquée à l'activité artistique) ?

D'autre part, quels seraient donc les romans surréalistes à cadre romanesque qu'on pourrait nommer « ironiques » ? Et de quels modèles pouvons-nous nous servir pour présenter ici une telle thèse ? Bref, qu'est-ce qui les définit comme un ensemble dans le total de l'œuvre de chaque auteur ? Et, finalement, quels sont les enjeux primordiaux dans les ouvrages en prose du poète Desnos ? En essayant de répondre aux questions sur le genre, nous passerons ensuite à l'étude formelle et détaillée des romans de Robert Desnos.

³⁵¹ Breton, *Nadja*, op.cit, t. I, p. 651-2.

2.3.1. Autour de la notion de genre littéraire

A nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire.

A. Rimbaud, « Vers nouveaux et chansons »

La problématique des genres, notamment des genres littéraires, a connu dans les vingt dernières années un regain d'intérêt, dont témoigne la publication d'un certain nombre d'ouvrages et d'articles importants, ainsi que de numéros de revues : *Poetics* (1981), *Etudes de linguistique appliquée* (1987 et 1991), *Enjeux* (1996), *La Licorne* (1992), *Les Cahiers des paralittératures* (1990), *Pratiques* (1987, 1989 et 1997), *Recherches* (1990), etc. Le moment est peut-être venu de tenter de dresser un état des lieux. En effet, quelles sont les questions qui se posaient encore naguère, sur quels points a-t-on avancé ? Et quelles sont les orientations nouvelles des recherches ?

La réflexion sur les genres littéraires n'a jamais cessé de se heurter à un certain nombre de problèmes, des « noyaux de résistance » pour reprendre l'expression de J.-M. Caluwé³⁵². Certains sont d'ordre théorique, d'autres d'ordre épistémologique, et d'autres encore, d'ordre historique. Jusqu'ici nous nous sommes intéressés à l'histoire et à une certaine épistémologie. Il est temps peut-être d'affiner un peu plus les termes. De manière lapidaire et sans prétention à l'exhaustivité, on peut formuler la problématique comme suit : qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Quelle est la consistance théorique de la notion de genre littéraire ? Quels sont ses constituants ? Et quelles relations un texte entretient-il avec « son » genre ? Et finalement, pourquoi y a-t-il donc des genres littéraires ?

³⁵² « Les genres littéraires », in M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 149.

Premièrement, qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Sous cette question banale, d'apparence toute simple, appelant une réponse qui le serait tout autant, s'en dissimule en fait une autre, proprement ontologique, qui n'est pas sans rappeler la querelle médiévale des universaux : les genres existent-ils ? Et, si oui, de quelle existence ?

Cette querelle a mis face à face deux protagonistes que l'on retrouve au sujet des genres littéraires : les réalistes et les nominalistes³⁵³. Pour les réalistes, les genres ont une existence en soi : F.Brunetière pensait ainsi que les genres naissaient, vivaient et mouraient comme des organismes vivants. Pour les nominalistes, au contraire, les genres n'ont aucune réalité, ce sont des catégories abstraites, transcendantes en quelque sorte, par rapport aux textes. B.Croce considérait les genres comme des « pseudo-concepts », de simples *étiquettes* utiles pour les classements des bibliothécaires.

Pour sortir de ce dilemme, on peut avoir recours à Hempfer, qui a proposé d'adopter une position dite « constructiviste » : ainsi, les genres sont des constructions conceptuelles résultant des interactions entre les sujets (les scripteurs, les lecteurs) et des objets de connaissance (les textes)³⁵⁴. D'un dilemme, on est en fait passés à un trilemme. En effet, comme l'a noté Schaeffer, ces trois positions sont convergentes en ce qu'elles instituent une extériorité d'ordre ontologique entre texte et genre :

Une telle extériorité réciproque [...]ne s'impose que si on réifie le texte, c'est-à-dire si on le considère comme un analogon d'objet physique, et si on voit dans le genre un terme transcendant « portant sur » cet objet quasi physique.³⁵⁵

On songe inévitablement à Platon, pour qui les objets empiriques n'étaient que de pâles copies des idées éternelles. Tout ce qu'on peut dire à ce stade encore embryonnaire de la réflexion, c'est que les genres sont des catégories permettant de réunir, selon certains critères, un certain nombre de textes présentant des « airs de

³⁵³ Voir J.-M.Schaeffer, « Du texte au genre », in G.Genette et T.Todorov, *Théorie des genres*, Le Seuil, coll. « Points », 1986.

³⁵⁴ K.W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973, p. 271 et seq.

³⁵⁵ Schaeffer, 1986, p. 184.

familles » (*Familienähnlichkeiten*), comme disait Wittgenstein. Mais quelle sorte de catégorie ? A quel niveau d'abstraction se situe-t-elle par rapport aux textes, et aux œuvres, et par rapport à la littérature ? Et quels sont ces critères ?

En fait, comme on le voit, de nouveaux problèmes épistémologiques surgissent liés notamment à la constitution des catégories ou des classes, c'est-à-dire à l'activité de catégorisation/classification, à ce que P. Tort, dans un ouvrage magistral, a appelé la « raison classificatoire »³⁵⁶. Effectivement, toute activité de catégorisation ou classification passe par l'établissement de traits distinctifs, ce qui dépend à la fois des objets de réalité à catégoriser-classer et de la démarche de catégorisation-classification.

Si les genres littéraires peuvent donc être conçus comme ces catégories de textes présentant certaines ressemblances, ces catégories doivent être envisagées en termes de *typicalité* et de graduation : un texte n'est jamais qu'un exemplaire plus ou moins représentatif d'un genre. Mais, ensuite, quelle est la consistance théorique de la notion de genre ? De nombreux modèles se sont succédés, relevant de paradigmes et de champs disciplinaires très différents : philosophie (Platon, Aristote, Hegel), biologie (Brunetière), formalisme (Propp, Tomachevski, Jakobson), anthropologie (Frye), linguistique (Hamburger, Weinrich, Adam, Bronckart), pragmatique (Bakhtine), etc. Les modèles philosophiques sont relativement redondants : les quelques changements qui peuvent être observés n'affectent que la distribution des catégories du lyrique, de l'épique et du dramatique au sein de modèles qui restent pour la plupart obstinément triadiques. Cette idée, qui trouvait son origine dans une ré-interprétation erronée et une extension abusive des catégories « modales » (narratif/dramatique) d'Aristote³⁵⁷, se retrouve chez Hegel³⁵⁸ et chez Staiger³⁵⁹. Or, si l'on admet sa validité pour la littérature classique et pour la théorie de la littérature du classicisme³⁶⁰, on peut douter de son intérêt pour l'ensemble de la littérature occidentale.

³⁵⁶ P. Tort, *La raison classificatoire*, Aubier, coll. « Résonances », 1989.

³⁵⁷ G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Gallimard, coll. « Poétique », 1979.

³⁵⁸ G.W.F. Hegel, *Esthétique*, vol. IV, Flammarion, coll. « Champs », 1979.

³⁵⁹ E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, coll. « Philosophiques », 1990 (éd. or. 1946).

³⁶⁰ A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Didier, 1970. Et *Les poétiques du classicisme*, Aux amateurs de livres, coll. « Théorie de critique à l'âge classique », 1990.

Cette étonnante constance tient, bien sûr, à l'ancienneté et à l'*auctoritas* du modèle aristotélicien et à sa force de systématisation, d'organisation et de structuration. Il n'en reste pas moins que les modèles qui s'en inspirent sont, pour la plupart, relativement autonomes par rapport aux pratiques effectives d'écriture et de lecture, et qu'ils en restent à des préoccupations essentiellement classificatoires. De là, le glissement fréquent, nous semble-t-il, d'une attitude descriptive à une attitude prescriptive et normative : les genres sont étiquetés, enfermés dans des définitions abstraites présentées comme définitives, avec un dogmatisme qui nie toute souplesse et toute relativité. Selon Derrida, cette particularité s'explique peut-être par la nature généalogico-taxinomique de la notion de genre :

[...] dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. [...] Les genres doivent ne pas se mêler. Et s'il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu'on parle alors de « mélange », la pureté essentielle de leur identité. Cette pureté appartient à l'axiome typique, c'est une loi du genre [...] ³⁶¹

On observe également que la plupart des modèles génériques « classiques » se donnent pour naturels et universels, alors qu'ils ne sont que des constructions historiques, et par conséquent contingentes³⁶². En somme, on ne peut que s'accorder avec le critique américain P. Hernadi, qui note avec humour : « [...] il a souvent été plus facile de construire des systèmes de classification générique que d'en éviter d'inutiles »³⁶³. Les travaux des formalistes russes, et surtout ceux de Bakhtine, prolongés il y a quelques années par Bronckart dans un cadre théorique plus construit³⁶⁴ présentent, en revanche, un grand intérêt.

On peut retenir plusieurs éléments fondamentaux qu'on va énumérer³⁶⁵ : l'infinie diversité, synchronique et diachronique, des genres ; la conception des genres d'une

³⁶¹ J. Derrida, *Parages*, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1986, p. 253.

³⁶² Genette, 1979, p. 49.

³⁶³ P. Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in literary Classification*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1972, p. 4. Nous traduisons.

³⁶⁴ J.-P. Bronckart, *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1996.

³⁶⁵ Cf. J.-M. Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Nathan Université, 1999, p. 87-93.

époque déterminée comme formant « système ». Le système générique est en équilibre, mais la transformation d'un genre (de sa forme et/ou de sa fonction) peut affecter les autres et, par là, la stabilité du système, d'où les évolutions. On observe également l'impossibilité d'établir une classification logique et ferme des genres, puisque leur distinction est toujours historique, c'est-à-dire justifiée uniquement par un temps donné ; la conception que les genres sont des formes communicatives historiquement construites par diverses formations sociales en fonction de leurs intérêts et de leurs objectifs propres ; la distinction entre genres primaires et genres secondaires, formes simples et complexes ; et finalement le caractère normé des genres, qui n'interdit pourtant pas la variation et rend possibles les interactions verbales. La contribution la plus importante de cette perspective est la mobilité ou la souplesse, ancrées sur les conditions historiques, des catégories.

Bref, la grande variabilité de l'appareil critique qui sous-tend les discussions autour des genres donne effectivement une valeur renouvelée à la première partie de notre travail qui soulignait le caractère historique vis-à-vis de certaines formes littéraires des années 1920. Or cette approche première qui semble moins théorique, pour ainsi dire, devient tout compte fait l'approche la plus solide et surtout, celle qui montre de manière plus claire les similitudes et la familiarité entre les formes romanesques des années 1920.

L'extrême hétérogénéité de la notion de genre rend d'ailleurs difficile toute tentative de formalisation de ses constituants. Sur ce point, tous les théoriciens semblent s'accorder et la diversité disciplinaire des approches actuelles de la problématique des genres (sémiotique textuelle, stylistique, analyse du discours, ethnolinguistique, sociologie culturelle...) confirme cette difficulté. L'hétérogénéité de la notion de genre n'est cependant pas aléatoire. Elle peut être construite, certes, à la condition de s'entendre sur les notions de « discours », de « texte » et de « littérature », telles que les définissent l'analyse du discours, la linguistique textuelle et la sémiotique.

Abondamment utilisés, la notion de texte n'est pas souvent définie de manière très claire. On a pris l'habitude aujourd'hui de distinguer le texte comme objet concret, matériel, empirique : la chaîne parlée ou écrite formant une unité communicationnelle (dont s'occupe l'analyse textuelle), et comme objet abstrait la

structure ou le « type » (dont s'occupe la linguistique textuelle). Et on distingue texte de « discours », c'est-à-dire le texte en situation, produit dans une situation déterminée : participants, institutions, lieu, temps³⁶⁶.

Tout texte est le produit d'un réseau complexe de déterminations extralinguistiques. Le matériau linguistique n'est donc que l'une de ses composantes. L'autre est tout ce que lui apporte son énonciation et, d'une manière plus générale, son contexte. Un texte est notamment toujours produit dans le cadre d'un système de règles qui fonde l'unité d'un ensemble d'énoncés socio-historiquement circonscrit, ce que M. Foucault appelle les « formations discursives », comme la littérature par exemple³⁶⁷.

Par ailleurs, texte, discours et formation discursive sont eux-mêmes pris dans le réseau serré de ce que Bakhtine appelait l'« interdiscours », qui est l'ensemble des discours avec lesquels un discours donné entre en relation et qui définit un espace de régularités discursives contraignant et déterminant la production des discours. Enfin, il convient de ne pas oublier que tout texte a une visée pragmatique (distraindre, émouvoir, faire rire, informer...), et que tout texte est en quelque sorte une *action* discursive. En d'autres termes, les textes relèvent toujours de genres discursifs, lesquels sont réglés, au niveau discursif, par les « formations discursives » et par l'« interdiscours », et déterminés au niveau pragmatique par les actions discursives. Un texte est, par conséquent, un objet complexe, ouvert et instable, et sa description ne peut se réduire au seul système de la langue. Elle doit tenir compte des déterminations contextuelles, notamment sociales, idéologiques et historiques.

D'autre part, on peut chercher aussi à distinguer les genres discursifs de ceux spécifiquement littéraires pour continuer à faire le point de quelques fondements théoriques. Mais le problème de la spécificité de la littérature reste ancien et a reçu des réponses très diverses selon les époques et les paradigmes dominants : l'imitation de la réalité, le Beau, la structure ou la littérarité³⁶⁸. A l'heure actuelle, la question de la spécificité de la littérature semble liée aux décisions institutionnelles³⁶⁹.

³⁶⁶ Cf. Adam, op.cit., 1999, ibidem..

³⁶⁷ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1969.

³⁶⁸ Cf. T. Todorov, « La notion de littérature », in *Les genres de discours*, Le Seuil, coll. «Poétique», 1979.

³⁶⁹ Cf. A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.

La *littérature* est en somme une construction socio-idéologique produite par le champ littéraire, système d'agents et de positions, champ structuré par des rapports de force (solidarité/opposition) autour de biens spécifiques (les « biens littéraires ») et régi par des intérêts et des valeurs qui lui sont propres (originalité, etc.). Rien, donc, sinon une série de conventions historiques et de décisions socio-institutionnelles définies par l'institution littéraire ne distingue ce qui est littérature de ce qui ne l'est pas. Ceci explique que certains textes puissent être considérés, à un moment donné, comme littéraires et d'autres cesser de faire partie de la littérature.

Mais ce relativisme rend suspecte la notion de genre littéraire. Pour Bakhtine, en effet, il n'y a que des « genres du discours » et les genres littéraires n'en constituent qu'une variété particulière. Les genres littéraires ou « seconds » dériveraient des genres quotidiens ou « premiers », formes antérieures, plus élémentaires en quelque sorte³⁷⁰. Toutefois, si la *littérature* n'existe pas en tant qu'essence, le champ littéraire, du moins, existe, avec ses agents et ses institutions, et c'est lui qui désigne plus particulièrement certains textes comme *littéraires* en les dotant d'une valeur spécifique. Ces textes font l'objet d'une ritualisation, dont la codification générique est l'une des formes ou, plus exactement, l'une des « figurations » fondamentales. Par « figuration », on entendra ici une régularité contingente définie par convention, investie en outre d'une valeur esthétique.

On admet donc aujourd'hui que, si les genres littéraires ne diffèrent pas fondamentalement des autres genres du discours, le système de contraintes spécifiques que fait peser sur eux la formation discursive appelée « littérature », dans sa double composante historique et socio-institutionnelle, leur confère un statut symbolique différent et les dote d'un fonctionnement sémiotique et linguistique spécifiques.

Cette mise au point étant faite, on peut tenter de distinguer les différents constituants des genres littéraires. Diverses propositions ont été faites, que nous essaierons de présenter de façon succincte. P. de Meijer a proposé de distinguer quatre types de constituants : énonciatifs, formels, sémantiques et fonctionnels³⁷¹. J.-

³⁷⁰ Cf. M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1984.

³⁷¹ P. de Meijer, « La questione dei generi », in Asor Rosa, A. (dir.), *Letteratura italiana*, vol. IV. Turin, Einaudi, 1985.

M. Caluwé³⁷² en distingue six : formels, discursifs, modaux, thématiques, idéologiques, fonctionnels. Et J.-M. Schaeffer, pour sa part, en distingue cinq : énonciatifs, réceptifs, fonctionnels, thématiques et formels³⁷³. Elargissant la réflexion aux genres discursifs en général, A. Petitjean distingue sept constituants : l'ancrage socio-institutionnel, la situation de production, le matériau de réalisation, l'intention communicationnelle, le mode énonciatif, l'organisation formelle et le continu thématique³⁷⁴. Finalement, pour en finir avec les références que nous avons trouvées au cours de nos lectures, Maingueneau distingue six constituants : le statut des énonciateurs et des coénonciateurs, les circonstances temporelles et locales de l'énonciation, le support et les modes de diffusion, les thèmes, la longueur et le mode d'organisation³⁷⁵.

Si l'on adopte l'hypothèse de F. Rastier, pour qui « un genre est ce qui rattache un texte à un discours »³⁷⁶, il semble nécessaire de distinguer deux niveaux de constituants : ceux qui relèvent du contexte discursif et qui déterminent le texte comme acte communicationnel ; et, en deuxième lieu, ceux qui relèvent du « cotexte » et qui déterminent le texte comme message réalisé. On peut, dès lors, distinguer cinq constituants nécessaires pour construire la notion de genre littéraire :

- l'ancrage historico-institutionnel, qui renvoie à la situation du champ littéraire et aux dispositifs symbolico-sociaux qui contraignent plus ou moins la production effective, de fait, des textes (situation centrale ou périphérique dans l'institution littéraire, statut du genre, etc.) ;
- le mode énonciatif, qui renvoie au statut de l'énonciateur (réel/fictif/feint) ou de l'acte d'énonciation (sérieuse/ludique, oral/écrit) ;
- la fonction, qui renvoie à l'effet intentionnel des textes (fonctions illocutoires et perlocutoires) ;
- l'organisation formelle, qui renvoie aux structures textuelles (« plans de textes »...³⁷⁷) ;

³⁷² J.-M. Caluwé, « Les genres littéraires », in Delcroix, M. et Hallyn, F. (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987.

³⁷³ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1989.

³⁷⁴ A. Petitjean, « Contribution sémiotique à la notion de *genre textuel* », in *Recherches linguistiques*, XVI, 1991.

³⁷⁵ Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Le Seuil, coll. « Mémo » (20), 1996.

³⁷⁶ F. Rastier, *Sens et textualité*, Hachette, coll. « Langue linguistique communication », 1989, p. 40.

³⁷⁷ J.-M. Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan Université coll. « Fac linguistique », 1999, p. 68-79.

- et le contenu thématique, qui renvoie aux traits sémantiques des textes (le *sujet*, le *thème*, le *monde* construit par les textes, etc.).

Ce sont assurément les constituants formels qui ont fait l'objet du plus grand nombre d'études, sans doute parce que ce sont les plus visibles, depuis les études de Propp sur le conte merveilleux (en fait, sur certains contes russes, ceux d'Afanassiev) jusqu'aux études plus récentes, de M.Lits sur le roman d'énigme criminelle³⁷⁸, de F.Helgorsky³⁷⁹, d'Y.Reuter³⁸⁰ sur le roman à suspense ou encore d'U.Dionne³⁸¹ sur la structuration romanesque en chapitres, par exemple.

Cependant, chaque genre ne met pas nécessairement en œuvre tous les constituants et la difficulté consisterait à s'entendre sur ceux que l'on estime nécessaires et sur ceux que l'on estime secondaires. Ce problème rend indispensable le recours à la notion de « dominante », introduite par Eikhenbaum et Tynianov, mais systématisée et diffusée surtout par Jakobson³⁸². Chaque genre se distingue donc selon l'importance de ses constituants et, ensuite, selon la hiérarchie de ceux-ci : dans le sonnet, par exemple, les constituants formels l'emportent (les prescriptions de versification) tandis que, dans l'autobiographie, ce sont les constituants énonciatifs (récit à la première personne) et thématiques (récit de vie). La détermination d'un « noyau prototypique » de constituants est évidemment fondamentale puisqu'elle est liée à la possibilité de reconnaître un invariant générique, but de la question sans doute, à travers ses transformations éventuelles. Ainsi, comment définir le noyau prototypique du roman de façon à ce que s'y retrouvent le roman médiéval et le roman du XX^e siècle et même, à l'intérieur de celui-ci, le roman selon Proust et selon Sarraute ? Quels sont les traits communs entre des pratiques aussi différentes ? On voit donc la nécessité de distinguer entre « genre théorique » (ou modèle de genre) et « genre empirique »³⁸³.

³⁷⁸ M. Lits, *Pour lire le roman policier*, Paris-Bruxelles-Gembloux, De Boeck-Duculot, coll. «Formation continuée », 1989.

³⁷⁹ F. Helgorsky, « Harlequin: l'unité dans la diversité et vice-versa », in *Pratiques*, 54, 1987.

³⁸⁰ Y. Reuter, « Le suspense: les lois d'un genre », in *Pratiques*, 54, 1987.

³⁸¹ U. Dionne, « Diviser pour régner. Découpage et chapitration romanesques », in *Poétique*, 118, 1999.

³⁸² R. Jakobson, *Questions de poétique*, Le Seuil, 1973 ; ou bien : *Huit questions de poétique*, Le Seuil, 1977, p. 77-85.

³⁸³ T. Todorov, « Genres littéraires », in Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972.

En fait, il n'existe aucune règle qui détermine le seuil d'écart à partir duquel un texte change de genre. Molière appelle ainsi « comédie » *Dom Juan*, qui ne ressemble guère à *L'avare*. A l'inverse, la distance entre les « drames » bourgeois du XVIII^e siècle et les « comédies » de la même époque n'est pas très grande. On admet généralement que les normes génériques relèvent de décisions historico-institutionnelles et que le respect ou la subversion, par un texte, de ces normes relève d'une décision personnelle de l'auteur (à interpréter, dans les termes rendus célèbres de Pierre Bourdieu, comme « stratégie » de conformité, caractéristique de la « diffusion élargie », ou d'émergence, caractéristique de la « diffusion restreinte »³⁸⁴). Les exemples ne manquent pas, dans l'histoire de la littérature, qui illustrent ces phénomènes. On verra cependant que l'identité ou l'écart génériques relèvent aussi de la réception, c'est-à-dire du lecteur. Mais n'anticipons pas.

Il importe, en revanche, d'insister sur la nécessité d'éviter un glissement imperceptible et dangereux du concept au mot : dire que le roman a changé du Moyen Age au XX^e siècle, c'est dire que le sens du mot a changé entre ces deux époques. Le changement dans l'extension de la notion de « roman » a entraîné un changement dans sa compréhension. Généralement, on note que le nombre de composants (les « lois du genre ») varie d'un genre à l'autre. Certains genres sont ainsi plus « contraints » que d'autres (le sonnet, par exemple, l'est davantage que le roman, précisément). On constate d'ailleurs – toujours généralement – que les lois du genre sont plus nombreuses et plus strictes dans les genres oraux (par exemple, l'oraison funèbre), populaires (le conte merveilleux) ou « paralittéraires » (voir, par exemple, le roman sentimental³⁸⁵) que dans le reste des genres littéraires. Mais, alors, quelles sont les relations de la notion de genre littéraire avec les autres catégories classificatoires, en l'occurrence « exogènes » ou savantes (comme celles de « type », « mode ») et « endogènes » ou ordinaires ?

En effet, la notion de genre littéraire coexiste souvent avec d'autres notions concurrentes, tantôt « exogènes » ou savantes (comme celles de « type » ou encore de « mode »), tantôt « endogènes » ou intuitives, essentiellement au nombre de quatre (le récit, la poésie, le théâtre et la « littérature d'idées »), qui sont plus le fait

³⁸⁴ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

³⁸⁵ Cf. *supra* le chapitre 2.2.1.

des producteurs et des récepteurs des textes. A ces notions, il faut ajouter ce que M. Dufrenne appelle en termes kantien des « a priori affectifs » (donc subjectifs, pour ainsi dire) de l'expérience esthétique : le comique, le tragique, l'épique, etc³⁸⁶. Ces catégories se penchent de façon extrêmement intéressante vers une optique de la réception et notamment vers l'expérience du *littéraire* en action chez le lecteur éventuel.

D'autre part, les catégories génériques exogènes sont celles des théoriciens. Elles ont fait l'objet de nombreuses tentatives de systématisation. On peut citer quelques exemples de cette démarche qui représentent partiellement les tentatives les plus récentes : N. Frye³⁸⁷, K.W. Hempfer³⁸⁸, A. Fowler³⁸⁹ ou celle, encore plus récente, d'A. Kibédi Varga³⁹⁰, qui a proposé de distinguer les « catégories génériques » (recouvrant surtout la dichotomie vers/prose ou la « triade » pseudo-aristotélicienne du lyrique, de l'épique et du dramatique), les « genres » proprement dits (comme le conte, le roman et la nouvelle, par exemple, pour les genres narratifs, ou la ballade et le sonnet pour les genres poétiques) et les « sous-genres » (qui sont les subdivisions historiques ou thématiques des genres : le roman picaresque ou policier, la tragédie grecque ou élisabéthaine, le sonnet pétrarquiste ou shakespearien, et ainsi de suite).

Or il n'est guère possible de préciser le nombre de « sous-genres ». En effet, ceux-ci se laissent eux-mêmes encore subdiviser en « sous-sous-genres » : le roman policier « noir » ou « d'énigme criminelle », par exemple, peuvent être considérés comme des « sous-sous-genres » du roman policier ; le sonnet amoureux de la Renaissance peut, lui aussi, être considéré comme un « sous-sous-genre » du sonnet. Par ailleurs, de nouveaux sous-genres peuvent toujours apparaître, comme c'est le cas, par exemple, ces derniers temps, du « thriller médical »³⁹¹. Enfin, il convient d'ajouter que de nouvelles perspectives d'interprétation historique

³⁸⁶ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t.II. *La perception esthétique*, PUF, coll. « Epiméthée », 1953.

³⁸⁷ N. Frye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

³⁸⁸ K.W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.

³⁸⁹ A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982.

³⁹⁰ A. Kibédi Varga, « Genres littéraires », in Beaumarchais, Couty et Rey (dir.), *Dictionnaires des littératures de langue française*, Bordas, 1984.

³⁹¹ Voir l'exemple de l'écrivain Robin Cook, mais pour trouver des exemples plus surprenants il faudrait étudier les suppléments culturels des journaux et les magazines spécialisés.

permettent parfois de « découvrir » des sous-genres qui, si l'on veut, n'existaient pas mais que la nouvelle interprétation a en quelque sorte créés. Il en va ainsi du « roman célibataire », analysé et proposé par J.-P. Bernard, M. Biron, J. Dubois et J. Paque à partir de l'étude d'une configuration particulière de personnages dans certains romans de la fin du XIX^e siècle³⁹².

La tentative de systématisation des catégories génériques sans doute la mieux informée, la plus cohérente et assurément la plus séduisante est celle de Gérard Genette dans sa magistrale *Introduction à l'architexte* (1979). Revenant à la *Poétique* d'Aristote, Genette propose de distinguer les « modes », c'est-à-dire des catégories pragmatiques, relativement constants et transhistoriques. Ils sont au nombre de trois : le mode fictionnel (la *diégésis* aristotélicienne), le mode dramatique (la *mimésis*) et le mode lyrique (ou poétique). Le concept de genre sera réservé aux catégories empiriques de textes, établies d'après l'observation des données historiques selon certains critères. Leur rapport avec les modes est complexe, mais non réductible à une « simple inclusion » dans les modes. Quant aux « sous-genres », ils constituent des spécifications thématiques ou historiques des genres.

Aux catégories distinguées par Genette, il paraît souhaitable d'ajouter celle de « type », théorisée ces dernières années par la linguistique textuelle. Les *types* sont des formes d'organisation textuelle globale et abstraite (donc stable et invariable), reposant à un niveau « profond » sur des opérations cognitives en principe universelles et s'actualisant « en surface », selon les cultures et les moments, dans les genres, dont ils régulent ainsi l'hétérogénéité possible ou les possibilités d'écart et variation. Les *types* sont donc des catégories superordonnées aux autres et, si l'on s'en rapporte aux propositions de J.-M. Adam, on en distingue cinq : narratif, descriptif, explicatif, argumentatif et dialogal³⁹³.

Le jeu taxinomique (les types, les modes, les genres, les sous-genres, etc.) peut sans doute paraître gratuit. Mais il n'en démontre pas moins la nécessité de distinguer plusieurs « paliers » de catégories génériques. Par ailleurs, quand on parle de « type », de « mode », de « genre » ou de « sous-genre », c'est toujours à l'intérieur de l'« architextualité » que l'on se trouve, sous les dehors des relations des

³⁹² J.-P. Bernard, M. Biron, J. Dubois et J. Pâque, *Le roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, José Corti, 1996.

³⁹³ J.-M. Adam, *Les textes: types et prototypes*, Nathan Université, coll. « Fac linguistique », 1992.

textes à des normes transcendantes. Il vaut cependant mieux éviter de confondre les catégories, parce qu'elles se réfèrent, comme en le voit, à des niveaux d'abstraction différents : dire d'un même texte que c'est un « texte narratif », un « roman », un « roman policier » ou un « polar », par exemple, ce n'est pas exactement dire la même chose de ce texte.

Or quelles relations un texte entretient-il avec « son » genre ? Cinquième problème : celui du statut générique d'un texte. Le statut générique d'un texte tient, dans une large mesure, à des indications paratextuelles : effets de titre « rhématique » (*Le roman de la momie, Petits poèmes en prose...*) ou thématique (*2001 Odyssée de l'espace, Chroniques martiennes...*), de nom d'auteur (qu'est-ce qu'on attendra d'une lecture lorsqu'on lira : Simenon, Agatha Christie, Mary Higgins Clark... ?), de déclarations liminaires (préfaces, etc.) ou périphériques (essais, articles, entretiens journalistiques...). Mais, au-delà de ces apparences, d'ailleurs souvent trompeuses, quelles relations un texte entretient-il donc avec « son » genre ?

Un texte peut entretenir effectivement deux types de relations différentes avec son genre. J.-M. Schaeffer, dont les travaux font incontestablement autorité sur ce point, parle de « régimes de généricité ». Et ces régimes sont, tout en constituant un système binaire de base que l'on reconnaîtra tout de suite, les suivants : le texte peut établir une relation de répétition (ou de réduplication) ou bien une relation de transformation (et donc d'écart).

D'une part, il est évident que les textes de genres fortement contraints fonctionnent selon un régime de répétition générique. C'est le cas notamment du sonnet : la lecture d'un sonnet singulier (« Parfum exotique », par exemple) le met en rapport avec d'autres sonnets, de Baudelaire ou d'autres poètes. La logique d'évaluation du texte est donc une logique analogique, c'est-à-dire d'appréciation de la ressemblance ou de la dissemblance du texte avec les lois du genre. C'est le cas aussi des genres relevant de la diffusion élargie, qui fonctionnent dans la plupart des cas selon le principe de la reproduction (mêmes structures formelles, en particulier narratives)³⁹⁴.

³⁹⁴ Cf. D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1992.

Et d'autre part, le régime de la transformation (ou de l'écart) générique peut opérer soit analogiquement, soit généalogiquement. Dans le premier cas, il s'agit le plus souvent d'une simple variation (interne) sur les règles génériques. Dans le second cas, il s'agit d'une véritable transformation, qui renouvelle en profondeur la tradition propre au genre en question.

Cela dit, pour revenir, à ce que nous disions plus haut, les relations qu'un texte entretient avec son genre sont graduelles. Un texte n'est jamais qu'un représentant plus ou moins typique d'un genre, si nous le regardons du point de vue qui nous intéresse ici. On peut donc dire qu'il y a des textes prototypiques de genre (conforme aux « lois du genre »), des textes typiques (les plus nombreux) qui s'écartent plus ou moins du genre-modèle, le prototype, et des textes atypiques, qui ont des voisinages avec d'autres prototypes ou qui sont tout simplement inclassables. Comme dit J.-M. Adam avec humour, « il restera toujours des baleines, des chauves-souris et des ornithorynques pour nous embrouiller un peu les idées, des sirènes et des centaures aussi »³⁹⁵.

Par ailleurs, le statut générique d'un texte est sujet à révisions. On sait que Balzac, par exemple, déniait à ses œuvres la qualité de « romans » et quel sort la postérité a fait à cette dénégation. Quant à *La Recherche...* de Marcel Proust, qui ne revendiquait aucun statut précis, elle a longtemps hésité entre celui de l'autobiographie et celui de la fiction, avant de se stabiliser, si l'on peut dire, dans la position mixte ou ambiguë qu'on lui reconnaît aujourd'hui et à laquelle convient peut-être la notion d'« autofiction » avancée par Serge Doubrovsky. Autrement dit, la relation d'un texte à « son » genre dépend et de l'auteur et, comme la critique semble le réclamer de plus en plus, du lecteur. Aussi, aux régimes de répétition et de transformation évoqués ci-dessus, il convient donc d'en ajouter deux autres : le régime de la genericité auctoriale et celui de la genericité lectoriale.

Envisagée du point de vue de la production, la relation d'un texte à un genre dépend de décisions intentionnelles (imitation/transformation) de l'auteur et les parentés ultérieures éventuelles sont, par conséquent, imprévisibles³⁹⁶. Mais il ne dépend pas uniquement de l'intention ni même du projet affirmés d'un écrivain qu'un

³⁹⁵ J.-M. Adam, 1992, p. 31.

³⁹⁶ J.-M. Schaeffer, 1989, p. 147-8.

texte soit pris ou reçu comme appartenant à un genre par lui choisi. Si elle résulte de choix intentionnels, la généricité d'un texte dépend aussi de sa réception : comme l'avait imaginé Jorge Luis Borges, *Don Quichotte* peut être lu, effectivement, comme un roman policier. Tout ceci montre une fois encore qu'une œuvre peut être appréhendée à plusieurs niveaux et que son identité générique est en fonction des niveaux que l'on retient comme pertinents. Ainsi, *La Princesse de Clèves* peut être classé comme « récit » (constituant formel), comme roman psychologique (constituant thématique), comme roman du XVII^e siècle (constituant socio-historico-institutionnel), etc.

Bien entendu, plus le contexte (chronologique ou culturel) dans lequel le texte a vu le jour est éloigné, plus les différences entre généricité auctoriale et généricité lectoriale peuvent être grandes. Ainsi, Homère, en composant (ou plus vraisemblablement, en rassemblant) *L'Illiade* et *L'Odyssée*, a mis en œuvre un certain nombre de règles génériques qu'il appartient aux historiens de la littérature d'établir et que l'on considère aujourd'hui comme relevant de l'épopée (même si, à l'époque d'Homère, la distinction entre récit mythique et récit historique n'avait sans doute pas cours). Mais lorsque nous lisons aujourd'hui *L'Illiade* et *L'Odyssée*, nous le faisons bien évidemment avec notre horizon d'attente générique actuel, différent de celui d'Homère et des Grecs de l'époque archaïque.

Ainsi, alors que *L'Odyssée* était naguère considéré comme l'un des deux volets de ce qui était considéré comme une épopée, elle est lue aujourd'hui davantage comme un roman, et ceci en raison de traits génériques qui sont devenus pertinents, certains depuis longtemps déjà : thème de la quête, histoire d'amour conjugal, etc. Tandis que de nouveaux traits sont parvenus plus récemment : par exemple, l'utilisation qu'a faite James Joyce de la figure d'Ulysse errant dans Dublin.

En d'autres termes, chaque nouveau contexte de lecture peut reconfigurer l'identité générique d'un texte. Un même texte peut d'ailleurs changer d'identité générique selon qu'on le reçoit, par exemple, comme produit par un auteur espagnol du XVII^e siècle ou par un auteur français du début du XX^e siècle³⁹⁷. La publication de *l'Œdipe* de Sophocle dans la « série noire » chez Gallimard est l'illustration parfaite

³⁹⁷ Nous faisons bien entendu une allusion à la célèbre nouvelle de J.L. Borges, « Pierre Ménard auteur du Quichotte », de 1975.

de ce phénomène. Or on peut se demander quelle est la profondeur chronologique de la notion de genre que nous poursuivons. Quelle serait son origine, son évolution, au-delà de l'état de la question que nous avons présenté jusqu'ici ?

Avant-dernière question, en effet : d'où vient la notion de genre et comment a-t-elle évolué au fil du temps ? Les recherches des historiens (voir, entre autres : G. Demerson³⁹⁸, P. Zumthor³⁹⁹, B.K. Lewalsky⁴⁰⁰, R. Martin et J. Gaillard⁴⁰¹ ; et pour une synthèse, voir K. Canvat⁴⁰²) ont montré que, si des genres ont été pratiqués depuis la plus haute Antiquité, le mot même de « genre » et les premiers essais de théorisation de la notion qu'il recouvre n'apparaissent pas avant la Renaissance. En outre, sa conception a considérablement évolué.

Pendant une très longue période, qui va de l'Antiquité à l'époque romantique, la notion de genre a été conçue de manière essentiellement prescriptive et normative (fruit d'une approche stricte qu'on peut appeler évaluative ou axiologique). Mais l'individualisme romantique s'est mal accommodé d'une telle conception et a prôné, pour s'en démarquer, une esthétique du mélange des genres revendiquée, avec des différences, par Hugo, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, ainsi que par les diverses avant-gardes du XX^e siècle.

Dans les années 1960-70, la réflexion de Roland Barthes sur les textes « scriptibles »⁴⁰³, celle de certains des membres du groupe *Tel Quel* sur l'écriture et l'expérience de certaines limites scripturales ou fictionnelles, mais déjà, au milieu des années 50, celle de Maurice Blanchot⁴⁰⁴, ont voulu toutes rendre obsolète la notion de genre, qui ne semblait plus convenir à la radicale singularité des « textes » rebelles, par conséquent, aux catégories génériques institutionnalisées. Or cette révolte, comme on peut le voir, n'est pas si étrangère au détournement des romantiques.

³⁹⁸ G. Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

³⁹⁹ P. Zumthor, *Parler au Moyen Age*, Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1980; et *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

⁴⁰⁰ B.K. Lewalsky, *Renaissance Genres, Essays on Theory, History and Interpretation*, Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, coll. « Harvard English Studies », 14, 1986.

⁴⁰¹ R. Martin et J. Gaillard, *Les genres littéraires à Rome*, Nathan, coll. « Scodel », 1990.

⁴⁰² K. Canvat, « Essais d'histoire de la notion de genre littéraire », in *Les lettres romanes*, t. LI, n° 3-4, 1997.

⁴⁰³ R. Barthes, *S/Z*, Le Seuil, coll. « Points », 70, 1970.

⁴⁰⁴ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

Deux voies ont été empruntées pour ébranler la notion de genre et l'édifice qu'elle soutient : l'éclatement et l'évitement, autrement dit l'excès et le défaut. L'éclatement s'est caractérisé par la multiplication de productions inédites ou dérivées plus ou moins habilement des catégories dominantes. Dès qu'une forme littéraire se développe suffisamment pour accéder au statut de genre, elle secrète des variations qui entraînent des ramifications nouvelles, à savoir des « sous-genres » qui, à leur tour, peuvent engendrer des « sous-sous-genres », et ainsi de suite.

L'évitement est une autre voie de contestation. Il peut passer par la contestation, comme lorsque Hugo, par exemple, s'en prend aux étiquettes génériques (voir la préface des *Odes et ballades*, de 1826). D'autres, après lui, ont fait de même : Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont... Au début du XX^e siècle, B. Croce a même proposé de se passer de la notion de genre. Un autre mode d'évitement, c'est le renoncement sous prétexte que la notion de genre est insuffisante pour rendre compte de la complexité et de l'hétérogénéité des œuvres. Diderot, dans son essai sur *La poésie dramatique*, avait proclamé l'inadéquation de la règle et du génie, thème qui préparait déjà le romantisme et son goût pour la « bizarrerie » (voir également Hugo dans sa préface à *Cromwell*, de 1827). Ce travail de sape a été prolongé par les écrivains du XX^e siècle, de façon assez générale, qui ont opté pour leur part de « brouiller les cartes »⁴⁰⁵.

Or la notion de genre est restée au centre des pratiques littéraires et son abandon, voire sa disparition, paraissent bien improbables. Toute transgression d'un genre présuppose paradoxalement son existence et les œuvres contemporaines, aussi inclassables soient-elles, ne peuvent prétendre s'écrire en dehors des genres sans s'y référer ni sans constituer, à leur tour, un modèle⁴⁰⁶. En d'autres termes, l'altérité est toujours relative. Le *Coup de dés* de Mallarmé est une œuvre singulière parce qu'elle prétend mener jusqu'à ses limites extrêmes la tradition lyrique française. On peut en dire autant au sujet du *Finnegan's Wake* joycien par rapport au récit occidental. Il s'agit des bornes extérieures, des derniers jalons, qui se rapportent malgré tout à une longue tradition, sous-jacente et fondamentale.

⁴⁰⁵ Cf. K. Canvat, art. cité, 1997.

⁴⁰⁶ G. Genette, *Figures II*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1969.

Le soupçon qui pesait sur la notion de genre littéraire s'est donc mué, ces dernières années, en une attitude ambivalente, faite à la fois de rupture et de tradition, de contestation et d'adhésion. L'ultime revirement d'un Roland Barthes est emblématique de cette (dé)négation du genre. Après avoir radicalement mis en cause, on l'a dit, la notion du genre au début des années 70, Barthes est en effet revenu sur ses positions en 1979-1980, dans une série de cours au Collège de France intitulés « La préparation du roman ». Selon lui, il n'était possible d'entrer « en écriture » qu'en « fantasmant » un genre, le désir d'écrire étant toujours désir d'écrire un « poème », une « nouvelle », un « journal » ou un « roman ».

La conception classique se fonde avant tout sur les valeurs de conformité et de tradition, s'exprimant par la recherche de l'identité et de la répétition. La notion de genre y est conçue comme devant servir à la reproduction de modèles reconnaissables par tous. Elle suit un fonctionnement qui cherche ou impose, voilà une grande différence, le consensus. Elle renvoie non seulement à des principes de classement et de sélection, mais aussi à des valeurs. Elle sert à quadriller la littérature et à y imposer le rêve d'un univers parfaitement ordonné où les espèces inconnues sont recensées et les « monstres » pourchassés. Reconnaissance des textes acceptables et exclusion des textes aberrants : telles sont les deux faces réversibles de sa fonction de *police*.

La conception moderne, qui apparaît avec le romantisme et survit dans des courants comme le surréalisme, *Tel Quel* ou encore le textualisme de Barthes, se constitue au contraire sur les valeurs d'originalité et de singularité, s'exprimant par la recherche de l'opposition et de la différence. La notion de genre y est rejetée comme une entrave à l'expression individuelle. Enfin, la conception actuelle (toujours dans le « réseau de diffusion restreinte », nous insistons) se définit par un souci de « déconstruction », de maintien et de distance, traduisible en une attitude ambivalente à l'égard de la notion de genre, une attitude faite d'acceptation et de refus, en un mot : de distance critique. Si l'on y tient absolument, on peut qualifier cette conception de « post-moderne », mais celle-là serait sans aucun doute une autre histoire.

En revanche, il n'est pas moins raisonnable de se poser la question sur le besoin ou le choix d'utiliser les genres pour donner cours à une certaine explication

des phénomènes et des procès qui se présentent devant nous en tant que lecteurs. Pourquoi, en fait, y a-t-il des genres ? *Prima facie*, effectivement, l'existence de genres semble bien un phénomène universel, présent dans toutes les littératures, occidentales ou autres, écrites ou orales.

A un niveau très général, la problématique des genres littéraires relève de ce que P.Tort a appelé, comme nous avons dit auparavant, la « raison classificatoire ». L'activité de classification et de catégorisation répond, en effet, à une exigence épistémologique d'ordre et d'organisation propre, semble-t-il, à l'espèce humaine. Face à un phénomène observable, l'homme tend en effet, à le rattacher à une série, à un ensemble. Cette activité cognitive, à la fois associative et discriminante, se fonde sur les opérateurs de l'identité et de la différence : elle cherche une récurrence dont le principe, une fois établi, donne lieu à des codifications qui peuvent être éventuellement institutionnalisées.

Geste élémentaire de la pensée, l'activité de classification organise dans la conscience la répartition des êtres et des choses : classer, c'est connaître, et connaître, c'est classer. Pour la « pensée sauvage », par exemple, comme Claude Lévi-Strauss l'a montré, ce sont les mythes qui sont « bons à penser ». La découverte de l'écriture a accéléré de manière significative ce cheminement vers l'abstraction. Les historiens des sociétés antiques, ou les anthropologues des systèmes graphiques, ont montré que la découverte de l'écriture avait joué un rôle déterminant dans l'apparition de la « science des listes » et dans le développement des processus cognitifs fondamentaux que sont l'abstraction, la conceptualisation ou encore la généralisation. En fait, le processus de catégorisation fait si intimement partie des stratégies de conceptualisation que l'on peut dire qu'il est au fondement même de l'activité cognitive.

Il importe d'insister sur le fait qu'aucune classification ne se confond cependant avec le réel : elle n'est qu'un moyen de le penser. En d'autres termes, toute classification est une construction culturelle et, par conséquent, relative, qui nous en apprend moins sur le réel que sur la matière dont nous le pensons⁴⁰⁷. Dans le même ordre d'idées, comme l'a montré Pierre Bourdieu, toute classification non seulement

⁴⁰⁷ Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

est socialement constituée, mais a une fonction socialement « constituante »⁴⁰⁸. Et cela signifie que, si les sujets sociaux se distinguent par les classements qu'ils opèrent, ils sont aussi classés par leurs classements. En outre, toute classification a partie liée ou est en rapport avec la normalisation des pratiques. Elle conforme, secrète et « bâtit » une norme, un canon ou une hiérarchie particuliers. Elle est finalement une opération de mise en ordre symbolique et de maintien de l'ordre symbolique⁴⁰⁹.

Quittant ce niveau très général, quoique fondamental, de réflexion pour en venir à la question plus spécifique des genres littéraires, l'universalité de la distribution du « fait littéraire » en classes d'œuvres ou de textes plus ou moins nettement délimités s'explique peut-être aussi par le fait que les textes littéraires sont proches des textes « d'autorité » (et parfois se confondent avec eux) : textes religieux, juridiques, scientifiques, etc. Ce sont des textes empreints d'un caractère de sacralité et, pour cette raison, objets soumis à une très étroite surveillance⁴¹⁰. La sacralisation des textes littéraires s'obtient par la codification et l'institutionnalisation de leurs formes. Sur le versant de l'écriture, celles-ci permettent une mise en relief du texte, condition de sa *durée* et de sa mémorisation. En revanche, sur le versant de la lecture, la codification et l'institutionnalisation fonctionnent comme signes (de « littérature », trace de « littérarité ») et/ou comme consignes (de lecture, bien évidemment).

Il reste que l'intérêt des théoriciens de la littérature pour la question des genres (d'Aristote à nos jours, pour imaginer un grand pan chronologique) est un phénomène singulier dans le champ esthétique si l'on songe que la musique ou la peinture, par exemple, connaissent elles aussi des genres. Selon Jean-Marie Schaeffer, cet intérêt tout particulier s'expliquerait par le fait que la quête de la littérarité s'étant avérée vaine, les théoriciens se seraient rabattus sur la question des genres, qui serait devenue ainsi le lieu où se joue la définition en extension ou en compréhension de la littérature. La recherche sur les genres serait un succédané dans la recherche d'une définition irréductible de la « littérature »⁴¹¹.

⁴⁰⁸ P. Bourdieu, 1979.

⁴⁰⁹ Bourdieu, « Habitus, code, codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 64, 1986.

⁴¹⁰ Cf. Ph. Hamon, « Les formes littéraires », in *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.

⁴¹¹ J.-M. Schaeffer, 1989, p. 8-9.

Finalement, on serait tenté de voir aussi dans le regain d'intérêt actuel pour la problématique générique un des effets du retour à l'histoire littéraire : non de l'histoire littéraire lansonienne ou dans sa projection scolaire, « lagarde-et-michardienne », mais d'une histoire littéraire que l'on pourrait qualifier de « transtextuelle », c'est-à-dire à la fois structurale et historique⁴¹². A la fois forme, institution et histoire, véritable « forme-sens » (H. Meschonnic) ou « trans-forme », axe d'une grande richesse pour la recherche, la notion de genre est une entrée privilégiée pour cette histoire transtextuelle qui « s'accrocherait » vraiment aux formes littéraires, permettant l'évaluation de leur évolution.

Mais si le romanesque surréaliste en général et les romans ironiques, et oniriques (« ironiriques », dira Serge Gaubert⁴¹³), de Robert Desnos bouleversent en quelque sorte certaines limites du roman réaliste, ils ne cessent pour autant de s'inscrire paradoxalement dans une « pensée du roman ». Le refus et le dénigrement restent toutefois un type de relation et non pas une rupture irréparable. Et le dehors d'un genre, dans un système même imparfait ou sous-développé conceptuellement, devient peut-être un autre genre mais garde souvent un lien avec le premier. Pour la notion de roman, à travers l'évolution des temps et des doctrines, les opposés arrivent même à se rencontrer de façon très surréaliste, puisque :

Le roman n'a pas de finalité rhétorique interne ; en d'autres termes, sa morale est importée, ou extrinsèque. L'idée que le roman n'a rien en propre et que donc tout lui est propre, est d'ailleurs devenue le lieu commun d'une poétique moderne qui privilégie la tendance ironique et critique, Sterne et Diderot contre Richardson et Rousseau, *Bouvard et Pécuchet* contre *Le Ventre de Paris*.⁴¹⁴

⁴¹² Schaeffer, « Pourquoi l'histoire littéraire n'a-t-elle jamais réussi en France à se constituer en discipline scientifique autonome? », in *Le Monde*, 18 mars 1993.

⁴¹³ S. Gaubert, « *Deuil pour deuil, La Liberté ou l'amour!* D'un texte à l'autre, ironie onirique », in Dumas (dir.) « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, José Corti, 1987, p. 145-158.

⁴¹⁴ Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », in *Le Romanesque* (sous la dir. de Gilles Declercq et M. Murat), Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223.

2.3.2. Les enjeux de la surréalité : fiction et fictionnalité

Il peut sembler étrange d'entreprendre une réflexion sous le signe des « frontières de la fiction » à l'heure où la fiction et ses cousines plus ou moins proches (la fabulation, les simulacres, les *reality shows*, la réalité virtuelle...) semblent envahir tout le champ de la culture, si ce n'est celui même de la pensée contemporaine. L'effritement de la réalité, célébré ou déploré, semble être surtout celui des frontières qui distinguent celle-ci de la fiction ; si le « crime parfait » de notre fin de XX^e siècle, selon Baudrillard, est celui d'avoir fait disparaître la réalité, la fiction, pour sa part, paraît sortir triomphante de cette nouvelle donne mouvante qui se dessine ou qui s'est formée au fur et à mesure.

Rares sont les voix qui s'inquiètent d'une menace qui frapperait la fiction. Et pourtant, la montée de la rectitude politique (le *politically correct*) n'est-elle pas également celle d'un assujettissement des fictions à des cahiers de charges conçus hors de son ordre ? La rectitude politique, en effet, ne reconnaît aucune spécificité aux genres du discours : pour elle, publicité, articles de journaux ou séries télévisées constituent un vaste terrain indifférencié où seuls les contenus importent, et où la représentation discursive (ou plus largement sémiotique) est censée prendre le relais de la représentation politique. Que devient alors la catégorie de fiction dans ce contexte ? Ou qu'est-elle devenu dans les mains des surréalistes ? Qui l'emporte sur qui : la morale sur la fiction ou bien la surréalité sur toute morale ?

L'évolution historique montrerait certes un changement brusque de nos mentalités en tant que lecteurs et consommateurs de fiction dès que la fiction recule face à la donnée réelle, contrainte par la légalité ou la responsabilité. En nous posant certaines questions sur son statut, nous pourrions juger plus facilement du statut global de la fiction du point de vue de la surréalité. Ainsi, un débat aussi riche que celui d'aujourd'hui n'aurait pas son lieu parmi les surréalistes. Mais, même s'il renonce au clivage fiction-réalité par l'abandon de la *représentation*, le surréalisme ne peut pas ignorer cette discussion fondamentale.

Au-delà des *slogans* et des formules à l'emporte-pièce, pareille ambivalence nous force à reconnaître, nous semble-t-il, la complexe renégociation des rapports entre « fiction » et « réalité » qui se déroule non pas sous nos yeux, mais *autour de nous* et à *travers* nos pratiques de lecteurs et de spectateurs. Nous ne prétendons donc pas régler la question : nous voudrions simplement souligner son caractère intensément idéologique, qui touche bien plus que les contenus (la représentation des femmes, des homosexuels, des divers groupes ethniques) puisqu'il affecte ce que nous appellerions, pour dire les choses rapidement, *l'économie politique de la fiction*.

La conception qu'on se fait de la fiction nous semble en effet aussi idéologiquement marquée, sinon décisive, que celle qu'on se fait des rapports des sexes ou des groupes sociaux ; s'interroger sur quelques développements « formels » en matière de fiction, voilà qui nous paraît un peu moins gratuit qu'une conception étroite de l'idéologie pourrait nous amener à la croire. Nous nous intéresserons donc à un cas parmi bien d'autres, à savoir celui de ce qu'on peut appeler la *transfictionnalité*. Celle-ci doit être distinguée de l'intertextualité, dont elle constitue un cas particulier opérant selon des mécanismes et une *économie* propres.

L'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche. La transfictionnalité, en revanche, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (par exemple celui que nous sommes en train d'écrire), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage. Il en va de même pour les univers fictifs considérés dans leur ensemble. Un auteur qui situerait une histoire dans Middle Earth, le monde imaginé par Tolkien dans *The Lord of the Rings*, créerait du coup un ensemble fictionnel dans lequel le texte de Tolkien serait rétrospectivement inclus⁴¹⁵.

La transfictionnalité, malgré la fréquence du phénomène en littérature, semble avoir retenu davantage l'attention des théories de la fiction, d'inspiration

⁴¹⁵ Cette distinction n'est pas gratuite. Alors qu'on aborde généralement la transfictionnalité sous l'angle de la reprise de personnages, des genres comme la science-fiction nous enseignent qu'il est possible d'établir un lien transfictionnel sans qu'aucun personnage ne soit commun aux textes concernés.

philosophique ou logique, que des études littéraires. On s'en apercevra en consultant l'ouvrage qui, à ce jour, se rapproche le plus sans doute de la question : le *Palimpsestes* de Gérard Genette (1982). Même si une part importante des textes et des dispositifs qui y sont examinés impliquent une migration intertextuelle des personnages (et des histoires), l'accent n'est presque pas mis sur le statut des entités fictives concernées, sinon bien davantage sur les modalités des rapports que des *textes* sont susceptibles d'établir avec *d'autres textes*.

L'hypertextualité genettienne croise souvent, dans les faits, la transfictionnalité, mais le cadre théorique qu'il adopte l'amène à neutraliser en grande partie les questions spécifiques que pose la seconde. Aussi est-ce d'abord à travers les théories de la fiction que nous pouvons espérer jeter un premier éclairage sur le problème qui nous occupe.

2.3.3. Trois frontières de la fiction

Des frontières, la fiction n'en manque manifestement pas — ce qui ne veut pas dire qu'elle ne s'ingénie pas à les transgresser, voire à les subvertir – à travers quantité de manœuvres qu'on pourra associer aussi bien à la modernité qu'à la postmodernité.

Lorsque l'« auteur » du *Jacques le fataliste et son maître* (de Diderot) affirme qu'il n'écrit pas un roman, lorsque Philip Roth, dans *Operation Shylock* (1993), décrit et donne comme réelles ses tribulations avec les services secrets israéliens, lorsque W. S. Baring-Gould fait paraître une biographie de Sherlock Holmes (1975) ou lorsque Tom Stoppard, dans *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967), met en scène ce qui arrive aux deux personnages titulaires pendant que Hamlet se débat avec ses doutes et ses velléités de vengeance, chacun, à l'évidence, semble se jouer de l'étanchéité censée faire de la fiction un domaine reconnaissable. Faut-il pour autant voir dans la fiction un domaine aussi poreux ?

On ne peut répondre à cette question sans d'abord s'interroger sur ce que l'on entend au juste par « frontière » de la fiction. Sur quel plan se situe-t-elle ? Quelles distinctions entraîne-t-elle ? En fait, un examen même rapide des théories de la fiction permet d'identifier plusieurs frontières, qui ne se situent pas toutes sur le même plan et n'entraînent pas des distinctions du même ordre. Un petit détour de ce côté n'est donc pas tout à fait inutile : s'il n'apporte pas de réponses définitives — on verra que le consensus est loin de régner en ces matières — il permettra au moins d'y voir un peu plus clair.

2.3.3.1. La frontière ontologique

La frontière ontologique établit une distinction entre le statut des entités fictives et celui des entités réelles. À première vue, cette frontière est on ne peut plus nette : personne ne niera, d'une part, que Sherlock Holmes, Mickey Mouse ou la Terre moyenne de Tolkien relèvent de la fiction et que, d'autre part, Mikhaïl Gorbatchev, la brebis Dolly ou Prague appartiennent à la réalité. Mais les logiciens ont eu tôt fait de mettre en évidence des cas ambivalents (le Londres des récits de Conan Doyle ou le Napoléon de *Guerre et Paix*) qui mettent à l'épreuve cette évidence, amenant du coup les théoriciens à raffiner leurs modèles — et à prendre position dans un débat qui n'est toujours pas clos. On remarquera que l'ambivalence n'est pas un phénomène symétrique : sauf cas de psychose, ce n'est pas du côté de la réalité que surgissent les cas embarrassants, mais bien au sein du discours fictionnel lui-même.

La réalité peut-elle figurer dans un texte de fiction ? Certains n'hésitent pas à répondre par l'affirmative : selon eux, un texte de fiction peut fort bien référer *sérieusement* à des personnes et à des lieux réels, sans cesser pour autant d'être un texte de fiction. Il serait donc possible de distinguer, au sein du même texte, des

items dénotativement « pleins » des items dénotativement « vides ». C'est, notoirement, la position soutenue par John R. Searle dans *The logical status of fictional discourse* :

Most fictional stories contain nonfictional elements : along with the pretended references to Sherlock Holmes and Watson, there are in Sherlock Holmes real references to London and Baker Street and Paddington Station ; again, in *War and Peace*, the story of Pierre and Natasha is a fictional story about fictional characters, but the Russia of *War and Peace* is the real Russia and the war against Napoleon is the real war against the real Napoleon. What is the test for what is fictional and what isn't ? [...] The test for what the author is committed to is what counts as a mistake. [...] if Sherlock Holmes and Watson go from Baker Street to Paddington Station by a route which is geographically impossible, we will know that Conan Doyle blundered even though he has not blundered if there never was a veteran of the Afghan campaign answering to the description of John Watson, M. D. ⁴¹⁶

Nous aurons l'occasion de revenir au critère qui, selon Searle, permettrait d'identifier les zones de non-fictionnalité au sein de la fiction : la possibilité de commettre des « bévues » à leur endroit. Mais il nous faut d'abord noter que tous les théoriciens sont loin de souscrire au principe d'une telle distinction. Dès 1954, par exemple, Margaret Macdonald soutenait que l'immersion d'éléments « réels » dans un récit de fiction les met sur le même plan (ontologique) que les éléments « purement » fictionnels :

J'incline donc à dire qu'un conteur n'énonce pas des assertions informatives concernant des personnes, des lieux et des événements réels, même lorsque de tels éléments sont mentionnés dans des phrases fictionnelles : je dirai plutôt qu'ils fonctionnent eux aussi comme les éléments purement fictionnels avec lesquels ils sont toujours mélangés dans le récit. La Russie en tant que décor de l'histoire des Rostov diffère de la Russie que Napoléon a envahie et qui ne contenait pas les Rostov. [...] Tolstoï n'a pas créé la Russie [...] Mais on peut dire que Tolstoï a créé la-Russie-comme-arrière-fond-des-Rostov... ⁴¹⁷

⁴¹⁶ Searle, 1979, p. 72.

⁴¹⁷ Macdonald, 1989 (1954), p. 232.

Dans une perspective semblable, Ruth Ronen note que l'interaction entre les composantes du récit force à attribuer aux entités supposément réelles des propriétés (relationnelles) qu'elles n'ont pas dans la réalité :

Some of the properties attached in fiction to concrete reality counterparts, relate to fictional entities residing in or next to them. Napoleon in *War and Peace* and London in Conan Doyle's novels characteristically have fictional entities interact with them or reside in them. Since an empirical scanning of London will not reveal Sherlock Holmes, London cannot be the place where Holmes actually lived.⁴¹⁸

Arrêtons-nous un instant sur le postulat qui sous-tend les raisonnements de Macdonald et de Ronen : celui d'après lequel les textes de fiction présentent (ou se voient attribuer par les lecteurs) une « unité discursive »⁴¹⁹. La position de Searle (et des théoriciens « ségrégationnistes » en général⁴²⁰) suppose qu'on puisse répartir les énoncés d'un texte en deux ensembles : les énoncés référentiels et les énoncés fictionnels⁴²¹. Pour Macdonald, Ronen ou Pavel, une telle manœuvre fait fi du fonctionnement du discours : un texte n'est pas un simple agrégat d'énoncés, mais une structure complexe qui, par le jeu des relations qu'elle instaure, entraîne une homogénéisation ou à tout le moins une contamination ontologique des entités impliquées⁴²². Le ségrégationnisme repose sur une conception atomiste qui pulvérise le texte en une collection d'éléments sans liens entre eux. L'intégrationnisme, cependant, paraît devoir payer ses avantages au prix — qu'on pourra trouver exorbitant — d'une indifférenciation des instances et de leur statut.

⁴¹⁸ Ronen, 1994, p. 128.

⁴¹⁹ Postulat explicité par Pavel dans *Univers de la fiction*, 1988, p. 26 : « Aux yeux de leurs lecteurs, les textes de fiction bénéficient d'une certaine unité discursive, et nulle ligne de faille ne sépare visiblement, dans les mondes qu'ils décrivent, la part de vérité et celle de la fiction ».

⁴²⁰ Le terme de « ségrégationnisme » (et celui d'« intégrationnisme », qu'il lui oppose) ont été introduits par Pavel, 1988 (p. 19-58).

⁴²¹ En fait, les choses sont un peu moins simples puisque, face à un énoncé comme « Sherlock Holmes partit vers la gare de Paddington », un ségrégationniste n'aura d'autre choix que de reconstruire un énoncé présupposé (« Il existe une gare de Paddington ») auquel il attribuera un statut référentiel. La fracture doit donc bien souvent être opérée à l'intérieur des énoncés concrets des textes ; il est bien rare que des textes de fiction comportent des énoncés « référentiels » isolés, « purs ».

⁴²² Marie-Laure Ryan tient une argumentation similaire, en y ajoutant un argument ontologique: « [...] the Napoleon of *War and Peace* is a fictional object because he belongs to a world which on the whole is fictional. [...] Once the initial step into the [textual reference world] has been taken, there is no logical difference between speech acts referring to Natasha and speech acts referring to Napoleon » (voir M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 1991, p. 15 et p. 65).

Si *Guerre et Paix* s'interdit de distinguer le statut de « son » Napoléon de celui de Pierre ou de Natacha, et si les lecteurs ne confondent pas le premier avec son homonyme réel, il n'est pas trop hasardeux d'avancer qu'une différence subsiste, intuitivement perçue mais difficile à conceptualiser. De même, on se demande comment *comprendre* les noms *réels* des surréalistes qui apparaissent dans les romans desnosiens. Comment cerner donc cette différence sans pour autant verser dans le ségrégationnisme, sans attribuer un statut purement référentiel aux entités ambiguës ? Deux solutions au moins sont disponibles. La première, nous l'avons entr'aperçue dans la citation de Ronen : elle consiste à traiter ces entités comme des « contreparties (fictives) » de leurs homonymes réels. Nous citons pour mémoire la définition de David Lewis, à qui l'on doit cette notion de « counterpart » :

The counterpart relation is our substitute for identity between things in different worlds. Where some would say that you are in several worlds, in which you have somewhat different properties and somewhat different things happen to you, I prefer to say that you are in the actual world and no other, but you have counterparts in several other worlds. Your counterparts resemble you closely in content and context in important respects. They resemble you more closely than do the other things in their worlds. But they are not really you. For each of them is in his own world, and only you are here in the actual world. [...] your counterparts are men you would have been, had the world been otherwise.⁴²³

Retenons le lien étroit entre la notion de contrepartie et la thèse, centrale chez Lewis, de la clôture ontologique des mondes possibles : pour Lewis, et contrairement à la thèse de l'identité à travers les mondes possibles, un individu (qui n'est pas nécessairement un sujet ressortissant au réel) ne peut appartenir qu'à un seul monde possible. On devine l'incidence de cette position sur l'interprétation des dispositifs transfictionnels : l'échange ou la communication entre tous les ouvrages parlant de Holmes, par exemple, serait inacceptable. Pour l'instant, notons l'intérêt de la notion face au problème qui nous occupe ici : elle permet de distinguer les éléments fictifs qui sont la *contrepartie* (le corrélat) d'entités appartenant à un autre monde, en l'occurrence le monde réel (le Napoléon de *Guerre et Paix*, le Londres des récits de Conan Doyle) de l'imaginaire (Pierre, Natacha, Holmes ou Watson).

⁴²³ Lewis, 1968, p. 114-5.

D'autre part, la seconde voie de solution a été ouverte par John Woods dans *The Logic of Fiction*. A la différence du traitement proposé par Lewis, elle ne porte pas sur les entités comme telles, mais bien sur les énoncés qui s'y rapportent. Woods commence par reconnaître aux énoncés fictionnels une valeur de vérité qui a ceci de particulier qu'elle est déterminée par l'« author's sayso », c'est-à-dire par ce qu'un auteur de fiction affirme (ou permet d'inférer) dans son œuvre :

It will be plain that there are vastly many statements about all manner of fictional persons, places and things, some of which are true and some of which are false. The conventional wisdom has it that the condition of truth for such matters is the author's sayso and whatever can legitimately be inferred from statements true in virtue of the author's sayso.⁴²⁴

La proposition de Woods vise à rendre compte du fait qu'il est possible d'énoncer, à propos de la fiction, des vérités (« Sherlock Holmes habite sur Baker Street ») et des faussetés (« Sherlock Holmes habite sur Berczy Street »). Mais cette distinction échappe à nos moyens d'investigation si l'on souscrit à la thèse classique de l'indécidabilité des énoncés fictionnels, comme l'a noté Dominique Chateau⁴²⁵.

Nous ajouterons que le critère de Woods se rapproche de ce que Macdonald avait formulé une vingtaine d'années plus tôt, en soulignant encore plus explicitement que Woods l'incidence de ce critère sur une question que nous retrouverons bientôt, celle de l'incomplétude des entités fictives : « lorsqu'on dit qu'un personnage est limité à ce que le récit relate à son propos, cela ne signifie pas que tout ce qui le concerne doive être toujours parfaitement clair. Cela veut dire simplement que le seul moyen de découvrir des faits concernant un personnage, c'est de consulter le texte de l'auteur : il contient tout ce qu'il y a à découvrir »⁴²⁶.

Le critère de l'« author's sayso » est intuitivement fructueux⁴²⁷. En effet, il permet de distinguer les entités fictives — à propos desquelles on peut énoncer des assertions dont la vérité dépend en dernière instance de ce que l'auteur a (fictionnellement) stipulé — des entités réelles, où ce critère ne joue pas. Sherlock

⁴²⁴ Woods, 1974, p. 24.

⁴²⁵ D. Chateau, « La sémantique du récit », *Semiotica*, 18 (3), 1976, p. 206-7.

⁴²⁶ Macdonald, 1989 (1954), p. 230.

⁴²⁷ Je ne considérerai pas les nuances et les rectifications importantes que Woods effectue dans la suite de son ouvrage, et qui visent essentiellement à assurer la consistance formelle de son modèle.

Holmes est un détective parce que Conan Doyle le décrit comme tel alors que Winston Churchill a été un Premier ministre britannique, indépendamment du fait que ses biographes l'affirment ou pas⁴²⁸.

Le modèle de Woods permet aussi d'attribuer un statut particulier aux énoncés qui, en fiction, concernent des entités réelles, mais ne tirent leur véracité que du fait d'avoir été affirmées par l'auteur :

Among statements which are not history-constitutive of real persons there can be included statements which are true simply in virtue of the sayso condition. These could be called fictionalizations about such persons. They are true, but make no contribution to the person's history. Thus the statement that Gladstone distrusted Disraeli is true and history-constitutive of Gladstone, whereas the statement that Gladstone had tea with Holmes is a true fictionalization about Gladstone. [...] *f* is a fictionalization about a real entity, *x*, if and only if *f* is true, *f* is about *x*, and *f* is true simply by the author's sayso.⁴²⁹

On voit immédiatement la différence entre le modèle de Lewis et celui de Woods. Notamment, pour Lewis, le « Londres » des récits de Conan Doyle est une entité différente du Londres réel, même si elle présente un fort degré de similarité avec ce dernier. Rien n'empêche un auteur de décrire une *contrepartie* présentant une différence plus considérable ou plus ostensible en exagérant les éléments fictionnels. Il suffit chaque fois que cette contrepartie soit suffisamment ressemblante et qu'elle soit, de toutes les entités de ce monde fictif, celle qui soit la plus similaire à l'entité réelle.

Le problème consiste évidemment à formuler des critères permettant de déterminer un degré suffisant de ressemblance. Un roman où « Londres » serait la chaussette rouge d'un certain Georges n'offrirait sans doute pas de ressemblance suffisante pour qu'on puisse y reconnaître une contrepartie du véritable Londres. Mais le récit surréaliste, sans parler de la science-fiction, nous a habitués à des manipulations de la réalité assez déconcertantes pour qu'il devienne difficile, dans les faits, de distinguer les contreparties « recevables » des simples homonymies.

⁴²⁸ Il ne faut pas perdre de vue que la perspective de Woods est logique et non épistémique. Pour un historien, il n'existe pas d'autre accès à la vérité que celui que ménagent les documents; il n'empêche qu'on peut reconnaître aux personnages et aux événements historiques une réalité indépendante de ces documents.

⁴²⁹ Woods, 1974, p. 43-4.

Pour sa part, Woods ne s'occupe pas tant du statut des entités concernées que de celui des énoncés qui s'y rapportent : il n'élabore pas une ontologie de la fiction, mais plutôt une logique des propositions fictionnelles. Mais la définition des « fictionalisations » ne pose pas moins de problèmes semblables à celle de contrepartie. Une fictionalisation doit être à *propos* d'une entité réelle : suffit-il pour cela qu'elle porte le même nom ? Si tel est le cas, la notion de fictionalisation a fort probablement une extension beaucoup plus considérable que celle de contrepartie, et le Londres-chaussette-de-Georges pourrait bien en être une. On peut se demander aussi si l'homonymie est une condition *nécessaire* ; le cas des fictions à clef est là pour nous rappeler que certaines entités réelles peuvent être « reconnues » sans que leurs représentants en fiction — leurs fictionalisations — soient nommément identifiés à elle.

Quoi qu'il en soit, on notera la place centrale que Woods accorde aux énoncés fictionnels, et surtout à la notion d' « author's sayso » : par là, son modèle *logique* se rapproche assez visiblement des questions (et de certaines des propositions) formulées par les pragmaticiens dans leurs efforts pour rendre compte du discours fictionnel, et qui nous servira notamment pour accéder à une lecture de la surréalité.

2.3.3.2. Le cadre pragmatique

La frontière pragmatique ne concerne pas les entités fictives (du moins, pas directement), mais plutôt les énoncés et, à travers eux, les actes de langage dont ils procèdent. On distinguera alors des énonciations *sérieuses*, soumises à diverses règles dont celle, cruciale, d'engagement de sincérité de l'énonciateur, et des énonciations fictionnelles, libérées de cet engagement en ce que les actes de langage sont alors feints.

Jean-Marie Schaeffer, qui juge décisive cette distinction (formulée d'abord par Searle⁴³⁰), montre bien que cela revient à dire que la fiction n'apparaît que pour autant qu'est constitué un cadre où elle se déploie :

Contrairement à une idée reçue, une fiction n'est pas obligée de se dénoncer comme fiction ; en revanche, elle doit être annoncée comme fiction, *la fonction de cette annonce étant d'instituer le cadre pragmatique qui délimite l'espace de jeu à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer* sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations « réelles » mimées par le dispositif fictionnel.⁴³¹

On pourrait en déduire que tous les énoncés couverts par cette annonce se trouvent *ipso facto* encadrés, de sorte que *toutes* les entités dont il est question dans un texte affiché comme « roman » doivent être considérées comme fictives. Mais ce n'est pas ainsi que l'entendent Searle — on vient de le voir — et Schaeffer. Le premier se contente d'édicter la possibilité qu'un texte de fiction contienne des références sérieuses, sans préciser les raisons qui l'amènent à l'affirmer, tandis que le second s'en explique davantage :

Je propose de distinguer la question de la fictivité qui concerne le statut de l'acte énonciatif global de la question de la référentialité qui concerne la structure sémantique réalisée, et donc se situe au niveau propositionnel. Même la fiction la plus imaginaire comporte de nombreuses prédications qui ont des référents réels. La fiction reste donc liée sur plusieurs points à des exigences de référentialité : le narrateur d'un roman qui mène son héros dans une forêt de chênes et qui, voulant décrire leur feuillage, décrit en fait un feuillage de hêtres, commet une erreur qui relève de la logique de la référentialité (sauf si des indices nous permettent de construire la figure d'un narrateur « non fiable »).⁴³²

Il est légitime, par conséquent, de considérer un certain degré de réalité dans la prose surréaliste bien sûr, d'autant plus qu'on jugera davantage la catégorie du

⁴³⁰ Encore que certaines des observations de Margaret Macdonald semblent bien les anticiper : « Lorsqu'un conteur 'feint', il simule une description factuelle. Il prend l'air innocent de celui qui communique des informations. Cela fait partie de la feintise » (p. 228).

⁴³¹ Schaeffer, 1999, p. 162 ; nous soulignons.

⁴³² Schaeffer, idem, p. 84, en note.

narrateur en tant qu'unité que non pas les propositions de façon isolée. Aussi bien Searle que Schaeffer, donc, conviennent à définir la fiction par son cadre pragmatique particulier, celui de la feintise. Cependant, là où d'autres considèrent *a priori* que l'ensemble du texte tombe sous ce cadre⁴³³, ils maintiennent la possibilité que le texte (ou son contenu propositionnel) quitte çà et là le régime de la feintise. Desnos, en ce sens, cite des noms, des endroits et des faits fictionnalisés mais qui se trouvent par conséquent entre deux rivages. Comme celle de certains pays, la frontière de la fiction semble décidément fort litigieuse.

Il ne s'agit pas à mon avis de trancher le débat, mais plutôt de reconnaître que l'appel à la seule intentionnalité de l'auteur (serait une fiction ce qu'un auteur considère comme une fiction, et donc comme un acte de langage feint ?) ne suffit pas. Qu'est-ce qui nous permet de présumer que l'intention d'un auteur de fiction qui commet une « bévue » est *sérieuse* (et donc erronée) et qu'il n'insère pas à dessein des erreurs référentielles ? Qu'est-ce qui nous permet d'attribuer ces bourdes à l'auteur plutôt qu'au narrateur ? Schaeffer évoque la possibilité que *d'autres* indices nous permettent de conclure à la non-fiabilité de ce dernier ; mais pour cela il faut que ces indices eux-mêmes aient été interprétés en ce sens et n'aient pas été attribués à l'inadvertance de l'auteur. D'ailleurs, il se peut fort bien que la confusion des chênes et des hêtres constitue justement l'un de ces indices décisifs, à partir desquels d'autres portions du texte pourront être interprétées dans un sens plutôt que dans l'autre.

C'est dire que le texte de fiction présente des espaces interprétatifs intensément ambivalents, qui rendent passablement précaires les manœuvres des lecteurs qui tentent de s'appuyer sur un segment du texte — en principe soumis au cadre fictionnel — pour tenter de s'en extraire, ne serait-ce que ponctuellement. Le fait est également que cette approche est éminemment logique alors que, dans notre corpus surréaliste, l'analogie s'impose bien souvent. Enfin, l'intention de l'auteur constitue moins le socle de la fiction que l'un des facteurs que pourra convoquer (ou non) une stratégie interprétative : c'est celle-ci qui décidera en dernière instance de la portée des énoncés et des contreparties auxquelles ils font référence.

⁴³³ Cette position a été avancée avec vigueur par Charles Crittenden : « A story is not about anything real even if, amazingly, there are real events that exactly correspond to it » (1991, p. 74).

2.3.3.3. La frontière textuelle :

la clôture du texte et l'incomplétude des entités fictives

Le troisième type de frontière de la fiction — la frontière textuelle — est aussi problématique que les deux précédents. Cette frontière n'est pas du même ordre que les deux autres. Elle ne concerne pas la distinction entre fiction et réalité, mais plutôt celle entre les zones déterminées et indéterminées d'une fiction. Chacun sait que Sherlock Holmes vit à Londres et qu'Emma Bovary, après son déménagement de Tostes, à Yonville : les récits de Conan Doyle et le *Madame Bovary* de Flaubert l'établissent sans l'ombre d'un doute.

Mais demandons-nous quels sont les prénoms de leurs mères respectives ; les textes ne fournissant aucune indication à cet égard, ces questions demeurent sans réponse. Il paraît indéniable que la fiction se distingue de la réalité à ce titre : on peut bien ignorer le prénom de la mère de certaines de nos connaissances, mais une enquête (assez aisée en l'occurrence) nous permettrait de le découvrir. La fiction, pour sa part, paraît bien bornée par le texte qui la met en place : dès qu'on quitte la zone de ce qui est stipulé par le texte, on s'aperçoit que les éléments fictifs (personnages, lieux, circonstances) s'entourent d'un nuage de propriétés foncièrement indéterminées.

Cette indétermination complique sérieusement la tâche de ceux qui tentent de rendre compte de la fiction à partir de la notion (développée en logique modale) de monde possible. Un monde possible est en effet un *état de choses maximal* : toute proposition formulable à propos de ce monde doit être soit vraie soit fausse, mais non les deux à la fois⁴³⁴. On ne peut donc y adjoindre une nouvelle proposition sans contredire l'une de celles qui décrivent déjà ce monde possible.

⁴³⁴ Cf. Woods, 1974, p. 103-4 ; et Plantinga, 1977, p. 246.

Rien de tel dans le cas de la fiction : aux propositions que comporte *Madame Bovary*, on peut annexer quantité d'autres (« Emma Bovary est née un vendredi », « Homais a lu *La phénoménologie de l'esprit* (mais n'y a rien compris) », « Berthe restera célibataire », etc.) qui ne contredisent pas formellement le roman de Flaubert, même si on peut par ailleurs — mais c'est une tout autre histoire, sur laquelle on reviendra — essayer d'évaluer leur plausibilité.

Les « mondes » fictifs seraient donc, à la différence du monde réel et des mondes possibles, foncièrement incomplets. Or cette position n'est pas récente. Blanchot, déjà, observait à la fin des années 1940 :

De la lecture de mon registre à celle du roman, la différence est grande. [...] Lecteur des premières pages d'un récit, je ne suis pas seulement infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans le monde qu'on m'évoque, mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde, du moment qu'objet d'un récit, il se présente comme un monde irréel, avec lequel j'entre en contact par la lecture et non par mon pouvoir de vivre. Rien de plus pauvre qu'un tel univers. [...] Cette pauvreté est l'essence de la fiction qui est de me rendre présent ce qui la fait irréelle, accessible à la seule lecture, inaccessible à mon existence [...].⁴³⁵

Pour plusieurs théoriciens, l'incomplétude constitue un axiome de la sémantique narrative⁴³⁶ ou une caractéristique intrinsèque des entités fictives⁴³⁷. Le consensus est pourtant loin de régner à ce propos, car d'autres théoriciens réfutent fermement la thèse de l'incomplétude. Leurs arguments font fréquemment appel, explicitement ou implicitement, au critère de la vraisemblance : il ne serait pas raisonnable de supposer qu'un personnage n'ait pas de foie ou de date de naissance (ou, pire, que la question de savoir s'il en a ou non soit rigoureusement indéterminée) sous prétexte que le texte ne spécifie rien à cet égard. Le présupposé d'un tel raisonnement est que l'incomplétude des entités fictives s'évapore dès que le lecteur

⁴³⁵ Blanchot, 1949, p. 79-80.

⁴³⁶ « Narrative worlds are always incomplete [...]. This principle should become one of the fundamental axioms of narrative semantics » (Dolezel, 1980, p. 19 en note).

⁴³⁷ « Fictional entities are inherently incomplete. Their incompleteness is primarily logical and secondly semantic. Fictional entities are *logically* incomplete because many conceivable statements about a fictional entity are undecidable. A fictional entity is *semantically* incomplete because, being constructed by language, characteristics and relations of the fictional object cannot be specified in every detail » (Ronen, 1994, p. 114).

adopte une perspective « interne » et considère la fiction du point de vue que pourraient avoir les personnages eux-mêmes⁴³⁸. Pour Ryan, c'est la *porosité* de la fiction face aux connaissances concernant le monde réel qui empêche d'attribuer aux entités fictives une incomplétude :

If he were an incomplete object, Sherlock Holmes would differ from real human beings in a way neither explicitly specified nor implied by the text. It would then be just as permissible to assume that Sherlock Holmes has a green tail and purple horns. By inviting the reader to use his knowledge of real human beings to reconstrue the figure of Sherlock Holmes, the principle of minimal departure [between fictional worlds and the actual world] makes every proposition either true or false of the hero of Conan Doyle.⁴³⁹

Nous nous égarerions, nous semble-t-il, si nous tentions de régler le débat en termes de propriétés *intrinsèques* des entités fictives. Ce n'est pas *en soi* que celles-ci sont complètes ou incomplètes, mais chaque fois en vertu d'une posture interprétative adoptée par la lecture. Or la fiction a ceci de particulier qu'elle permet une *oscillation*, parfois chez le même lecteur, entre la perspective externe, qu'on pourrait aussi qualifier de *métafictionnelle* (considérer les entités fictives comme fictives, déterminées de part en part par le texte qui les instaure) et la perspective interne, plutôt encline à multiplier ce qu'on appelle les *parafictionnalisations*, c'est-à-dire les résultats que le lecteur établit, que ce soit sous le mode du constat ou de celui de la supposition, « pour les verser au compte de l'histoire »⁴⁴⁰.

L'argument de Crittenden relève manifestement de ce type d'opération lecturale. Supposer Watson résoudre le problème du grain de beauté de Holmes en lui posant la question (ou en l'épiant lorsqu'il se déshabille), c'est ajouter aux propositions narratives du texte de Conan Doyle des propositions apocryphes, *lecturales*, mais aussitôt réinjectées dans la diégèse, de telle sorte que le lecteur

⁴³⁸ « In the story verification holds or, it holds there as firmly as it does in reality. Watson would certainly believe that he could find out whether Holmes had a mole by asking him or by taking a look when Holmes was changing shirts. The principles under which we conceive Watson attribute to him the ability to check on issues such as a possible mole for his flat-mate; since these principles are the ones holding for (our) reality » (Crittenden, 1991, p. 145). On trouve déjà cet argument chez Howell (1979, p. 134-5). Sur la distinction entre les perspectives « externe » et « interne » face à la fiction, voir Pavel (1988, p. 25).

⁴³⁹ Ryan, 1980, p. 419.

⁴⁴⁰ Saint-Gelais, 1994, p. 165-170.

n'attribue pas la complétude de Holmes à ses propres soins mais bien à une entité fictive qui existerait indépendamment du travail de la lecture⁴⁴¹.

Il ne s'agit pas pour autant de voir dans la perspective externe la clé d'une quelconque vérité de la fiction, mais bien de reconnaître que le phénomène de la fiction tient justement à cet écartèlement entre deux positions incompatibles — et pourtant constamment combinées dans la pratique concrète de la lecture. Le récit surréaliste, d'un autre côté, par trop d'opposition par rapport au cadre référentiel, semble détruire ce modèle manichéen de l'interprétation. Le récit surréaliste enfin semble contester une analyse externe, celle qui ne mesurerait le texte que par ce qu'il contient, et exige, d'autre part, une lecture extrêmement créative, très proche, d'une adhésion quasi totale.

2.3.4. La machine à explorer la fiction⁴⁴² : la transfictionnalité

On n'en conclura pas cependant que cet écartèlement et cette oscillation soient conscients : à la différence des théoriciens de la fiction qui adoptent à cet égard l'idée d'une « architecture »⁴⁴³ et se penchent sur le statut du texte ou celui des objets fictifs, la pratique de l'immense majorité des lecteurs ne les amène pas à soulever ces questions. On ne saurait dire par là que ces dernières soient oiseuses, bien au contraire, mais plutôt qu'elles sont en quelque sorte versées dans la pratique même de la lecture et dans les opérations que les lecteurs effectueront — ou non — face aux textes.

⁴⁴¹ C'est dire que la perspective interne frôle constamment l'idéalisme, en ce qu'elle voit dans les mondes et les objets fictifs, non pas le résultat (problématique et précaire) d'un travail discursif et lectural, mais bien des entités autonomes auxquelles le texte et la lecture nous donneraient accès. Woods (1992, p. 559) n'en est pas loin lorsqu'il considère la thèse de l'incomplétude comme le résultat d'une confusion entre l'ontologique et l'épistémique : ce serait notre *connaissance* de Holmes (ou de tout autre objet fictif) qui serait incomplète.

⁴⁴² Nous empruntons ce titre à un recueil de Jean-Pierre April (1980).

⁴⁴³ Sur cette notion et celle de « lecture ordinaire », voir Gilles Thérien (1984).

Le lecteur qui se figure mentalement un personnage en train de marcher (même si le texte ne décrit pas ses jambes et ses pieds) ou le lecteur qui met entre parenthèses la petite enfance d'un personnage dont l'histoire commence à l'âge adulte, ces lecteurs-là ne s'interrogent pas sur l'incomplétude du personnage : ils n'en prennent pas moins, en acte, des décisions interprétatives, le plus souvent de façon inconsciente et sans songer aux enjeux de ces décisions.

La lecture est en grande partie soumise à des critères de pertinence, mais des critères qui varient selon le réglage de la lecture. C'est pourquoi certains, pour reprendre l'exemple initial, ne se questionneront pas sur l'université (Oxford ? Cambridge ?) où Holmes aurait effectué ses études, parce que le texte ne fait pas de cette question un enjeu du récit, alors que d'autres le feront, non pas pour découvrir la réponse mais parce que leur approche théorique confèrera une pertinence à des considérations que les premiers mettront entre parenthèses.

Les choses deviennent un peu plus intéressantes à partir du moment où la lecture « ordinaire » se voit conduite à songer aux présupposés qui sous-tendent ses opérations prétendument naturelles. Les frères Strougatski en donnent une illustration amusante dans *Le lundi commence le samedi*. Dans ce roman (de science-fiction), des chercheurs réfléchissent sur la « réalisabilité de machines pouvant se déplacer dans des espaces temporels de construction artificielle » ; l'un d'eux y est même parvenu :

Louis Sedlovoï ne manquait pas de talent [...] Il avait construit une machine destinée aux voyages dans le temps décrit. D'après lui, le monde dans lequel vivent et agissent Anna Karénine, don Quichotte, Sherlock Holmes, Grigori Melekhov et même le capitaine Nemo existe réellement. Ce monde possède des caractéristiques et des propriétés fort curieuses, et les hommes qui le peuplent sont d'autant plus réels, individualisés et intéressants que la peinture qui en a été faite par les auteurs des œuvres correspondantes est passionnée, véridique et prestigieuse.⁴⁴⁴

Le narrateur se porte volontaire pour essayer la machine. Son séjour dans le monde des romans d'anticipation fournit aux Strougatski l'occasion d'égratigner quelques clichés du genre, mais retenons le passage suivant, de portée générale :

⁴⁴⁴ Strougatski et Strougatski, 1974, p. 201-2.

Je préférais regarder les gens. [...] Je rencontrais des personnages qui n'étaient vêtus qu'en partie ; par exemple, un chapeau vert et une veste rouge sur un corps nu (rien d'autre) ; ou bien des souliers jaunes et une cravate à fleurs (sans pantalon, sans chemise ni même linge de corps), d'élégantes chaussures enfilées sur des pieds nus. Les passants ne réagissaient pas, moi j'étais très gêné, et puis je me souvins que certains auteurs ont l'habitude d'écrire des phrases de ce genre : 'La porte s'ouvrit, un homme élancé et musclé, en casquette et lunettes noires se montra dans l'encadrement'.⁴⁴⁵

À leur manière narquoise, les frères Strougatski mettent en évidence un facteur sur lequel l'illusion référentielle repose, mais qu'en même temps elle occulte : le fourmillant et silencieux travail de *complétion* auquel se livrent les lecteurs de fiction. Il importe surtout pour notre propos qu'ils le fassent à travers un *gadget métafictionnel*, la machine à voyager dans les espaces temporels de construction artificielle de Sedlovoï. Objet fictif, bien entendu, mais qui permet aux Strougatski d'intégrer à leur récit un dispositif qui, habituellement, opère à hauteur de texte : la *transfictionnalité*.

La transfictionnalité est elle aussi, à sa façon, une « machine à voyager à travers l'intertexte ». Elle permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit (ou avant qu'il ne commence, ou parallèlement à lui, tandis que le narrateur décrit les agissements de X mais néglige ceux, simultanés, de Y) de satisfaire leur curiosité. Il s'agit d'une pratique courante en paralittérature (où les séries, cycles et sagas de toutes sortes abondent), mais dont la littérature générale ne se prive pas non plus. Qu'il suffise de songer aux innombrables versions de Faust (Marlowe, Goethe, Mann) ou, plus près de nous, aux romans consacrés à Charles Bovary⁴⁴⁶, à Madame Homais⁴⁴⁷ ou à la fille des Bovary⁴⁴⁸. Telle qu'on la conçoit, la transfictionnalité se distingue de la parodie qui, en jouant de la similarité et de la déformation, maintient un écart jamais nul entre les objets fictifs concernés. La

⁴⁴⁵ Idem, p. 208.

⁴⁴⁶ Jean Améry, *Charles Bovary, médecin de campagne. Portrait d'un homme simple*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1991 (éd.or. 1878).

⁴⁴⁷ Sylvère Monod, *Madame Homais*, Belfond, 1988.

⁴⁴⁸ Maxime Benoît-Jeannin, *Mademoiselle Bovary*, Belfond, 1991 ; et Raymond Jean, *Mademoiselle Bovary*, Arles, Actes Sud, 1991.

transfictionnalité, pour sa part, part du principe de l'identité des instances fictives à travers des œuvres autonomes — ce qui ne l'empêche pas, on le verra, de rendre l'identité quelque peu problématique.

Avant d'en venir à des cas particuliers, toutefois, nous aimerions souligner ce que la transfictionnalité a, comme telle, d'intensément curieux. L'un des legs esthétiques du modernisme, repris d'ailleurs par le structuralisme, est le dogme de l'autonomie (et corrélativement de la clôture) des œuvres littéraires. Cette autonomie est souvent pensée selon l'axe des rapports entre la fiction et la réalité : on connaît bien les thèses qui portent sur l'autotélisme, de l'intransitivité et de la non-référentialité des œuvres littéraires.

Mais elle a aussi son versant textuel : l'œuvre littéraire serait autonome (et close) en ce qu'elle ne supporterait pas les prolongations. Todorov a bien résumé cette position, en un passage où il est d'ailleurs justement question de transfictionnalité :

Un lecteur peut se dire : si Jean a tué Pierre (fait présent dans la fiction), c'est que Pierre couchait avec la femme de Jean (fait absent de la fiction). Ce raisonnement, typique de l'enquête judiciaire, n'est pas appliqué sérieusement au roman : on admet tacitement que l'auteur ne triche pas et qu'il nous a transmis (il a signifié) tous les événements pertinents pour la compréhension de l'histoire [...]. De même pour les conséquences : il existe bien des livres qui prolongent d'autres livres, qui écrivent les conséquences de l'univers imaginaire représenté par le premier texte ; mais le contenu du deuxième livre n'est pas considéré habituellement comme étant inhérent à l'univers du premier. Là encore, les pratiques de lecture se séparent de celles de la vie quotidienne.⁴⁴⁹

Cette position est assurément répandue. Même Genette, dans un ouvrage en grande partie consacré à des cas de fictions traversant l'intertexte, quitte soudain le terrain de la théorie pour émettre une note réprobatrice :

On pourrait donc souhaiter [...] des réécritures de *Manon* [Lescaut] ou de [Un amour de] Swann qui nous livreraient la clef de ces énigmes. Ces *transvocalisations-là* n'existent pas encore. Je ne suis pas vraiment sûr qu'il faille le regretter, ou plutôt je suis sûr du contraire : les réponses (hypothétiques) seraient par nature décevantes, car l'intérêt

⁴⁴⁹ Todorov, 1975, p. 421.

romanesque est évidemment dans l'énigme et non dans la clef. Un roman-question n'est pas destiné à recevoir sa réponse, mais à demeurer une question.⁴⁵⁰

Il y aurait long à dire sur l'esthétique de la transfictionnalité (ou de son refus), mais on s'en tiendra ici aux questions théoriques que cette pratique soulève. Il est clair qu'elle paraît remettre en question, et de façon fort peu anodine, la thèse de l'incomplétude de la fiction. Crittenden, pour sa part, allègue justement la possibilité de prolonger un récit par des suites (écrites ou non par le même auteur) comme l'un des arguments qui vont à l'encontre de cette thèse⁴⁵¹.

À la réflexion, cependant, les choses sont un peu moins simples. D'une part, rien ne dit que les suites allographes⁴⁵² seront considérées comme « authentiques », et donc susceptibles de combler des lacunes du récit ou du cycle original⁴⁵³. D'autre part, il convient d'observer que les textes transfictionnels ne combleront jamais quoi que ce soit. Certes, ils peuvent *ajouter* quantité d'éléments fictifs, mais ils n'épuisent pas les incomplétudes originales, sans compter qu'ils en suscitent de nouvelles : le *Mademoiselle Bovary* de Benoît-Jeannin nous en « apprend » passablement sur ce qu'il advient de Berthe après le décès de ses parents, mais ce récit, comme tout récit, suscite quand même quantité d'indéterminations que seul un autre récit transfictionnel pourrait tâcher de résoudre, et ainsi de suite.

Sans compter, non plus, que la transfictionnalité nous plonge vite dans un espace complexe où les variantes (pas forcément compatibles) abondent. Qui voudra s'en convaincre n'aura qu'à comparer les destins respectifs (et fort différents) de Berthe dans le roman de Maxime Benoît-Jeannin et dans celui de Raymond Jean. L'un et l'autre ne nous « apprennent » pas les mêmes choses sur le « même » personnage.

⁴⁵⁰ Genette, 1982, p. 338-9. Nous soulignons.

⁴⁵¹ Crittenden, 1982, p. 338.

⁴⁵² C'est-à-dire écrites par d'autres auteurs que les récits originaux, par exemple les romans dérivés de *Madame Bovary* que nous avons mentionnés ou les enquêtes de Sherlock Holmes imaginées par Adian Conan Doyle et John Dickson Carr en 1954 (cf. Bibliographie).

⁴⁵³ On voit qu'il n'est pas facile, en ces matières, de faire le départ entre les questions esthétiques et les questions théoriques : le status de l'auteur dans une culture (et l'autorité discursive qui lui est attribuée) interfère aussitôt avec des considérations textuelles ou logiques. La transfictionnalité, en ce sens, est bien un nœud de problèmes qu'il est malaisé, et peut-être risqué, de traiter indépendamment les uns des autres : l'institutionnel s'y entremêle avec l'ontologique et le sociologique avec le philosophique.

Ces guillemets traduisent le malaise qui nous prend lorsque nous nous penchons sur la transfictionnalité. Nous avons dit plus haut que celle-ci reposait sur le postulat d'une identité fictive qui transcenderait les limites d'un texte. Ainsi, Jack l'Eventreur, dans *La Liberté ou l'amour!*, ferait appel à des connaissances extérieures à la littérature, voire à d'autres récits, des films, etc. Mais il devient vite évident que la récurrence des personnages (ou plus généralement des mondes fictifs) peut amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ. Le *même* y est contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, et qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct (ce qui restaurerait l'identité de chacun) mais travaille l'identité de l'intérieur⁴⁵⁴.

Pour ce qui est du statut des textes, on notera seulement l'ambivalence dans laquelle les plongent les pratiques transfictionnelles. Dire que *Mademoiselle Bovary* (celui de Benoît-Jeannin ou celui de Jean, peu importe) réduit l'indétermination de la fiction originale ne nous en « apprenant » davantage sur les personnages. Ceci revient à lui attribuer (et, par contrecoup, à *Madame Bovary*) un statut quasi-documentaire, incompatible avec l'une des conceptions les plus répandues de la fiction, selon laquelle celle-ci *construit* ce qu'elle paraît représenter.

Les textes de fiction ne nous documentent pas sur les personnages, leurs pensées, leurs actions ou les milieux où ils vivent. Ils « créent » (c'est-à-dire instaurent) tout cela. Nul mieux que Karlheinz Stierle, sans doute, n'a formulé les conséquences de cette évidence :

Indépendamment de tous les rapports singuliers qui s'y marquent à la réalité, la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable. [...]

Par principe, la fiction ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des

⁴⁵⁴ Cela peut tenir à des facteurs fort hétérogènes, allant du prestige de l'œuvre originale au contenu propositionnel (on peut par exemple imaginer des lecteurs rétifs devant l'anticléricalisme militant de la Mme Homais de Monod). Je signale que Ryan propose une application ingénieuse du principe d'écart minimal à ces cas : « the principle [of minimal departure] also permits the choice of another fictional world as interpretive model. This occurs whenever an author expands, rewrites or parodies an existing fiction » (1980, p. 418-9). Cela permet effectivement de concilier la similarité et la dissimilarité entre un personnage et sa réplique transfictionnelle, mais la solution n'opère que dans la perspective de la lecture d'une œuvre transfictionnelle : dès que le lecteur est confronté à un éventail de variantes transfictionnelles, comme c'est le cas avec « les » mesdemoiselles Bovary, les problèmes sont d'un autre ordre et le principe d'écart minimal ne suffit plus. Dans les romans de Desnos, certains personnages historiques ou l'emploi des trappeurs d'Aimard relèvent de cet écart fictionnel minimal.

faits auxquels elle se rapporte. Alors que tout texte référentiel se laisse corriger par la réalité, le texte de fiction n'est tel que s'il met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné.⁴⁵⁵

Étendons cette leçon. D'après Stierle, la « nature » de la fiction interdirait d'alléguer des documents ou des données externes pour compléter, vérifier, démentir ou réinterpréter un texte de fiction. Or les pratiques transfictionnelles semblent bien lever cet interdit : il est possible — puisque d'innombrables écrivains l'ont fait — non seulement d'ajouter des données fictives compatibles avec celles du texte original⁴⁵⁶, mais encore d'injecter des données étonnantes, voire « allergènes »⁴⁵⁷, et même de « corriger » le premier texte. On peut le faire soit par ré-interprétation des faits, soit carrément par modification de ces derniers.

Genette (p. 365-372) mentionne et analyse un exemple de chaque cas : *La vie de don Quichotte et de Sancho Pança d'après Miguel de Cervantes Saavedra* de Miguel de Unamuno, et la *Naissance de l'Odyssée* de Jean Giono⁴⁵⁸. En revanche, le *Qui a tué Roger Ackroyd ?* de Pierre Bayard semble être à cheval entre les deux procédures : relisant le roman d'Agatha Christie, Bayard en arrive à la conclusion que la solution exposée par Poirot (et confirmée par celui qu'il accuse, le narrateur lui-même) cache en fait une manœuvre visant à disculper la véritable coupable. Cette combinaison est rendue possible par le fait que, dans un roman policier, les faits (l'identité du meurtrier et les détails de l'assassinat) ne nous sont offerts qu'à travers un exposé du détective dont nous ne sommes pas les premiers à signaler la parenté avec l'acte interprétatif.

Il est piquant de constater que Bayard, qui sait manifestement ce qu'il fait, soutient une position fort proche de celle de Stierle :

Un texte littéraire se réduit à un nombre limité d'énoncés clos. Cette limitation sépare la réalité littéraire des réalités de notre monde, et par exemple de la réalité historique. Alors

⁴⁵⁵ Stierle, 1979, p. 299.

⁴⁵⁶ Par exemple, la description de la vie de Berthe à la filature, dans le récit de Raymond Jean.

⁴⁵⁷ Par exemple, la « révélation », dans le *Mademoiselle Bovary* de Benoît-Jeannin, que Charles Bovary a eu un fils illégitime pendant son premier mariage.

⁴⁵⁸ Genette, 1982, p. 365-372.

que la connaissance de celle-ci peut espérer s'enrichir de nouveaux documents, la réalité d'une œuvre littéraire est strictement bornée par les énoncés qui la constituent.⁴⁵⁹

Inconsistance ? Nous ne croyons pas, car Bayard n'exhibe aucun « nouveau document » (sinon son propre essai) mais *s'appuie* sur le roman d'Agatha Christie pour réfuter l'interprétation de Poirot et arriver à une nouvelle interprétation : il s'agit donc d'un cas pur et radical d'exégèse. Le fait que celle-ci soit donnée comme plus juste que celle de Poirot exacerbe cependant l'ambivalence de son entreprise, qui se situe sur le mince fil censé séparer l'interprétation (ou la critique) de la correction.

Faut-il pour autant récuser la position de Stierle, au risque de voir s'évaporer la spécificité de la fiction ? Pas forcément, si l'on prend soin de distinguer les deux opérations en cause : côté écriture, la production d'énoncés extérieurs au texte (bref, de récits transfictionnels) ; côté lecture, l'acception de ces énoncés comme documents recevables aboutissant à la complétion, la vérification, etc., de la fiction originale.

La possibilité de la première opération ne fait aucun doute : chaque texte transfictionnel en fournit la preuve. Reste à voir si elle entraîne la seconde. C'est là, à l'évidence, que les choses se compliquent singulièrement. Il nous faut donc considérer la transfictionnalité non seulement dans son versant scriptural mais aussi dans son versant lectural.

2.3.5. Transfictionnalité et lecture

L'incomplétude de la fiction tient à un facteur textuel : le fait qu'aucun texte, aussi étendu soit-il, ne parvienne à « couvrir » toute la fiction qu'il met en place⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Bayard, 1998, p. 126.

⁴⁶⁰ À cette contrainte textuelle peut se superposer une valorisation esthétique ; l'incomplétude n'est plus vue alors comme une simple déficience technique mais comme un dispositif rhétorique. L'invocation d'un « non-dit » ou d'une « profondeur » des personnages repose évidemment là-dessus, tout comme la réticence de Genette vis-à-vis des tentatives de donner une réponse aux « romans-

Aussi n'est-ce pas un hasard si le structuralisme a souscrit à cette thèse. Son approche immanente du texte littéraire l'y menait tout naturellement. Dès qu'on prend l'acte de lecture en considération, cependant, cette clôture semble bien se fendiller. Rappelons seulement cette clause que Woods ajoute à celle de l'« author's sayso » : « the condition of truth for such matters is the author's sayso *and whatever can legitimately be inferred from statements true in virtue of the author's sayso* »⁴⁶¹.

Il est net qu'une conception « littéraliste » de la fiction ne saurait être soutenue longtemps. Elle nous mènerait à des extrémités regrettables, en nous forçant à exclure tout ce qui n'est pas explicitement stipulé par le texte. Imaginons le petit récit suivant : « Marie a laissé tomber sa poupée de porcelaine. En apercevant les morceaux par terre, elle s'est mise à pleurer ». Une compétence minimale de lecture suffit ici à comprendre — c'est-à-dire à greffer — que les morceaux qui jonchent le sol sont ceux de la poupée (la porcelaine étant un matériau qui ne résiste pas aux chocs) et que les pleurs de Marie succèdent à sa tristesse, elle-même provoquée par la perte de la poupée.

Le problème, une fois admis que la fiction est meublée de quantité d'inférences élaborées par la lecture, consiste évidemment à tracer la frontière entre inférences légitimes et inférences « illégitimes ». Les débats acérés qui ont entouré la notion de « lecteur modèle » suffisent à donner une idée des difficultés qui attendent le chercheur de ce côté⁴⁶². La transfictionnalité ne simplifie en rien ces débats, bien au contraire. La réflexion sur les « mondes fictifs » a permis de montrer que la clôture de la fiction ne se confond pas avec celle du texte. Cela dit, la porosité de la fiction face aux inférences de toutes sortes (rétablissement de chaînes causales, injection de savoirs encyclopédiques) ne dispose pas de la notion de clôture.

Considérons le cas de romans présentant des intersections spatio-temporelles. Le lecteur de *La Chartreuse de Parme* se demandera-t-il ce qui arrive à Emma Bovary tandis que Fabrice del Dongo, à quelques centaines de kilomètres de distance, se trouve plongé au milieu de la bataille de Waterloo ? On peut en douter :

questions ». Voir aussi Martínez-Bonati (1981, p. 31). Ce type de manœuvre a été bien résumé par Ronen : « The rhetorical effectiveness of incompleteness is based on the idea, recurrent in literary theory, that what the story chooses not to tell is as significant as what it chooses to recount » (1994, p. 121).

⁴⁶¹ Woods, 1974, p. 24 ; nous soulignons.

⁴⁶² Cf. Eco, 1985 ; et Eco *et al.*, 1996.

la lecture de chacun des romans délimitera fort probablement un univers fictif distinct, à l'étanchéité suffisante pour interdire de telles passerelles⁴⁶³.

Les sphères fictionnelles ne sont pas closes pour autant : si on accepte le principe d'écart minimal de Ryan, on admettra que le roman de Stendhal et celui de Flaubert se situent dans un cadre encyclopédique au moins partiellement commun. Comment résoudre ce paradoxe ? Une solution de type logique consisterait à stipuler que chaque monde fictif constitue une *contrepartie* distincte du monde réel.

Le lecteur ne s'embarrasse toutefois pas de questions logiques. Sa façon de traiter le paradoxe (et d'ailleurs, de ne pas l'apercevoir) est essentiellement pragmatique et consiste à ne pas opérer de *parafictionnalisations* (qu'elles soient assertives, interrogatives ou hypothétiques) articulant des données *fictives* relevant de mondes fictifs différents. Ces mondes se trouvent par ailleurs circonscrits par des « cordons de sécurité » davantage pragmatiques qu'ontologiques. Les fictions ne communiquent pas entre elles, sinon à travers l'encyclopédie de base du lecteur. Or la nature même de l'encyclopédie implique que les « passerelles » sont limitées à des connaissances générales et excluent en fait toute liaison particulière opérant sur des individus (au sens logique du terme).

Les pratiques transfictionnelles avérées viennent bousculer tout cela, du moins à l'échelle des textes concernés. Lorsque la Berthe Bovary de Raymond Jean, au sortir de l'atelier de tissage mécanique, le soir de son vingtième anniversaire, croise un certain Napoléon Homais qui se dit le fils d'un pharmacien décédé quelques années plus tôt, le lecteur n'a d'autre choix que de situer cet épisode dans le prolongement de la ligne temporelle du *Madame Bovary* de Flaubert.

L'établissement d'un lien parafictionnel entre les deux textes est inévitable, mais il n'en a pas moins quelque chose d'ambigu. En premier lieu, il n'est pas forcément symétrique : la rencontre de Berthe et de Napoléon présuppose une bonne part des événements établis dans *Madame Bovary*, mais le lecteur n'ira probablement pas jusqu'à l'incorporer, en tant qu'événement futur, dans la diégèse du roman original. En second lieu, les liens transfictionnels sont exposés à toutes sortes de contradictions pour peu que le lecteur prenne connaissance de plusieurs suites

⁴⁶³ En fait, il ne s'agit pas à proprement parler d'interdiction mais bien d'une abstention dont tout porte à croire qu'elle n'est pas consciente : les lecteurs n'écartent pas des questions comme celle que je viens de mentionner, mais ne les prennent même pas en considération.

divergentes. En effet, la rencontre racontée dans le *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean n'a pas lieu dans le *Madame Homais* de Monod, où Napoléon connaît diverses tribulations mais où Berthe ne figure pas⁴⁶⁴. Nous dirions, cependant, que le lecteur ne considère pas ces « contradictions » du même œil que les contradictions intrafictionnelles qu'offrent, par exemple, certains nouveaux romans. Comment expliquer tout cela ?

On pourrait une fois encore être tenté d'appeler la notion de contrepartie à la rescousse. Les personnages de *Mademoiselle Bovary* et ceux de *Madame Homais* ne seraient pas ceux du roman de Flaubert, mais seulement leurs contreparties, aussi semblables qu'on le voudra de leurs « originaux » mais autorisant une marge de manœuvre variable selon les cas. De la même manière que *Guerre et Paix* ne mettrait pas en scène le Napoléon (Bonaparte) historique mais plutôt sa contrepartie (ou, plus exactement, une contrepartie parmi d'autres possibles), Raymond Jean et Sylvère Monod ne pourraient « reprendre » les personnages du roman de Flaubert. Certes, ils ne pourraient offrir que des contreparties.

Pour être séduisante, cette solution n'en entraîne pas moins quelques inconvénients. Le premier est qu'elle implique que chacun des textes soit corrélé à un monde possible distinct, liés par des relations qui n'iraient pas au-delà de la simple similarité, aussi forte soit-elle⁴⁶⁵. Chacune de ces implications a quelque chose d'embarrassant. L'idée d'altérité ontologique entre le monde de *Madame Bovary* et celui de *Mademoiselle Bovary* est peut-être satisfaisante dans une perspective externe sur les fictions considérées, mais beaucoup moins lorsqu'on adopte une perspective interne, attachée à suivre l'histoire. En effet, c'est plutôt une histoire que le lecteur situera dans le prolongement de l'histoire originale et non dans un univers parallèle. Par ailleurs, la notion de similarité nous ferait perdre ce qui fait la spécificité du lien transfictionnel, qui est en somme un lien nettement plus étroit.

⁴⁶⁴ En toute logique, on pourrait faire valoir que ces romans ne se contredisent pas formellement à cet égard. Mais le lecteur n'en demande pas tant : il lui suffit de supposer que le texte indique tous les faits pertinents (voir les remarques précédemment citées de Todorov) pour conclure que l'épisode narré dans le récit de Raymond Jean ne se produit pas dans le roman de Benoît-Jeannin ni dans celui de Monod.

⁴⁶⁵ Cette implication est tacitement acceptée par Ryan lorsqu'elle propose d'appliquer le principe d'écart minimal aux relations transfictionnelles. Nous retrouvons la citation ingénieuse de M.-L. Ryan : « the principle [of minimal departure] also permits the choice of another fictional world as interpretive model. This occurs whenever an author expands, rewrites or parodies an existing fiction » (1980, p. 418-9).

Le lecteur de récits transfictionnels postule une identité, passablement ambiguë certes, mais qui ne se réduit pas à une similarité moins forte.

La seconde difficulté surgit si l'on convoque le cadre conceptuel de la notion de « contrepartie », à savoir le modèle contrefactuel. Les romans transfictionnels sont-ils des séquences d'énoncés contrefactuels à partir d'une fiction préalable, c'est-à-dire des séquences d'énoncés « contrefictionnels » ? En fait, cela voudrait dire qu'il s'agirait chaque fois de propositions hypothétiques sérieuses à partir du roman original. Et ceci de la même manière qu'un énoncé contrefactuel comme « Si Nixon n'avait pas été élu président, la guerre du Vietnam aurait été écourtée » constitue une proposition hypothétique sérieuse concernant le réel. Bref, ce serait faire bon marché de la part de ludisme qui traverse, à des degrés assurément variables, l'ensemble des pratiques transfictionnelles.

La troisième difficulté provient de la diversité de ces pratiques elles-mêmes. Une notion logique comme celle de contrepartie ne nous permettrait pas de distinguer les différentes ambiguïtés dont souffre l'identité fictive selon que l'on a affaire à des hommages teintés de ludisme (comme dans les « dérivés » de *Madame Bovary*) ou à des entreprises foncièrement (et d'entrée de jeu) transfictionnelles, comme la constellation *Star Trek*, où l'effet d'identité à travers l'intertexte est *a priori* nettement plus fort⁴⁶⁶.

Il existe, en dernier terme, une possibilité que nous voudrions approfondir pendant notre recherche. Effectivement, il est évident que la prose de Desnos contient nombre de références à un imaginaire homogène. Ainsi, parler de romans d'aventures, tout en suivant les marques textuelles, n'est pas une appréciation vague ou générale. D'une façon moins claire ou concise que dans le cas de *Mademoiselle Bovary*, il est certain qu'il y a un dialogue avec un ensemble de romans (ceux-là bien connus et précis, ceux-ci peut-être moins individualisés).

Ce jeu de rappel peut être décrit comme intertextuel, transtextuel et, c'est là où nous voulions en venir, même transfictionnel. Or il nous renvoie à un cadre de fiction qui n'est pas individualisé, où il n'y a pas de noms concrets (sauf quelques exceptions), peut-être parce que le renvoi interpelle un sous-genre littéraire et non pas un ouvrage particulier. Plus qu'un personnage ou un événement antérieur, les

⁴⁶⁶ Pour une analyse des réseaux transfictionnels de *Star Trek*, voir Saint-Gelais (1999, p.341-361).

romans de Desnos reprennent, nous le verrons, des paysages, des situations vagues et une thématique des romans d'aventures.

En conclusion, comme nous avons essayé de montrer, la transfictionnalité exige non seulement un traitement logique uniforme, mais aussi une batterie d'approches méthodologiques hétérogènes. La logique y a certes sa place, mais elle ne saurait suffire à régler les questions que ces pratiques nous posent à tout instant. Que ces questions soient délicates et enchevêtrées ne devrait pas nous dissuader de poursuivre l'enquête. Notre compréhension des possibilités de la fiction ne pourrait qu'y gagner, tant la transfictionnalité, à mesure que l'on reconnaît l'ampleur de son domaine, apparaît comme un phénomène qui n'a rien de marginal et qui n'est pas sans rappeler souvent un prolongement moderne et, encore une fois, ironique de l'*imitatio* classique.

III. Le roman surréaliste

3.1. Les théories surréalistes

Sans même parler de la création littéraire, et pour n'envisager que la doctrine, une étude historique devrait tenir compte des hésitations et des déviations qui ont marqué la « révolution » surréaliste de 1920 à 1930. Cependant, nous considérerons la doctrine surréaliste comme un tout homogène dans le temps ; notre analyse visera à séparer les éléments différents de cette doctrine.

En effet, comme Rimbaud, mais plus explicitement que lui, le surréalisme néglige ou renverse en quelque sorte presque toute la littérature antérieure. Rimbaud lui-même n'est pas épargné : n'est-il pas responsable de sa progéniture, et Claudel n'en est-il pas le représentant le plus authentique⁴⁶⁷ ? Quant au réalisme, il faut « instruire son procès », et condamner moins les œuvres que l'attitude qui en a permis l'éclosion, et moins le réalisme et le matérialisme que les insuffisances de ces deux « attitudes » responsables de la masse de roman dits d'observation.

Rien n'est plus superficiel, aux yeux d'un André Breton, que cette pseudo-observation qui ne fait qu'effleurer la surface du réel et croit faire œuvre scientifique en établissant et en décrivant (quelle perte de temps, diront les surréalistes) des rapports de cause à effet entre des états d'âme artificiels et des objets dont le mystère n'est même pas soupçonné. A vrai dire, les descripteurs réalistes ont manqué d'audace et de confiance en eux : ils n'ont pas osé étudier la vie profonde de l'homme moral ni la réalité « intime » du monde extérieur.

⁴⁶⁷ Cf. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*.

La psychologie des romanciers réalistes ou naturalistes est, comme une « partie d'échecs », conduite par la logique en partant de données simples arbitrairement choisies dans un domaine très étroit du conscient ou dans les apparences les plus banales et les plus schématisées du monde extérieur. La logique règne toujours dans ce genre d'œuvres. Les romanciers croient encore que les lois de l'âme sont celles de l'esprit ou plutôt que l'homme moral n'est constitué que par les phénomènes qui apparaissent à la surface de la conscience. Aucun écrivain réaliste ou naturaliste ne se doute des richesses immenses que recèle l'âme humaine dans des *profondeurs* découvertes ou inventées, mais où ne règne plus la clarté de la raison, et où le fil de la logique ne guide plus les pas du chercheur :

Nous vivons encore sous le règne de la logique voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir.⁴⁶⁸

Or la logique apparente du monde extérieur – aussi bien de notre moi, superficiel, extérieur à notre moi profond, et considéré du dehors donc comme un objet, que de ce qui est extérieur à ce moi – n'est qu'un ordre arbitraire et « traditionnel » imposé au réel. C'est à l'artiste, et en particulier au poète, de révéler la confusion « réelle » du monde. En effet, il doit contribuer au discrédit total de ce qu'on appelle communément la réalité⁴⁶⁹.

La poésie sera donc cette « interprétation paranoïaque de la réalité » qu'envisageait Salvador Dalí. La raison, qui impose à la réalité essentielle des cadres pratiques et qui la déforme, doit donc céder le pas, chez le poète par exemple, à ces moments d'apparente vacuité intellectuelle où l'esprit, sans dessein, sans obéissance et sans volonté, dispose les éléments du réel selon des « lignes de force » qui ne sont pas celles de la raison, mais celle du monde naturel.

⁴⁶⁸ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC, t.I, Bibl. de la Pléiade, p. 316.

⁴⁶⁹ Cf. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Bruxelles, René Henriquez, 1934.

L'état poétique n'est pas autre chose que cet état de renoncement logique et de naïveté, qui permet à l'imagination, libérée de la contrainte logique, d'établir entre les éléments du réel un ordre nouveau et totalement imprévu, et de saisir la valeur poétique d'objets, d'états d'âme et de circonstances auparavant négligées de ce point de vue. Il n'est rien, en effet, qui ne puisse comporter une valeur poétique, comme il n'est rien qui ne soit susceptible de comporter une valeur scientifique. C'est une banalité que de dire qu'il n'est pas un objet, ou pas un phénomène, qui n'ait une raison d'intéresser le savant, et les plus négligeables en apparence seront, bien souvent, les plus intéressants.

Il est moins banal d'affirmer, en revanche, que la poésie est partout contenue en puissance. Elle se trouve donc dans la chose la plus étrangère jusqu'à présent à la poésie. Mais ce qu'il importe de créer avant tout, c'est l'état d'âme poétique, c'est-à-dire céder la place à l'irrationnel, qui saura faire surgir et utiliser cette poésie latente. L'élargissement et l'enrichissement continu du matériel poétique depuis Homère, par exemple, peuvent vérifier cette affirmation. Pour le vrai poète, dit Breton, tout est poésie⁴⁷⁰.

La poésie, d'autre part, peut ainsi exister sans expression poétique littéraire. Elle est dans les choses et elle est une « attitude » devant les choses, un état intellectuel et moral, une manière de voir et une manière de se comporter en face du monde. En ce sens, la poésie doit avant tout être vécue : elle peut n'être qu'accessoirement exprimée par des mots et des couleurs. Mais l'emprise de la tradition logique est si grande qu'il faut un véritable apprentissage pour retrouver cet état, sinon prélogique, du moins alogique.

Or les maladies mentales, certaines du moins d'entre elles, nous offrent le cas de dérèglements intellectuels involontaires dont l'étude attentive pourra permettre à l'esprit qui veut se « dresser poétiquement » de « reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales..., de se soumettre à volonté les principales idées délirantes ». Il n'y a donc pas une différence essentielle entre la folie et la vie « saine » de l'esprit. L'esprit le plus pondéré et le plus logique peut, s'il reste souple, se plier à ces règles nouvelles qui *dirigent* les dérèglements apparents.

⁴⁷⁰ Ibidem.

L'esprit est un, et ce serait donc une trop facile et trop rassurante distinction que d'opposer le fou à l'esprit sain⁴⁷¹.

Non seulement l'esprit est un, mais le monde est un également. L'opposition traditionnelle, à nouveau, entre le sujet et l'objet ne doit pas être autre chose qu'un procédé commode d'investigation et de raisonnement philosophiques. Cette distinction du monde extérieur et du monde intérieur repose sur une apparence. Le premier acte de foi du poète sera de croire à l'unité essentielle du monde. L'écriture automatique n'est qu'un moyen entre autres de saisir, débarrassée de notre logique intellectuelle, la démarche de notre vie psychique, et de nous apercevoir, en l'occurrence, que cette démarche est tout à fait analogue à celle des phénomènes du monde extérieur. Nous aurons par là, semble-t-il, la révélation de l'unité foncière du monde psychique et du monde matériel.

On pourra nous faire remarquer que le surréalisme a beaucoup appris des discours qui ont *découvert* (d'où probablement la hantise de la notion de « trouvaille ») la *profondeur* du continent intérieur. En effet, le surréalisme a beaucoup emprunté à la pensée de Sigmund Freud : l'idée d'une réalité psychique *souterraine* possédant ses lois propres, l'importance accordée à la sexualité dans les démarches de l'inconscient, l'opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité... Il lui doit surtout, en tout cas, une méthode d'interprétation des rêves (du point de vue « pratique ») :

Tout ce qu'à cet effet, il me paraît nécessaire de retenir de l'œuvre de Freud est la méthode d'interprétation des rêves, et ceci pour les raisons suivantes : c'est de beaucoup la trouvaille la plus originale que cet auteur ait faite, les théories scientifiques du rêve n'ayant laissé, avant lui, aucune place au problème de cette interprétation ; c'est là par excellence ce qu'il a rapporté de son exploration quotidienne dans le domaine des troubles mentaux, je veux dire ce qu'il doit avant tout à l'observation minutieuse des manifestations extérieures de ces troubles ; enfin, c'est là de sa part une proposition de caractère exclusivement pratique, à la faveur de laquelle il est impossible de nous faire passer sous contrôle telle ou telle opinion suspecte ou mal vérifiée. Il n'est aucunement nécessaire, pour vérifier sa valeur, de faire siennes les généralisations hâtives

⁴⁷¹ Voir Breton, *L'Immaculée Conception*, op.cit., t. I, p. 848-9.

auxquelles l'auteur de cette proposition, esprit philosophiquement assez inculte, nous a accoutumés par la suite.⁴⁷²

De plus, non seulement la science semble profiter de cette dimension nouvelle, quant à une recherche ou étude psychiques, mais l'écriture se nourrit d'une dimension presque sans bornes. Le passage semble découvrir un abîme, où les portes ouvrent sur de nouvelles portes, pour promettre le dévoilement du monde dont on a parlé comme unité foncière :

L'écriture automatique ouvre sans cesse de nouvelles portes sur l'inconscient et, au fur et à mesure qu'elle le confronte avec la conscience, avec le monde, elle en augmente le trésor. Elle pourrait aussi, dans la même mesure, renouveler cette conscience et ce monde si, délivrés des conditions atroces qui leur sont imposées, ils pesaient moins lourdement sur l'individu. La preuve en est qu'en lisant les textes de cette fillette de quatorze ans, on y voit apparaître une morale qu'un humour lugubre tient en laisse. Morale de dissociation, de suppression, de négation, de révolte, morale des enfants, des poètes qui se refusent à acquiescer et qui resteront des phénomènes tant qu'ils n'auront pas redonné à tous les hommes l'envie de regarder en face *ce qui les sépare d'eux-mêmes*.⁴⁷³

Or la conscience parfaite de cet accord est une des conditions premières de l'état poétique, d'après ce qu'on lit dans le *Manifeste* de 1924. Le rêve, si l'on peut le saisir dans son état premier, et avant toute réduction au système logique, offre lui aussi une image exacte et presque irremplaçable de la vie intellectuelle, d'après une *logique* du mouvement surréaliste.

L'affirmation de l'identité d'organisation et de démarche du monde abstrait et du monde concret est un des points essentiels du surréalisme. Autrement dit, les rapports entre images que nous propose la vie psychique à l'état libre nous révèlent enfin les rapports réels entre objets et circonstances du monde concret. Le rêve est en fait la plus précieuse révélation de la réalité, qui est l'objet essentiel du poète et, plus particulièrement, du caractère *illogique* de celle-ci que le poète doit avant tout considérer.

⁴⁷² Breton, *Les Vases communicants* (1932), Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 28.

⁴⁷³ Préface à *La Sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinos, 1935, par P. Eluard, « Donner à voir », in *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1968, p. 981. Nous soulignons.

Une des conséquences importantes de cette unification (fin de la distinction aristotélicienne dualiste entre esprit et matière) est en effet que le magique et le rêve, au sens banal et traditionnellement poétique du terme, ne sont ni une évasion ni un refuge. Le magique est réintégré, pour ainsi dire, dans le *réel*. Et le rêve n'est donc qu'un aspect du réel. Le poète n'a pas à fuir dans son rêve pour échapper au réel, ni à inventer le magique pour transporter le lecteur dans un monde nouveau. Ce seraient effectivement les choses, vues par l'œil indépendant et naïf du poète, qui sont magiques *per se* et offrent l'aspect du rêve. Ainsi, le poète serait effectivement un « matérialiste » et un « réaliste » intégral qui n'a pas besoin de supposer un monde à part où règnerait la poésie et dont le réel offrirait parfois, et sous certains aspects, une image imparfaite.

Une vraie poésie surréaliste, en suivant ses prémisses, nie ce monde idéal auquel aspire l'âme de Lamartine dans l'« Isolement », par exemple. Elle nie ce « vrai soleil », les « autres cieux », le « bien idéal », le « vague objet de mes vœux »... Et loin de croire qu'il n'y a « rien de commun entre la terre et lui », le poète surréaliste croit que tout est commun entre le cosmos et l'individu, confondus tels que nous les avons présentés, malgré le microcosme de l'inconscient.

Or l'idée que la poésie, dans le sens de l'art de la parole et non pas d'un genre littéraire, évidemment⁴⁷⁴, est un des moyens les plus efficaces de pénétrer l'essence du monde n'est pas neuve. Mais les surréalistes lui ont donné une force nouvelle. Pour eux, la notion d'art disparaît pour faire place à celle de la « découverte ». Effectivement, la poésie est avant tout un moyen d'enquête sur le monde :

Le mot surréalisme exprime une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible.⁴⁷⁵

Poursuivant l'œuvre de Rimbaud et accomplissant l'objet de son ambition, les surréalistes veulent, en remplaçant l'intuition du voyant par la méthode du philosophe, arriver à percevoir ou exprimer l'inconnu :

⁴⁷⁴ Ce qu'en allemand on appelle *Dichtung*, différenciée du poème, *Gedicht*.

⁴⁷⁵ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, éd.citée, 1934, p. 11.

Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter.⁴⁷⁶

Le poète peut seul faire ce travail de captation à condition qu'il se contraigne à partir à la découverte de ces « profondeurs » presque mythiques dont nous avons parlé comme un nouvel espace de l'imaginaire. Par ailleurs, l'entrée de dictionnaire que propose André Breton pour le surréalisme, en tant que « philosophie », révèle et montre bien ces préférences magiques, oniriques et bientôt spéculatives qui ont une ambition totale dans le sens négatif et positif :

Encycl. = Philos.. Le surréalisme repose sur la *croyance* à la réalité supérieure de certaines *formes d'association négligées* jusqu'à lui, à la toute-puissance du *rêve* , au *jeu désintéressé* de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.⁴⁷⁷

Révéler l'esprit à lui-même en le déconcertant, et en lui révélant l'erreur de sa marche habituelle, voilà enfin le but de la « révolution » surréaliste. Elle utilise une « méthode nouvelle d'expression » pour arriver à une méthode nouvelle de connaissance, dont l'objet est ce *moi* absolu, indépendant des modes changeants de la pensée et enfin débarrassé des transformations que lui imposent les nécessités de la vie sociale et pratique⁴⁷⁸.

Le monde ou l'espace subjectif, seul le poète peut en « cerner et suivre les lignes complexes »⁴⁷⁹. Et l'autorité de Freud vient sur ce point appuyer ses prétentions ou plutôt son statut et rôle dans le cadre de la société :

Nos poètes sont, dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science... C'est des poètes, malgré tout, dans la suite des siècles, qu'il est possible de recevoir et qu'il est permis d'attendre les impulsions susceptibles de replacer l'homme au cœur de l'univers, de l'abstraire une seconde de son aventure dissolvante, de lui rappeler

⁴⁷⁶ Idem, p. 25.

⁴⁷⁷ Breton, OC, t. I, p. 328.

⁴⁷⁸ *Les Vases communicants*, op.cit, p. 10.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 169.

qu'il est, pour toute douleur et pour toute joie extérieure à lui, un lieu indéfiniment perfectible de résolution et d'écho.⁴⁸⁰

Instrument d'enquête psychologique, culturelle et voire cosmique, la poésie (dans le sens de *Dichtung* et non nécessairement *Gedicht*) est également la source d'une règle de vie. Non seulement elle est « chasse spirituelle », mais elle se justifie aussi et avant tout parce qu'elle « suggère [...] une solution particulière du problème de notre vie ». Cette solution, dans sa formulation, est déterminée par une libération véritable de l'homme à partir des valeurs précisément de vérité et d'authenticité.

D'après la plupart des exégètes du mouvement surréaliste, le pire des esclavages pour l'homme consisterait en effet à être enchaîné par un mode de pensée qui, en lui donnant du monde un aspect faux, l'empêche de vivre à son gré. Libéré d'un Dieu imaginaire dont le rôle est de justifier un autre monde, ou bien libéré d'une morale dont les impératifs ne sont que des contraintes de la raison, l'homme, par la vue poétique du monde, se retrouvera lui-même dans sa totalité. Bref, il se trouverait non en face, mais au milieu d'un monde fraternel dont il aura trouvé l'intime correspondance. Il aura découvert cette « féerie intérieure » auprès de laquelle toute « activité préméditée de l'esprit paraît pauvre et fade »⁴⁸¹. Son imagination, enfin libérée, non entravée, lui permettra donc de s'affirmer dans ce qui constitue son indépendance la plus essentielle et complète.

D'autre part, il pourra maintenir « à l'état anarchique la bande toujours plus redoutable de ses désirs » et, par un « non-conformisme absolu », laisser s'épanouir son humanité tout entière⁴⁸². Le surréalisme est foncièrement anti-mystique puisque le mysticisme suppose un monde second et le transfert d'un monde à l'autre. Et la négation du mysticisme (et par conséquent de toute métaphysique détachée) évite également le déchirement de l'homme et rend l'individu cohérent dans un monde cohérent.

De même, la valeur religieuse n'est plus attribuée aux seules notions irréelles et aux seuls objets qui révèlent un monde autre. Elle est replacée dans l'objet réel en lui-même, et aperçue enfin dans sa poétique et mystérieuse réalité. Non certes que

⁴⁸⁰ Ibid., p. 170.

⁴⁸¹ *Qu'est-ce que le surréalisme?*, p. 24.

⁴⁸² *Manifeste*, in *OC*, t. I, p. 325-6.

le surréalisme supprime le merveilleux mais, au contraire, il le rencontre à chaque pas. Et en fait, le sentiment du merveilleux est la vraie source du sentiment du beau. Peut-être parce que le beau est merveilleux et l'homme l'admire étonné, cette merveille représente elle aussi la beauté, la sous-tend et l'explique. Et ce perpétuel étonnement de l'homme qui découvre le monde réel (en se promenant dans Paris ou ailleurs, au fil des rencontres) lui donne finalement la joie.

Le but du surréalisme semble être celui-là : éveiller l'homme à une vision nouvelle et unie des choses par le dérèglement de l'esprit. Sa conséquence, en revanche, sera de fournir à la vie un comportement nouveau et où la souplesse conceptuelle (non-finie, fragmentaire, insignifiante peut-être et en tout cas autonome ou réflexive⁴⁸³) remplacera la rigidité cartésienne. Ses moyens se définissent donc par le fait de saisir la réalité psychique dans son essence par la pratique de l'écriture automatique et l'étude des rêves.

Aucune révolution aussi considérable, consciente d'elle-même comme un *mouvement* littéraire, ne semble avoir été proposée au cours de l'histoire de la littérature : un bouleversement esthétique par une modification épistémologique profonde, les deux choses toujours inséparables. Mais cette révolution, qui se présente surtout comme telle en faisant bien entendu sa propre propagande, serait la suite normale des tendances esthétiques de Baudelaire et de Rimbaud, des études psychologiques de Freud, de l'essai de Lautréamont, de certaines œuvres de Nerval et d'Apollinaire. Elle ouvrirait à la littérature d'immenses perspectives que chaque auteur devait combler.

Mais l'idée de révolution, ne serait-ce que par un stéréotype, contient l'idée de révolte et de contestation : selon ce modèle, il y a un ennemi ou un adversaire. L'éthique et la pensée surréalistes se forment en s'opposant ainsi à un certain nombre de valeurs communément admises par nos sociétés occidentales : valeur du travail (en face de l'oisiveté), valeur du projet rationnel (en face des dons du hasard) et en matière esthétique, valeur de l'art (en face de la vie, c'est-à-dire ce qui n'a pas d'intention particulière). Les deux premières, toujours et par définition, ont été récusées par le surréalisme ; la dernière l'a été seulement dans le tout premier

⁴⁸³ Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, 1990, p. 33-6.

temps de l'existence du groupe (jusqu'en 1925 environ)⁴⁸⁴. Par ailleurs, comme le remarque Benjamin Crémieux, dès 1924, on n'a jamais autant parlé de la poésie pure comme finalité première des vocations pour l'écriture :

Le fait essentiel de l'année 1924 semble être la prédilection de la jeunesse littéraire 1) pour la poésie pure 2) pour la spéculation philosophique 3) pour le mysticisme 4) pour les problèmes moraux.⁴⁸⁵

D'autre part, la critique du roman qui apparaît en 1924 est-elle un cas particulier de cette mise en doute générale ? Cela n'est pas faux : qu'il suffise de rappeler combien les questions « pourquoi écrire ? » et « pourquoi publier ? » continuent à miner le terrain surréaliste. Qu'il suffise de rappeler aussi la réponse de Knut Hamsun (« J'écris pour abréger le temps »⁴⁸⁶) ou la réponse dédaigneuse de Breton en 1923 : « on publie pour chercher des hommes, et rien de plus »⁴⁸⁷. Et plus tard la réponse de Michel Leiris, juste avant la guerre :

Ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste « esthétique », anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre qui soit un équivalent de ce qu'est pour le toréro la corne acérée du taureau ?⁴⁸⁸

Ou celle de Georges Bataille pour justifier le roman érotique :

La violence seule échappe au sentiment de pauvreté (que procurent les romans réalistes) [...]. La mort et le désir ont seuls la force qui oppresse, qui coupe la respiration.⁴⁸⁹

⁴⁸⁴ *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925: « Beaux-Arts » de Pierre Naville, p.27 : « Je ne connais du goût que le dégoût [...]. Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées. Mais il y a des *spectacles* ».

⁴⁸⁵ *Nouvelles littéraires*, le 3 janvier 1925. Cité dans Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Editions La Dispute, 1999, p. 198.

⁴⁸⁶ Enquête « Pourquoi écrivez-vous ? », in *Littérature*, n° 11, janvier 1920.

⁴⁸⁷ « La Confession dédaigneuse » in Breton, *Les Pas perdus*, Gallimard, 1979, p. 9.

⁴⁸⁸ « Prière d'insérer » de *L'Age d'homme*, de Michel Leiris, 1939, cité dans la préface de l'édition de 1946.

⁴⁸⁹ Préface à la deuxième édition de *L'Impossible*, 1962, *Œuvres complètes*, t. III, p. 101.

Mais constater cette pérennité n'explique pas l'ensemble des critiques adressées au roman, ni la complexité de leurs motivations. La complexité du *problème* du roman dans le surréalisme tient aux deux points de vue, théorique et pratique, qui dans ce mouvement se juxtaposent, se tressent et s'opposent sans cesse. Elle tient aussi à la diversité du groupe et, alternativement, à sa trop grande perméabilité intime dans chaque échantillon textuel proposé par les membres du groupe.

Avec la déclaration de naissance et l'affirmation théorique du mouvement surréaliste dans le premier *Manifeste* est mise en question ouvertement par André Breton la validité du genre romanesque, en des termes devenus très célèbres⁴⁹⁰ et qui mêlent très étroitement la question de la valeur et celle de la définition du roman. Or confondre ou lier essentiellement l'exclusion du roman avec la définition du surréalisme serait excessif et même erroné.

Si radicale ou dogmatique que soit la formulation de Breton, elle doit se replacer dans l'ensemble des enjeux du surréalisme en train de se construire. Il suffit de mettre en regard de la condamnation de 1924 deux ou trois éléments fortement divergents dans l'œuvre même de Breton : l'écriture, en 1927, du récit de *Nadja* ; et surtout, dès le premier *Manifeste*, l'exclusion du roman laisse derrière elle, comme des carrés de résistance, des personnalités de marque et, de plus, une qualité de marque, à savoir le merveilleux. Parmi les personnalités de marque on peut citer Knut Hamsun, Apollinaire, qui fut aussi conteur, Swift, Sade, Chateaubriand, Benjamin Constant, Hugo, Aloysius Bertrand, Edgar Poe, Alfred Jarry, etc.

A quoi il faut ajouter une note du *Second Manifeste du Surréalisme* (15 décembre 1929), où sont exposés rapidement, mais avec une densité remarquable, certains procédés de « déception pure » qui, appliqués au roman, permettraient de « fixer l'attention non plus sur le réel ou sur l'imaginaire mais, plutôt, sur *l'envers du réel* ».

Parallèlement à cette réflexion de Breton, Aragon écrit *Une vague de rêves*, paru dans la revue *Commerce* (n°2, automne 1924), et ne se prive pas de critiques ironiques à l'adresse d'écrivains, parmi lesquels des romanciers, mais n'attaque pas

⁴⁹⁰ On sait que le *Manifeste* fut publié le 15 octobre 1924 mais qu'il était en gestation depuis le printemps. Cf. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, p. 314.

de front le roman. C'est aussi qu'Aragon a déjà publié entre 1918 et 1923 un certain nombre de textes qui sont des sortes de contes, repris sous le titre *Le Libertinage*, un éblouissant et systématique exercice d'invention fondé sur le jeu de l'arbitraire : jeu dont les règles seront explicitées quarante ans plus tard, en 1969.

Quant aux références à l'attaque de Breton au sein du groupe surréaliste, elles sont surtout orales et ne développent guère de point de vue théorique original : des échos seuls se trouvent chez Georges Limbour, Michel Leiris, Robert Desnos, René Crevel, Philippe Soupault, plus tard René Daumal. C'est après 1930, et chez les marginaux du groupe, voire parmi ceux qui l'ont quitté, que l'on trouve des problématiques originales, desquelles peut être extraite une formulation théorique. On songe à Tristan Tzara, dont le texte *Rêve expérimental* (1933) propose des solutions toutes personnelles qui pourraient servir de tremplin à certaines catégories d'écrivains. On pourrait évoquer aussi Raymond Queneau dont la réflexion indépendante, postérieure à 1931, a été nourrie dès 1923 par le contact avec le groupe de Breton.

Les critiques de Breton, noyau isolable dans l'histoire du groupe et dans l'œuvre même de Breton⁴⁹¹, sont à l'évidence à rapprocher de celles que son époque ne cesse d'adresser à l'encontre du roman. Elles se placent dans le courant d'une querelle qui est apparue aux lendemains du Naturalisme et qui visait le roman d'arguments résultant des valeurs du symbolisme triomphant. Cette querelle, comme l'a montré Michel Raimond en 1966, connaît son *acmé* précisément après une période relativement pauvre de romans : la période 1890-1920.

La crise du roman, si continue qu'elle ait été, se fait plus aiguë encore quand le poids de ces années de pauvreté relative devient irréfutable. Il est frappant aussi de constater que l'année 1924-25 voit les débats littéraires sur la question prendre une ampleur qui doit quelque chose à la mode. C'est qu'à la relative pauvreté des années 1890-1920 vient juste de succéder une « période d'inflation » où soudain prolifèrent les romans⁴⁹². A l'inertie succède une fébrilité qu'entretient sans conteste la faveur des prix littéraires, instaurés avant la guerre de 1914, et devenus des enjeux importants.

⁴⁹¹ Cf. Chénieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman, 1922-1950*, Editions l'Age d'homme, 1983; et plus concrètement, sur Breton, « André Breton : la légitimité du discours historique », p.151-178.

⁴⁹² Raimond, 1966, p. 106-7.

La voix de Breton est à l'unisson de certaines autres lorsqu'il attaque le roman comme un art facile, produit d'une imagination « veule », et lorsqu'il fait le procès de la description et du dialogue, déclarés inefficaces. Art facile, le roman s'intéresse certes à la psychologie, mais à l'aide de mots, c'est-à-dire comme des pièces toutes faites dont il ne remet pas en cause le contenu ni la composition : « simple partie d'échecs dont je me désintéresse fort », écrit Breton⁴⁹³. Lorsque le roman veut inclure dans son cours des idées, « ce n'est encore que marivaudage », tout se passe comme si la pensée s'occupait alors « à se faire des réussites »⁴⁹⁴. Il est indubitable que ce mépris à l'égard de la facilité et de l'arbitraire du genre est dans la ligne de celui de Valéry et de Mallarmé (implicite chez celui-ci, explicite et épars chez Valéry). Facilité et confusion propres au « réalisme » sous-jacent au genre :

Quelle confusion d'idées cachent des locutions comme « roman psychologique », « vérité de ce caractère », « analyse », etc. Pourquoi ne pas parler du système nerveux de la Joconde et du foie de la Vénus de Milo ?⁴⁹⁵

On sait que les fragments de *Rhumbs* proviennent souvent de cahiers de l'année 1913 et qu'André Breton a fréquenté Valéry à partir de mars 1914. Et que l'on songe aussi à la déclaration publiée en 1944, mais provenant de notes bien antérieures : « Le roman est un genre naïf », naïveté à laquelle Valéry oppose le côté « sportif » de la poésie, « qui ne spéculé pas sur cette falsification que l'on nomme *vérité* ou *nature* »⁴⁹⁶. Et lorsqu'il analyse les moteurs de l'intérêt porté au roman :

Il est facile de saisir un public par un spectacle ou un discours qui va de droit à notre faiblesse, qui torture ou dilate les cœurs, faisant vivre une feinte vie, en jouant des puissances naïves de la vie. Mais cet art (que l'on dit *humain*) est donc *mensonge*. Quant à moi, rien ne me refroidit comme de reconnaître la volonté de me manœuvrer et d'en voir la machine simple.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Breton, *Manifeste*, in *OC*, t. I, p. 315.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Paul Valéry, *Tel quel*, « Rhumbs » (1926), *Bibl. de la Pléiade*, t. II, p. 639.

⁴⁹⁶ « Propos me concernant », *ibid.*, p. 1505 et 1530.

⁴⁹⁷ Valéry, *Œuvres*, *Bibl. de la Pléiade*, t. I, p. 676 : « Stéphane Mallarmé », conférence du 17 janvier 1933.

Arbitraire du roman : cet aspect est confondu, chez Breton, avec le refus de la psychologie. Chez Valéry, on en connaît la formulation plus tardive : « Je veux bien que des produits de l'esprit se développent dans l'arbitraire, qui est, après tout, leur espace naturel : mais je n'aime pas que l'on ne veuille pas en convenir »⁴⁹⁸. Et quant à ce qui apparaît comme le corps de l'exercice narratif : la description et la création de dialogues, la *paresse* de cet exercice a été mise en évidence de longue date, comme le montre Michel Raimond⁴⁹⁹. Par exemple, en 1908, dans *Le Correspondant*, Henri Bremond ironise sur « la description patiente et inlassable » qui permet aux plus gros livres de s'écrire : « exercices de remplissage » et « juxtaposition de photographies ». De là, en effet, à inclure directement des photographies pour représenter les lieux il n'y a qu'un petit pas, et c'est exactement ce que fait Breton dans *Nadja*.

Le roman, pierre d'achoppement de ce mouvement de renverse, exige donc des solutions plus complexes, plus diversifiées et plus subtiles. Tout se passe comme si Breton, après avoir voulu éviter une pente imaginaire (le romanesque) qui à ses yeux ralentissait l'invention de la vie (en deçà de la mimésis si possible), avait découvert que le récit pouvait se conjuguer avec cette invention et l'accélérer. Ainsi, c'est dans le texte même où il *exclut* le roman que Breton dégage la notion d'imagination sensible : invention du rêve, invention du merveilleux. Et c'est en cherchant à écrire quand même des « historiettes » qu'Aragon découvre la productivité de l'incipit : jeu de l'arbitraire en tous sens⁵⁰⁰.

Par ailleurs, Aragon fait une déclaration très intéressante pour tout ce qui est la catégorisation générique et qui nous a occupé dans nos recherches théoriques préalables (à savoir, la discussion des genres littéraires). Il va au-delà des distinguos pour embrasser une œuvre et un auteur qui lui *parlent* :

Je n'ai des romans, après tout, qu'une idée ni très haute ni bien définie [...]. Il n'est pas dans mon naturel de discuter de la nature des choses. On a tenu pour une grande invention humaine cette forme de fiction [...]. Il ne m'appartient ni de la mépriser ni de la

⁴⁹⁸ Valéry, *Problèmes du roman*, lettre publiée dans *Confluences*, n° 21-24, août 1943, reprise dans *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 1813.

⁴⁹⁹ Raimond, 1966, p. 90.

⁵⁰⁰ Cf. *Je n'ai mais appris à écrire ou "les incipit"*, Skira, 1969.

défendre. Dans tout ce que je lis, l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager *écrivain* ; à écouter ce qu'il *dit*, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je *ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires* ; poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également *parole*.⁵⁰¹

Ainsi s'ouvre pour le surréalisme, d'après Chénieux-Gendron, une double voie ; il y a d'une part une tendance « sensible », émerveillée et, d'autre part, une tendance abstraite, plus érotique :

D'un côté, l'invention se fonde surtout sur le hasard objectif et ses merveilles vécues ; de l'autre, sur l'exploitation de l'arbitraire du langage, et le jeu des signifiants : voie plus « avant-gardiste ». Mais ces deux versants sont en communication constante ; l'oblique romanesque, comme une coupe géologique, éclaire le jeu dialectique qui les met en relation.⁵⁰²

En effet, ce qui enrichit principalement le romanesque surréaliste, même sous l'espèce la plus décousue et presque illisible, c'est d'une part les trouvailles de la vie réelle, les rencontres, les merveilles du quotidien revisité, alors que, d'autre part, le langage est mis à distance avec cette liberté de distorsion et d'épanouissement qui ressemble étrangement aux jeux de mots. Robert Desnos, pour sa part, se trouve exactement sur cet axe dialectique que propose Jacqueline Chénieux-Gendron pour un essai romanesque qui nous semble des plus intéressants.

⁵⁰¹ Aragon, manuscrit adressé à Jacques Doucet, « Une année de romans » (juillet 1922 – août 1923), daté de 1923. Lettre inédite publiée par Roger Garaudy, in *L'Itinéraire d'Aragon*, 1961, p. 9. Nous soulignons.

⁵⁰² Chénieux-Gendron, 1983, p. 18.

3.2. Question de poétique générale : le père Hugo

Le but de ce chapitre n'est pas de réduire l'œuvre de Desnos à un démarcage plus ou moins appuyé de Hugo et du romantisme en laissant dans l'ombre l'originalité créatrice du poète. Il nous a semblé intéressant, en revanche, de montrer cette influence qui le protège souvent comme une espèce de garde-fou, à la fois de la désespérance et du formalisme. Depuis l'enfance, Desnos a dialogué avec les auteurs qu'il lisait et relisait, et même si la communication avec eux est sans retour, l'interrogation reste pertinente pour une énième lecture de Hugo lui-même.

A la question d'Aragon : « Avez-vous lu Victor Hugo ? » Robert Desnos, plus que tout autre, aurait pu répondre par l'affirmative. Pourtant, les premières œuvres évoquent d'autres noms. Les poèmes de *Prospectus* en 1919 reflètent très nettement l'influence d'Apollinaire sur la versification et dans l'imaginaire du poète. C'est lui que cite Desnos; avec Rimbaud dont il se réclame dans *Pénalités de L'Enfer ou Nouvelles Hébrides*, longue appropriation surréaliste, très personnelle comme on a vu (voir 4.1.11 et 4.1.12), d'*Une Saison en Enfer*, écrite en 1922. A notre connaissance, c'est là qu'il fait allusion pour la première fois à Victor Hugo avec la liberté insolente qui caractérise l'œuvre et le mouvement auquel elle appartient:

Mais déjà le Panthéon s'ouvrait devant nous. Des ministres en vestons blancs de barman débitaient des membres de grands hommes. La tête de Hoche fut adjugée 3 francs 50. Des Anglaises acquièrent les viscères de Victor Hugo à bas prix et le sexe de Sadi Carnot fut l'objet d'enchères inouïes entre des invertis multicolores et M. Nobel.⁵⁰³

On notera, par ailleurs, l'absence de Hugo dans « Le cimetière de *la Sémillante* » qui clôt ce texte, et dont Desnos fait le plan : Gérard de Nerval, Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Eugène Sue, Baudelaire, Apollinaire, etc. sont au centre

⁵⁰³ *Nouvelles Hébrides*, S16, in *Œuvres*, p. 76.

dans la fosse commune; autour d'eux, les principaux surréalistes dont Desnos, et des personnages réels ou fictionnels, dont Robespierre et Dieu.

Mais Victor Hugo n'y est pas. La tombe de Dieu est juste au-dessus de celle de Robespierre dont Robert Desnos se réclamait tant (d'abord pour l'homophonie avec ses deux prénoms : Robert et Pierre), et l'on peut construire une extrapolation à partir du silence de Desnos : ce Dieu auquel il ne croit pas cacherait-il Hugo ? Notre hypothèse repose sur la confrontation de deux extraits ; l'un concerne un quatrain de ces mêmes *Nouvelles Hébrides* :

Frileuse la sonnette assouplit les muscles
Victor le fox-trot et le petit vieillard à piston
Dieu garde la fumée du vierge araucaria
Les langues des locomotives au bout de tes tétons.⁵⁰⁴

L'autre se situe dans *Le Génie sans miroir*, écrit en 1924, où après avoir salué dans les Romantiques des frères en démente, il poursuit :

Nous invoquons le nom de Dieu avec autant de facilité que celui d'un concierge. Il en est temps encore. Dieu est à la porte avec ses clefs de nuage, derrière sa loge monte l'escalier inconnu. Les sceptiques ne pénètrent pas même dans le couloir. Ils tirent la sonnette et font des blagues au chat. Nous sommes encore devant cet écriteau : « Parlez à Dieu », les pieds enracinés, nous semble-t-il. [...] Resterons-nous dans le couloir ? Hommes de foi, je vous en conjure, en avant ! notre cœur ne bat plus à l'unisson des peuplades qui nous entourent, les splendeurs modernes, nous les connaissons jusqu'à en vomir ; il se fait tard, les rues sont peuplées de gendarmes et de sergents de ville, nous n'avons pas sonné en vain, le concierge Dieu a ouvert la porte. Montons chez nous !⁵⁰⁵

Le premier hommage explicite rendu à Hugo est en date de 1925, dans la « Réponse à une enquête sur "Les Lettres, la Pensée Moderne et le Cinéma" » :

Je ne crois pas à l'influence d'une forme d'expression sur une autre : de la peinture sur l'écriture, de la sculpture ou l'architecture sur la musique, etc.

⁵⁰⁴ *Nouvelles Hébrides*, S12, in *Œuvres*, p. 67.

⁵⁰⁵ *Œuvres*, p. 228.

Il y a simplement aptitude à la fois pour l'une et l'autre forme, prédominance d'un sens.

Gautier n'est pas un poète pictural mais visuel.

Hugo est le poète des cinq sens.

Bach n'est pas un musicien architectural, mais musicien et architecte, etc.

Les sens sont le carrefour des modes d'expression. Si l'influence de l'un d'eux prédomine sur l'un de ces modes qui ne lui correspond pas directement, il ne s'ensuit pas que le mode d'expression a une influence quelconque.⁵⁰⁶

Mais c'est en 1926, dans *Confession d'un enfant du siècle* que la filiation est clairement affirmée. Elle a alors de quoi nous surprendre par le caractère intime de la relation :

Je jouais seul. Mes six ans vivaient en rêve. L'imagination nourrie de catastrophes maritimes, je naviguais sur de beaux navires vers des pays ravissants. Les lames du parquet imitaient à s'y méprendre les vagues tumultueuses et je transformais à mon gré la commode en continent et les chaises en îles désertes. Traversées hasardeuses ! Tantôt le *Vengeur* s'enfonçait sous mes pieds, tantôt la *Méduse* coulait à fond dans une mer de chêne encaustiquée. Je nageais alors à force de bras vers la plage du tapis. C'est ainsi que j'éprouvai un jour la première émotion sensuelle. Je l'identifiai instinctivement aux affres de la mort, et dès lors, à chaque voyage, je convins de mourir noyé dans un océan vague où le souvenir des vers d'*Oceano nox* :

O combien de marins ! combien de capitaines !

Qui sont partis joyeux vers des rives lointaines,

lus par hasard dans un livre dérobé, se mêlaient à l'épuisante volupté.

Hugo domina mon enfance. De même que je n'ai jamais pu faire l'amour sans reconstituer les drames innocents de ma jeunesse, je n'ai pu éprouver d'émotion poétique d'une autre qualité que celle que j'éprouvai à la lecture de *La Légende des Siècles* et des *Misérables*. Je vécus ainsi de six à neuf ans.⁵⁰⁷

Ce texte est fondamental, car comme l'étudie très bien Valérie Hugotte dans sa communication⁵⁰⁸ les archétypes de sa poétique se situent dans la toute petite enfance :

⁵⁰⁶ *Les Rayons et les Ombres: Cinéma*, Gallimard, 1992, p. 67.

⁵⁰⁷ *Œuvres*, p. 299.

⁵⁰⁸ Voir « Comme dans une image enfantine », in Conley/Dumas, 2000.

[...] tout dans son œuvre surréaliste témoigne de la persistance des « premières images », et ces premières images dont lui-même reconnaissait l'importance, sont d'abord provoquées par la lecture (il dit aussi que Gustave Aimard lui donna sa « première image de la femme »).⁵⁰⁹

Dans un article écrit dans *Le Soir* du 5 février 1927, où il a donné pour titre à sa critique cinématographique *Les Rayons et les Ombres*, il revient sur ce sujet à propos des sources de sa poétique :

Il est un signe sous lequel naissent les générations : l'amour, la liberté, la vie, la poésie lui sont soumis et l'action même de toute une époque. Les uns naquirent sous les cocardes de 89, aux clameurs de 93, dans les rancœurs de Thermidor, de Brumaire ou de Décembre, dans l'enthousiasme de 48. Nous sommes nés sous le signe de l'Exposition universelle, la Tour Eiffel dominait Paris depuis onze ans, ouvrant l'ère de ce qu'on appelait une renaissance et qui n'était qu'une tentative étrangement spirituelle et la condamnation du triomphe de la matière sur l'esprit. [...] Nous venions de naître. Nous apprîmes à lire dans *Les Misérables* et dans *Le Juif errant*. Un impatient désir d'amour, de révolte et de sublime nous tourmentait. Nous n'étions pas vicieux ; nous étions précoces.⁵¹⁰

Il n'est pas sans intérêt que la filiation se fasse au nom de l'amour, de la révolte et du sublime à l'aube de ce XX^e siècle où, nous dit Desnos : « l'Europe n'avait plus que quatorze ans pour forger ses armes » (*ibidem*). Il se trouve à la bibliothèque Jacques Doucet un livre de prix ayant appartenu au petit Robert, décerné par la caisse des écoles du IV^e arrondissement, intitulé : *Victor Hugo, Œuvres choisies illustrées*. Certes, ce n'est pas le « livre dérobé », source avec *Oceano Nox* de son premier émoi sexuel, mais il témoigne que la lecture de l'œuvre de Hugo par le poète ne se limitait pas à *La Légende des siècles* et aux *Misérables*.

L'importance des *Misérables* est pourtant considérable. D'abord parce que le quartier Saint Merry est son quartier qu'il évoquera à plusieurs reprises dans son œuvre : « Quand j'apprenais à lire dans *Les Misérables*, c'est le quartier lui-même

⁵⁰⁹ V. Hugotte, *idem*, p. 300.

⁵¹⁰ *Œuvres*, p. 410.

que je déchiffrais et je cherchais encore aux murs des rues du Cloître-Saint-Merry et des Juges-Consuls, les traces de la fameuse émeute »⁵¹¹.

Il reviendra sur l'influence des *Misérables*, en 1943, dans ses *Notes sur le roman* où il revendique le droit du romancier à être poète :

Au surplus, quel romancier n'appartient pas à plusieurs genres à la fois ? autant jeter sa plume aux orties... Le morceau de bravoure : les chapitres des égouts, de l'argot, du couvent Picpus dans *Les Misérables*, autant de poèmes intercalés.⁵¹²

Ces *Notes* dont ce passage est extrait, sont contemporaines du *Vin est tiré*, roman sur la drogue, cette « misère » dont Desnos connaissait les effets à travers la femme qu'il avait aimé avant Youki, la chanteuse Yvonne George. Il se trouve dans cette œuvre un inspecteur Estival, compréhensif et désabusé, à l'inverse de Javert, qui arrête en douceur le héros coupable et provoque pourtant son suicide lors de sa garde à vue. Nous retrouverons dans d'autres œuvres de Desnos ces subversions diégétiques.

1940 marque un tournant dans l'hommage rendu à Hugo. Robert Desnos a toujours été ancré politiquement à gauche. A l'inverse d'autres surréalistes, il a refusé de s'engager politiquement en adhérant au Parti communiste, mais il a fait partie de l'Association des Ecrivains Révolutionnaires, travaillé pour le Front Populaire, et écrit *No Passaran* pour dénoncer l'assassinat de García Lorca. Son grand homme reste pourtant Robespierre, ce que d'ailleurs Breton lui reproche, et l'homme qu'il revendique contre l'esprit de défaite en 1940, c'est Victor Hugo.

C'est d'abord un article dans *Aujourd'hui* du 30 septembre 1940, intitulé : « *Aujourd'hui* vous conseille de lire aujourd'hui / Quelques vers de Victor Hugo » :

Par delà les récitations scolaires et le choix, toujours le même, de poèmes usés par tant de lèvres enfantines, la plus grande partie de l'œuvre de Hugo reste fraîche et féconde. Si vous aimez ces instants où l'homme de génie s'amuse vous trouverez dans *Toute la lyre*, une série de poèmes gaillards, humoristiques et parfois même un peu fous, tandis que *La Légende des siècles* reste le grand livre des méditations élémentaires et de l'espoir. Au passage, tel vers vous arrêtera, suspendra votre lecture et provoquera

⁵¹¹ *Œuvres*, p. 456.

⁵¹² *Œuvres*, p. 1150.

d'exaltantes rêveries. Vous n'aurez pas besoin d'en lire beaucoup. Le cru Hugo est un vin haut en degré qui se boit à pleines gorgées mais dont on n'épuise pas si vite la bouteille. Pour ma part si j'en ai le temps, je relirai quelques passages de « Zim-Zizimi », dans *La Légende des siècles* ou, dans « Toute la lyre », « ce que Gemma pense d'Emma », ce petit poème si moderne, si "mode" et que termine un vers si plein de résonances.⁵¹³

Et le 24 novembre 1940, dans un article consacré à Lautréamont dans le même journal il réitère : « Chaque fois que la tempête s'élèvera et menacera le lyrisme français, il faudra revenir à Lautréamont comme à Hugo... » (*ibidem*). Enfin, en 1943, dans *L'Honneur des poètes*, paru clandestinement aux Editions de Minuit, il publie « Le Legs » sous le pseudonyme de Lucien Gallois :

Et voici, Père Hugo, ton nom sur les murailles !
Tu peux te retourner au fond du Panthéon
Pour savoir qui a fait cela. Qui l'a fait ? On !
On c'est Hitler, on c'est Goebbels... C'est la racaille,

Un Laval, un Pétain, un Bonnard, un Brinon,
Ceux qui savent trahir et ceux qui font ripaille,
Ceux qui sont destinés aux justes représailles
Et cela ne fait pas un grand nombre de noms.

Ces gens de peu d'esprit et de faible culture
Ont besoin d'alibis dans leur sale aventure.
Ils ont dit: « Le bonhomme est mort. Il est dompté. »

Oui, le bonhomme est mort. Mais par devant notaire
Il a bien précisé quel legs il voulait faire :
Le notaire a nom: France et le legs: Liberté.

Entre temps, Desnos avait rejoint le réseau « Agir » en 1942. Le 22 février 44, il était arrêté à son domicile parisien, conduit rue des Saussaies, puis à Fresnes, puis à Compiègne, puis à Auschwitz, puis à Buchenwald. Le 4 juin 1945, il mourait du

⁵¹³ Cité par Fabien Musitelli dans *Cahier Robert Desnos Sept*, p. 29-30.

typhus à Terezin quelques jours après la libération du camp. L'héritier avait bien honoré le legs.

Cela dit, nous n'entrerons pas dans le détail d'une correspondance thématique entre Desnos et Hugo parce que les phénomènes d'écho sont à la fois trop nombreux et pris dans un corpus commun qui intéresse toute la poésie, du romantisme à Apollinaire. Il s'en trouve de multiples signes mais les classer, à moins d'une étude longue et prudente, serait agir de manière aventureuse et simplificatrice.

Sur le plan idéologique, en revanche, la continuité est plus facile à repérer. Desnos hérite de Hugo, avec beaucoup d'enfants de sa génération, les valeurs universelles de la Révolution française que la république inculquait d'ailleurs par le biais de l'école primaire. Il terminait ainsi en 1919 un poème « A Eugène et Lucienne de Kermadec » :

Sur mon tombeau un phonographe
récitera cette épitaphe
LIBERTE EGALITE FRATERNITE.⁵¹⁴

Mais il hérite aussi du pacifisme qui n'était plus celui de la république avant 1914, et il faudra l'occupation allemande et le triomphe du nazisme pour qu'il y renonce dans un très beau poème: « Ce cœur qui haïssait la guerre »⁵¹⁵. C'est au nom de la liberté qu'il explique son changement : « Mais un seul mot : Liberté a suffi à réveiller les vieilles colères » (*ibidem*).

Comme Hugo, il est hanté par la peine de mort et la guillotine dont l'évocation revient comme un *leitmotiv* dans toute son œuvre. Dans *Trois Livres de prophéties* en 1925, on trouve ainsi ce distique : « Il y a en permanence derrière moi la silhouette de la guillotine / et un drapeau séditieux »⁵¹⁶.

Une attitude anticléricale forte relie aussi Desnos et Hugo. Il s'en explique, notamment en 1944, dans son *Journal* :

⁵¹⁴ *Œuvres*, p. 20.

⁵¹⁵ *Œuvres*, p. 1246.

⁵¹⁶ *Œuvres*, p. 275.

Cet anticléricalisme qui doit s'exercer contre tous, curés, pasteurs, rabbins ou marabouts ou brahmanes, et même contre les sorciers nègres... Ne pas être l'anticlérical d'une seule religion.⁵¹⁷

Parallèlement, il fait revendiquer « le sens de l'infini » par ce double de lui-même qu'est la voix qui commente les images délirantes de *Deuil pour Deuil* :

Je ne crois pas en Dieu, mais j'ai le sens de l'infini. Nul n'a l'esprit plus religieux que moi. Je me heurte sans cesse aux questions insolubles. Les questions que je veux bien admettre sont toutes insolubles. Les autres ne sauraient être posées que par des êtres sans imagination et ne peuvent m'intéresser.⁵¹⁸

Tous ses amis et lui-même témoignent qu'il répète fréquemment la phrase de Robespierre : « Celui qui ne croit pas à l'immortalité de l'âme se rend justice ». Mais cet infini est lié pour lui à l'érotique (il dit l'érotique comme on dit la poétique) :

Aussi bien, quel homme préoccupé de l'infini dans le temps et l'espace n'a pas construit cette "érotique" dans le secret de son âme ; quel homme soucieux de poésie, inquiet des mystères contingents ou éloignés, n'aime pas à se retirer dans cette retraite spirituelle où l'amour est à la fois pur et licencieux dans l'absolu ?⁵¹⁹

Il reprend cette idée en 1944, dans *Le Bain avec Andromède* :

Tout est nuit, tout est seul, mais qu'importe
Si l'on eut un instant sous le soleil d'été
L'illusion de l'amour et de la plénitude.
Viens donc, nuit incomprise et trompeuse et dis-nous
Que les baisers fiévreux, que les creuses études
Sont plus sages ici que dites à genoux...⁵²⁰

⁵¹⁷ *Œuvres*, p. 1262.

⁵¹⁸ A savoir S1, in *Œuvres*, p. 195.

⁵¹⁹ Phrase manuscrite au bas d'un dessin de Max Morise, dans *De l'érotisme*, 1923, citée par Marie-Claire Dumas, in *Œuvres*, p. 181.

⁵²⁰ *Œuvres*, p. 1195.

Comme chez Hugo, l'infini relève d'une connaissance sensorielle et intuitive, Dieu en moins. L'importance et la complexité de l'héritage vient aussi du fait que Desnos partage avec les autres surréalistes la relation avec le romantisme. Tout le surréalisme a eu pour le romantisme une admiration particulière. Nous savons que les surréalistes avaient salué dans les romantiques des aînés en révolte, même si Breton insistait sur le mot : « révolution ».

Dans son étude sur « La Poésie contemporaine », Gaétan Picon écrit :

On voit ainsi tout ce qui sépare le surréalisme de tentatives comme celles d'Eliot ou de Claudel. On voit aussi ce qui le sépare des directions les plus récentes de la poésie. Le surréalisme a porté à ses dernières conséquences l'ambition qui fut commune au romantisme, à Mallarmé, à Rimbaud : faire de la poésie une voie irrégulière de la connaissance métaphysique et de l'éthique, un moyen de « changer la vie » [...] Il apparaît ainsi comme l'héritier et le liquidateur d'une littérature que Jacques Rivière a pu définir en disant qu'elle fut, depuis le romantisme, « une tentative sur l'absolu... une vaste incantation vers le miracle.⁵²¹

On pourrait citer beaucoup d'autres témoignages, et des coups de chapeau rendus parfois ironiquement quand il s'agit de Breton : « Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête ». On gardera celui de Léon-Paul Fargue à propos du même :

Hugo c'est le tableau électrique de la poésie moderne avec toutes ses manettes. [...] Victor Hugo est à l'origine d'une grande partie de la littérature contemporaine. C'est lui qui avait les clefs. L'auteur du *Satyre* a comme autorisé le Parnasse, le symbolisme, la poésie industrielle, la publicité, la Tour Eiffel, Dada, le Surréalisme et les dérivés d'Apollinaire. Il a créé des routes. [...] Il a tracé des sentiers dans la nuit.⁵²²

Quant à Desnos, il rend hommage aux Romantiques dans *Le Génie sans miroir*, en 1924 :

Les romantiques avaient essayé de réagir contre cet envahissement des incompréhensifs et des incrédules. L'épithète de fou se trouva naturellement sous la langue de leurs contemporains pour les qualifier. Delacroix, Edgar Poe, Baudelaire,

⁵²¹ Picon, *Histoire de la littérature contemporaine*, coll. « La Pléiade », 1995.

⁵²² Cité par Fabien Musitelli dans *Cahier Robert Desnos Sept*, p.10, Editions Des Cendres.

Mallarmé, Rimbaud et les peintres déjà nommés n'échappèrent point à cette classification. Désormais, la folie et la foi sont devenues synonymes et tous ceux qui, de leurs mains religieuses, défrichent des contrées limpides et ténébreuses ont été confondus dans la catégorie des déments.⁵²³

Et en 1942, dans *Les Chroniques des temps présents* :

Hugo le grand, Gérard le perspicace et le téméraire, et d'autres, avaient proposé des routes nouvelles, des voyages chanceux, des nouveaux périls intellectuels.⁵²⁴

Il emprunte d'ailleurs à Hugo le système des « mages » – qui renvoie au poème du même nom dans *Les Contemplations* – en faisant constamment référence aux auteurs dont il tient le fil conducteur. Ses « mages » à lui sont avant tout des poètes, mais ils sont embarqués dans la même aventure que ceux cités par Hugo. Il faut poser, comme il le dit, les « questions insolubles » :

Oui grâce à ces penseurs à ces sages,
A ces fous qui disent : je vois !
Les ténèbres sont des visages,
Le silence s'emplit de voix !⁵²⁵

Est-ce à ces vers du poème de Hugo que pense Desnos quand il se rend à la Sorbonne pour consulter les archives de la parole pour entendre la voix de Hugo entre autres ? Le récit qu'il en fait porte témoignage de la verve du journaliste qu'il est en même temps :

Je n'ai aucune religion pour les morts. Je n'ai jamais compris, je l'avoue, pourquoi certains se découvrent au passage des corbillards et, si j'aime les cimetières, c'est parce que ce sont de calmes parcs, où la marmaille ne joue pas, où ne viennent pas les cancanieuses des squares.

Ce n'est donc pas un sentiment de piété funèbre qui me fait regretter que certaines voix soient à jamais éteintes : Hugo, Nerval, Baudelaire, Sade, Marat, Lautréamont, Bataille,

⁵²³ *Œuvres*, p. 227.

⁵²⁴ Cité par Fabien Musitelli dans *Cahier Robert Desnos Sept*.

⁵²⁵ *Les Contemplations*, p. 475, Presses Pocket, 1987.

Rimbaud, Madame Dorval. Je sais bien qu'il existe à la Sorbonne des archives de la parole. Mais ayant été les visiter j'y fus accueilli par un vieillard souriant et têtu qui, alors que je lui demandais de me faire entendre les voix d'Apollinaire et de René Ghil, m'infligea trois chansons spécialement choisies parmi les âneries des années de guerre : *Flotte, petit drapeau, Choisis Lison* et *Le Rêve passe*: chantées, pour comble de malheur, par un zouave qui n'avait certainement pas la main de la sœur de quelqu'un dans sa culotte, mais possédait par contre un joli bâton de maréchal dans le gosier.

J'ignore donc encore les trésors cachés des archives de la Parole qui ont le grand tort, d'ailleurs, de n'être pas éditées. Et pourtant, ce n'est pas en empilant des disques les uns sur les autres ou en mettant dans le commerce les discours odieux de Monsieur Poincaré ou les révoltantes stupidités guerrières de Déroulède que l'on nous fera regretter les voix de jadis. Une maison d'édition devrait donner le bon exemple en éditant des voix contemporaines. Je sais bien que les « m'as-tu vu ? » dont notre société est encombrée deviendront aussitôt les « m'as-tu entendu ? » et qu'il se trouvera beaucoup de déchets dans une telle collection. Mais qu'importe s'il est parmi tant de paroles indignes une voix, une seule, qui vaille de nous être conservée.

Et que l'on comprenne bien encore qu'il ne s'agit pas de léguer quelque chose à la postérité. [...] Non, c'est pour maintenant qu'il serait bon, qu'il serait réconfortant d'entendre ces voix admirables, ces voix qui peuvent être révélatrices et émouvantes comme les regards et les mains.

Notre siècle parle beaucoup et il est enroué, et il bafouille.⁵²⁶

⁵²⁶ Article paru dans *Le Soir*, le 14 mai 1928, cité dans *Les Voix Intérieures*, Les Editions du Petit Véhicule.

3.3. L'entrée du roman

Il s'agit de montrer le nombre de conditions indépendantes auxquelles l'œuvre doit satisfaire – *alors* et aujourd'hui.

P. Valéry, *Cahiers*, II, p. 1055-6.

Si depuis *Les Champs magnétiques* en 1919, les expériences surréalistes n'avaient cessé d'explorer des formes diverses : écriture automatique, récits de rêve, parole sous hypnose, jeux graphiques... elles n'avaient pas donné lieu à une interprétation d'ensemble cohérente : seul s'affichait de façon éclatante le discrédit jeté sur la littérature, sournoisement transformée en « erutaréttil ».

En revanche, l'année 1924 marque l'affirmation du surréalisme comme doctrine, comme pratique et comme mouvement collectif. En rassemblant ses articles dans *Les Pas perdus* au début de cette année, André Breton fait ressortir certaines lignes de force de la recherche surréaliste. Il est d'ailleurs intéressant de constater que nombre des auteurs étudiés ou mis en valeur par ces articles apparaissent nommés dans le cimetière de *La Sémillante* à la fin de *Nouvelles Hébrides*, déjà en 1922 : Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Jacques Vaché, Isidore Ducasse, Aloysius Bertrand, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia... Une bonne majorité de noms, si ce n'est tous, soulignent la coïncidence et l'appartenance de Desnos, à ce moment, à la sphère bretonienne et du premier groupe proprement surréaliste.

Pour appuyer « l'esprit frondeur » qui s'annonce dans son époque, Breton cite de façon satirique un auteur qu'il n'hésitera pas à critiquer ailleurs :

Je ne suis pas loin de penser, avec Barrès, que « la grande affaire, pour les générations précédentes, fut le passage de l'absolu au relatif » et qu'« il s'agit aujourd'hui de passer du doute à la négation sans y perdre toute valeur morale ».⁵²⁷

En publiant le *Manifeste du surréalisme* à l'automne de la même année, il s'approprie la notion lancée par Apollinaire, en valorisant la « pensée parlée », l'expression du désir et l'essor de l'imagination. Il rassemble donc autour de ces pôles de recherche, outre certains noms du passé, ceux des membres du groupe : le rôle de Desnos y est salué. Le surréalisme a désormais une dynamique propre, excluant toute contrefaçon. De cette volonté d'affirmation relèvent divers textes : aussi bien ceux qu'André Breton et Robert Desnos se consacrent mutuellement qu'« Une vague de rêves » publié par Louis Aragon dans la revue *Commerce* d'octobre 1924. Nous trouvons effectivement des textes fondamentaux et des exemples de la théorie mise en place qui partagent une chronologie très serrée.

En effet, c'est en cette période d'optimisme où le surréalisme tente de se penser théoriquement que paraît chez Kra, en décembre 1924, *Deuil pour deuil*, le premier livre publié par Robert Desnos. Dans cette suite de « textes surréalistes », où l'écriture se fait d'après Marie-Claire Dumas « plus resserrée que dans *Nouvelles Hébrides* »⁵²⁸, il se fie à la logique de la rêverie et au jaillissement des images. A nous de voir en quel sens l'écriture et l'assimilation du roman ont pu changer.

Le « désordre formel » n'y subsiste déjà qu'à l'état de trace, le titre de l'ouvrage en donnant l'exemple majeur : l'adage « œil pour œil, dent pour dent » s'y transformant en « deuil pour deuil », jeu dont on ne saurait méconnaître la portée nostalgique, dit Dumas⁵²⁹. Mais un fil court à travers ces *historiettes* grâce à des motifs récurrents. Ainsi la femme aux habits bleu de ciel, présente dès le second « épisode », se réincarne ensuite en la vierge blonde qui s'empare du dolman bleu tendre. Ainsi des personnages font couple, dans un jeu de symétries très particulier : « la beauté brune » et « la beauté blonde », « les nageuses en maillot rose » et « les

⁵²⁷ Breton, *OC*, t. I, p. 194. Cf. « Acte d'accusation » de l'*Affaire Barrès*, p. 413 : « Les livres de Barrès sont proprement illisibles, sa phrase ne satisfait que l'oreille. Maurice Barrès a donc usurpé la réputation de penseur ».

⁵²⁸ Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, coll. «Bibliothèque du XX^e siècle», Klincksieck, 1980, p. 375 et seq.

⁵²⁹ Ibidem.

nageuses en maillot noir », « l'étoile du Nord et l'étoile du Sud », autant de duos qui virent souvent au duel et à la rivalité acharnée.

Ce sont des jeux de reflets, d'autre part, entre les espaces stellaires et les espaces sous-marins, entre les cataclysmes naturels et les événements « ridicules » comme « l'histoire de trois pots de fleurs à une fenêtre »⁵³⁰. En outre, tout au long de *Deuil pour deuil*, un « je » guetteur de l'événement onirique inscrit sa présence plus ou moins discrète. La subjectivité qui dirige l'ensemble, même si elle demeure en filigrane, ressurgit occasionnellement. Les noms des amis qui hantaient le roman de 1922, comme celui de Desnos lui-même par ailleurs, s'absentent ici au profit du narrateur et de quelques personnages historiques : Bossuet, Guillaume le Conquérant, Charles Quint...

De même, le cimetière convivial de *La Sémillante* fait place au tombeau solitaire et anonyme de « ce mort qui voulut emporter dans le silence jusqu'à son nom, en confier aux modestes échos du voisinage l'arrière son d'un terrible et satanique éclat de rire »⁵³¹. Une mort « pour rire » ? Une vie tellement puissante qui oublie sa condition mortelle, même au-delà la fin ? En tout cas, suggère l'auteur, une « pourriture » devenue papier, comme si le mort sans nom devenait le support même de l'écriture du rêve : un équilibre difficile entre deux états complémentaires qui se départagent pourtant de façon absolue. Image porteuse d'une méditation constante chez Desnos : il n'est d'écriture que de la perte. Ainsi *Deuil pour deuil* marque-t-il l'entrée éclatante de Desnos dans le domaine de la « prose lyrique » mais au prix de certains renoncements : au « tout dire », à une image de lui-même qui le plaçait au centre de l'expérience surréaliste de mise en fiction, à l'unisson avec les aspirations collectives du groupe. Le livre de 1924 réussit en tout cas à une objectivation plus éloignée de la participation du sujet créateur dans le récit. Autrement dit, la surréalité prend un peu plus d'importance dans l'histoire racontée.

Ainsi, *Deuil pour deuil* fait partie de l'ensemble de textes qui entourent, en 1924, exemplifient et confirment les positions théoriques et polémiques du groupe. Ces positions sont proposées par *Une vague de rêves* d'Aragon, et le *Manifeste du Surréalisme* et le *Discours sur le peu de réalité* de Breton. Avec *Poisson soluble* qui

⁵³⁰ Cf. Desnos, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 217. Nous continuons à citer toujours cette dernière édition.

⁵³¹ Desnos, idem, p. 220.

se donne explicitement comme « illustration » de la « défense » que constitue le *Manifeste*, et avec *Le Libertinage* qui réunit, sous prétexte de liberté du « conte », les textes les plus hétérogènes, *Deuil pour deuil* donne à lire le surréalisme dans une forme unique et originale, et non moins combative.

Avec quelques autres, ces trois derniers textes donnent corps à la doctrine et défient en quelque sorte la bienséance littéraire. En effet, tant que les textes surréalistes se contentaient de paraître en revue (fût-ce dans une revue intitulée par antiphrase *Littérature*), leur portée restait assez éphémère. Mais en devenant des livres, les textes surréalistes affichent ouvertement de plus grandes prétentions : ils se situent à la fois dans le domaine de la littérature et comme démenti à celle-ci. C'est directement au livre, « lieu de consécration de la littérature »⁵³², que s'attaque donc le groupe surréaliste.

Au fur et à mesure d'une ouverture vers la publication des œuvres, les surréalistes acceptent les conditions du monde réel où se produisent leurs travaux. Leur esthétique doit pouvoir être montrée et, le cas échéant, expliquée ou du moins commentée. Pour Chénieux-Gendron, le fait de s'opposer à l'esthétique établie, par exemple, ne cesse d'être un *choix* :

Le beau conserve donc un sens « objectif » même s'il est déplacé du bon goût vers ce qui procure un plaisir esthétique. Il faudrait ajouter : même s'il est déplacé du poème ou de l'œuvre d'art (qu'il caractérisait) à l'acte de poésie. L'incertitude sur ce point gouverne l'« esthétique » du geste dans le dadaïsme : refus de l'esthétique. A mon sens, le geste retrouve une valeur esthétique déjà chez Marcel Duchamp, qui, signant les *ready-made* (objets manufacturés simplement « choisis »), parle de la « personnalité du choix ». Le choix est bien un acte esthétique, et l'acte de signer, l'acte esthétique minimum.⁵³³

Or il serait absurde de vouloir ramener tous les récits surréalistes d'Aragon, Soupault, Queneau, Vitrac, Mandiargues, Gracq et tant d'autres au modèle réalisé par Breton. L'imagination, libérée par le mouvement, ne saurait se laisser brider dans quelque texte ou « livre » que ce soit. Si chaque narration se caractérise par une structure spécifique et par un style exprimant la personnalité de l'auteur, elles ont toutes un point commun : focaliser l'attention sur le narrateur qui est au centre du

⁵³² Dumas, 1980, p. 366.

⁵³³ Chénieux-Gendron, 1984, p. 220-1.

discours. Mais non point nécessairement narrateur de fiction, sinon « foyer vivant de la parole »⁵³⁴.

Au bilan, comme le poème, le récit surréaliste rejette les canons de la rhétorique traditionnelle et suppose, pour chaque cas, la détermination de sa structure particulière et de codes qui la rendent autonome et, si on peut dire, unique. Disons que le modèle narratif est absent, ce qui multiplie le nombre de transgressions, par exemple. C'est ce qu'a pu montrer Laurent Jenny en étudiant l'une des séquences de *Poisson soluble* de Breton :

Dans tous ces rapports d'exclusion, le texte joue des discours comme de blocs monologiques qu'il pervertit en les situant dans ces contextes qui leur sont étrangers. Ils y perdent leur sérieux (leur vraisemblance). Ils y retrouvent un statut de signe où la dichotomie fond/forme cesse d'être pertinente. Chaque signe (discours) entre dans un rapport d'exclusion mutuelle avec le signe qui le précède ou le suit, avant de passer au mouvement de polyvalence généralisée où tout signe dialogue avec *tous* les autres, donnant ainsi au texte son volume, au sein d'une parodie d'organisation rhétorique. C'est rendre la lecture à un espace infini, au-delà de la ligne mince d'antithèses qui constituent le « fil » du texte. La poétique du récit « automatique » apparaît ainsi comme une poétique du dynamisme des formes et de leur dérision. Il n'est plus question de « littérature », qu'au sens où les surréalistes concevaient la revue du même nom.⁵³⁵

De cette manière, le but profond est de faire jouer les formes et de leur faire rendre raison. L'intertextualité couronne le jeu de signes qui parcourt les allées du réseau rhétorique et du réseau paradigmatique. C'est dire l'importance de la fluctuation et du changement sur le choix des formes, alors qu'elles demeurent grammaticales quant à leur organisation dans la phrase (c'est-à-dire, du point de vue de la syntaxe). Cet enchevêtrement complexe de structures, exploitant à dessein des possibilités du langage encore vierges, fonde la *poéticité* du texte. L'originalité de l'organisation du texte n'est pas *signe* de surréalité, elle *est* sa surréalité même, comme affirme Jenny⁵³⁶.

Le récit surréaliste se définirait donc par des critères structurels et non par des indices stylistiques, tout au moins si l'on maintient ce terme de « stylistique » dans

⁵³⁴ Béhar et Carassou, 1992, p. 384.

⁵³⁵ Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », in *Poétique*, n° 4, 1973, p. 520.

⁵³⁶ Ibidem.

une acception étroite qui lui interdit de mettre à jour l'organisation profonde du récit. Or peut-être la rupture systématique des liens structurels s'érige-t-elle, en fin de compte, comme un enjeu esthétique délibéré, et il prouverait par là l'existence d'une idiosyncrasie esthétique qui conjugue, comme mot d'ordre, les limites de l'ordre et du chaos. Pour conclure, si on veut enfoncer un peu plus le clou, est-on sûr que les consignes relatives à l'écriture textuelle données par les surréalistes, de même que les codes contingents relevés dans leurs œuvres, forment un corps de doctrine esthétique ? Où placer la vérité entre pratique et doctrine ? Nous choisissons en tout état de cause, bien entendu, les textes par eux-mêmes, par leur exemple effectif.

Si *Poisson soluble*, *Le Libertinage* et *Deuil pour deuil* nous paraissent les exemples les plus probants, en 1924, de la violation de frontières, c'est que ces textes échappent à toute nomenclature déjà faite. Autrement dit, ils sont conçus contre des catégories établies. *Mourir de ne pas mourir*, *Immortelle Maladie*, qui datent également de 1924, sont plus facilement assimilables par la convention littéraire : il s'y repère des vers ou versets, c'est donc de la poésie. Tandis que les « historiettes » de *Poisson soluble*, les « contes » du *Libertinage*, les récits de *Deuil pour deuil* sont initialement inclassables. Proses qui ne sont ni romans, ni contes, ni poèmes et qui n'esquissent pas, comme les œuvres de Francis Ponge, un « genre nouveau ».

Bien sûr, en devenant des livres, les recherches surréalistes risquaient fort d'être assimilées ou neutralisées, mais leur défaite ne signifiait-elle pas en même temps celle de l'adversaire ? N'engageaient-elles pas un processus irréversible de démantèlement, en tout cas, d'une certaine littérature ? Quelques-unes de ces œuvres ne sont-elles pas aujourd'hui quelques-uns des « plus grands textes de la littérature contemporaine », une fois le temps a « émoussé les angles polémiques »⁵³⁷ des mots d'ordre ?

Deuil pour deuil est ainsi un texte parfaitement ouvert, débridé ; ce qu'il importe de saisir, c'est le débit haletant du récit onirique ; ce qui s'écrit fixe au vol ce qui se dit ou se laisse voir, quand le principe de plaisir l'emporte sur celui de réalité. *Deuil pour deuil* propose à la fois le scénario, les décors et les héros d'un *film à épisodes* que produit la rêverie et

⁵³⁷ *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, textes réunis par Sandro Briosi et Henk Hillenaar, Librairie José Corti, 1988, p. 125-6.

ses fantasmes. Par là se trouve annulée toute distance entre pulsion du désir et celle de l'écriture. Dans les récits passe toute la force du désir, mais aussi de toute sa monotonie ; en chaque *épisode*, le fantasme est susceptible de variantes, non de renouvellement. Est-ce à dire que *Deuil pour deuil* est un texte facile ? On pourrait le croire, étant donné son mépris du « bien dire », de l'effet esthétique, étant donné aussi sa tendance répétitive. Or, il n'en est rien ; offert sans réticences, il résiste au déchiffrement. Sans fard peut-être, sans phare assurément.⁵³⁸

Complices par leurs intentions destructrices, les œuvres d'Aragon, de Breton et de Desnos entretiennent également d'autres complicités. D'un texte à l'autre s'échangent des signes d'intelligence. Au *Poisson soluble* fait écho cette interrogation de *Deuil pour deuil* : « qui dira l'extraordinaire importance des poissons en poésie ? Ils évoquent le feu et l'eau et ce sont eux que regrettent les gouttes dans les conduites de la cité ». Et le hasard a peu de place sans doute dans l'effet de pastiche, d'un dialogue intertextuel, que produit le *Paris la nuit* dédié par Aragon à Desnos : les deux voix s'y trouvent trop bien accordées. Ces échanges, où jouent l'humour et l'amitié⁵³⁹, ont peut-être plus de portée qu'il n'y paraît d'abord : en eux se marque une activité collective où, en poursuivant le mot de Ducasse (*Poésies II*), la poésie serait faite par tous.

3.4. Entre subversion et absence d'identité

Le texte de *Deuil pour deuil* semble se suffire à lui-même. A la différence de *Nouvelles Hébrides*, le livre de 1924 évite majoritairement les noms propres et en général les mots qui réduisent en particularisant la portée des substantifs

⁵³⁸ Dumas, 1980, p. 367. Nous soulignons.

⁵³⁹ Serait-ce la cas, nous demandons-nous, entre Péret et Desnos dans *Nouvelles Hébrides* ? En tout cas, la citation du bras coupé par le train est récurrente. Et de plus, Dumas nous rapporte une des premières séances d'hypnose : « Question: Que sais-tu de Péret? Réponse: Il mourra dans un wagon plein de gens ». Cf. Dumas, 1980, p. 46.

génériques. On remarquera que les noms des membres du groupe surréaliste font défaut à la différence du livre de 1922, et que les noms isolés, lorsqu'ils surgissent, très rarement, sont exceptionnels, éloignés de l'heure actuelle et arrivent baignés dans la lumière de l'étrangeté, d'une presque non reconnaissance : c'est le cas emblématique des Ardennes à la fin de la séquence 9⁵⁴⁰.

Ce qui se trouve dans *Deuil pour deuil*, et qui peut nous rappeler d'une certaine manière le récit poétique, c'est une étendue de noms sans presque aucune détermination, ce que nous pourrions nommer des *ruines* du langage quotidien, d'un langage par ailleurs fortement ancré dans la *hic et nunc*, autrement dit le temps de l'énonciation. Par rapport au langage de tous les jours, il y a donc une discrète volonté de le réduire à quelques noms historiques : sur la ville déserte de S1, on voit surgir très rapidement Homère et le pont des Arts.

La séquence première semble apporter un démenti à la mouvance de l'espace figuré dans le texte. Les vestiges d'une ville ancienne, désormais déserte et ensoleillée, que parcourent des souterrains et que domine une construction métallique ajourée, apparaissent par trois fois dans le récit en formules à peu près stéréotypées. La référence à Paris s'explicite pour mieux se nier par celle à Homère et par l'évocation d'un paysage mythique : c'est alors un Paris irréel qui s'ébauche et se défait au fur et à mesure de la lecture.

En S2, on voit seulement apparaître Théroigne de Méricourt et Charles Quint, en plus de l'auréole des Saints Pierre et Paul et la ville de Dieppe. Mais, ensuite, seuls quelques noms historiques attirent l'attention du narrateur comme, par exemple, Bossuet en S3. Le fait d'utiliser des noms historiques éloigne à nouveau le référent d'une actualité que le narrateur semble méconnaître ou transformer jusqu'à la rendre méconnaissable.

⁵⁴⁰ Signalons que la S1 de *Deuil pour deuil* montre l'impossibilité de reconnaître un objet, en l'occurrence la tour Eiffel, alors qu'il s'agit d'un phénomène courant dans les récits de rêve. Cf. Breton, « Cinq rêves » (le manuscrit du cinquième, celui qui nous intéresse, date du 22 septembre 1923), in *OC*, t. I, p. 153 et 1191. Il serait intéressant d'étudier surtout le 5^e de ces « Cinq rêves » sous l'éclairage de *Nouvelles Hébrides*, qui avaient été publiées un an auparavant dans *Littérature*. Les ressemblances entre les *incipit* du 5^e et de S1, qui est antérieure, sont surprenantes. De même entre le 1^{er} et S1 ou le 2^e et S3, voire entre le 3^e et S6 mais, mais dans tous ces cas, selon la date de publication, les textes de Breton précéderaient ceux de Desnos. En tout cas, l'emprunt de motifs ou l'échange de situations similaires prouvent d'une part le travail en commun du groupe et d'autre part, l'intégration de Desnos déjà en 1922.

On reste plutôt, par ailleurs, dans l'indétermination poétique, sinon dans une indétermination à peine individualisée, comme celle des actants : on peut citer les comètes rouge et violette, l'étoile du Nord et l'étoile du Sud, ou l'étoile de mer, l'huître et l'épave, les tigres rouge et violet... La première impression de cette vacuité référentielle est pourtant de renforcer l'intérêt pour un message poétique en soi. La fonction poétique, comme on sait, dès qu'elle est dominante, se place au niveau spécifique de la confection du texte plutôt que de développer d'autres fonctions plus ou moins présentes. De ce fait, on pourrait considérer pour un instant *Deuil pour deuil* comme un récit poétique ou, mieux encore, comme un long et irrégulier poème en prose :

En outre, la définition d'une œuvre d'art, en tant qu'on la compare à d'autres ensembles de valeurs culturelles, se change considérablement, dès que le concept de dominante est pris pour point de départ.⁵⁴¹

En effet, comme insinue Roman Jakobson, en changeant la perception d'une première fonction en vedette, notre conception de l'œuvre serait profondément modifiée. Penser qu'une œuvre poétique se décline toujours en fonction de la perspective esthétique serait une erreur. L'attitude qui consiste à mettre le signe d'égalité entre une œuvre poétique et la fonction esthétique, ou plus précisément la *fonction poétique*, caractérise les époques qui prônent un art pur, un art susceptible de se suffire à lui-même.

Mais cette équation est indiscutablement une erreur, d'après Jakobson : « une œuvre poétique ne peut être réduite à la fonction esthétique ; elle a en outre bien d'autres fonctions »⁵⁴². Inversement, si une œuvre poétique ne se laisse pas entièrement définir par sa fonction esthétique, la fonction esthétique ne se limite pas à l'œuvre poétique. D'où l'affirmation qui porterait sur la poéticité du roman de tendance *automatisante* chez Desnos. La poéticité, en tant que fonction étroitement liée à l'essence romanesque, doublerait le schème du roman traditionnel pour l'enrichir et le rendre d'une souplesse plus novatrice.

⁵⁴¹ Roman Jakobson, « La dominante », in *Huit questions de poétique*, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1977, p. 79.

⁵⁴² Jakobson, 1977, ibidem.

D'après Marie-Claire Dumas, « le trait le plus remarquable des récits de *Deuil pour deuil* est sans doute l'absence d'identité des actants qui y figurent »⁵⁴³. Ce phénomène répondrait, mais en la poussant à son extrême limite, à l'invite ironique d'André Breton dans le *Manifeste* :

Voici des personnages d'allures assez disparates : leurs noms dans votre écriture sont une question de majuscules et ils se comporteront avec la même aisance envers les verbes actifs que le pronom impersonnel *il* envers des mots comme : *pleut, y a, faut, etc.*⁵⁴⁴

Nous rappelons, d'autre part, qu'il s'agit de la recette « pour écrire de faux romans » et qu'elle s'ajoute à la critique du roman traditionnel, notamment réaliste, lequel est décrié à maintes reprises, comme il est bien connu, de Lautréamont à Jacques Rivière et Paul Valéry, entre autres⁵⁴⁵.

Du point de vue idéologique, d'après le biographe de Breton, il semblerait que c'est d'abord Valéry qui l'influence et qui l'inspire pour faire un exercice de critique globale vis-à-vis de la situation intellectuelle et littéraire d'après-guerre. L'article de 1919 de Valéry, « La crise de l'esprit », coïnciderait complètement avec ses idées au moment d'écrire *Les Champs magnétiques*⁵⁴⁶. Ensuite, l'assertion de Ducasse dans ses *Poésies* confirme ce parti pris avec toute l'ironie possible : « Le roman est un genre faux parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes : la conclusion morale est absente »⁵⁴⁷.

Alors, le choix de Breton va, principalement de 1919 jusqu'au *Manifeste du Surréalisme*, en ce sens et entraînera aussitôt le débat sur la possibilité de refaire des romans ou de reformuler le romanesque jusqu'à *Nadja* (1928) et au-delà. Pour Breton, cette recherche prendra un tour personnel et poétique en faveur de l'idéal esthétique et poétique, mais aussi idéologique et philosophique.

⁵⁴³ Dumas, 1980, p. 385.

⁵⁴⁴ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in *OC*, t. I, Bibl. de la Pléiade, p. 333.

⁵⁴⁵ Prince, « Romanesques et roman : 1900-1950 », in Declercq / Murat (dir.), 2004, p. 185, 187 et seq.

⁵⁴⁶ Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 1999 (éd.or. 1995, *The Revolution of the Mind. The Life of André Breton*), p. 194.

⁵⁴⁷ Cité en l'occurrence par Polizzotti, 1999, p. 217.

Dans *Nadja*, il cherche l'idéal, il se dirige effectivement vers une « étoile » qu'il voit et qu'il accepte, de la bouche de Nadja, comme « le cœur d'une fleur sans cœur »⁵⁴⁸. Pour cela, il ne renonçait à aucune modalité pour réaliser un renouveau sur tous les plans en prenant quand même comme point de départ la base :

La question morale me préoccupe [...]. La morale est la grande consolatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation.⁵⁴⁹

On doit comprendre que la révolte n'est pas une fin en soi. La destruction doit faire table rase des conditions dérisoires de l'existence, à un moment donné, pour affirmer d'autres valeurs. Si le surréalisme entendait alors ne pas se borner à l'agitation destructrice, il est bien possible que quelques membres du groupe, par exemple, arrivent à concevoir autre chose par une démarche plus constructive. Quant au roman, il se peut qu'il soit aussi une grande source de consolation pour Aragon, Limbour, Crevel, Soupault ou Desnos. Pourquoi alors l'attaquer avec une telle animosité ? L'attaquer, ne serait-ce pas aussi lui rendre hommage ?

Enfin, d'après Henri Béhar et Michel Carassou, il reste une dernière question : « Pour conclure, est-on sûr que les consignes relatives à l'écriture textuelle données par les surréalistes, de même que les codes relevés de leurs œuvres, ne forment pas un corps de doctrine esthétique ?⁵⁵⁰ » Non sans provocation, René Etiemble se hasarde à parler de classicisme. On hésitera certainement à le suivre si l'on croit fermement que le surréalisme suit une esthétique de l'irrésolu, du spontané et de l'inachevé. Mais il n'est pas moins vrai que la question reste battante comme une porte, si l'on veut utiliser une image chère aux surréalistes :

Non, je ne reproche point à Breton ses inconséquences. Je les aime ; je me réjouis de le rencontrer qui s'égaré sur les « chemins raisonnables » qu'il croit fuir. De Gide, qui accepte d'infléchir le sens pour plaire au son, ou de Breton qui, même en poésie, refuse de subordonner celui-ci à celui-là, qui dont était le plus classique ?

⁵⁴⁸ Breton, *Nadja*, in *OC*, t. I, p. 688.

⁵⁴⁹ Breton, « Les Pas perdus », in *NRF*, 1924, p. 7-10.

⁵⁵⁰ Béhar / Carassou, *Le Surréalisme*, nouvelle édition, 1992 (1984), p. 387.

Quand il enjoint aux siens d'observer la syntaxe ; quand il se refuse à faire état des « moments nuls » de sa vie ; quand il condamne le « néant » des descriptions ; quand il affirme, enfin, qu'il n'y a que le merveilleux qui soit beau, Breton formule quelques-uns des postulats d'une rhétorique : la plus classique de notre histoire, et du monde.⁵⁵¹

Enfin, comme le poème, le récit surréaliste rejette les canons de la rhétorique traditionnelle et suppose, pour chaque cas, la détermination de sa structure particulière, de ses codes autonomes. C'est ce qu'a pu montrer Laurent Jenny en étudiant l'une des séquences de *Poisson soluble* de Breton⁵⁵². Alors, du point de vue esthétique, chaque récit serait à l'origine d'une nouvelle école et de modèles improvisés.

La surprise règne donc comme directive générale dans la création surréaliste étant donné que c'est, d'après Apollinaire, « le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours » pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes⁵⁵³. D'autre part, *Le Poète assassiné* est comme la défense et l'illustration de ce principe. En s'adressant à Jacques Doucet, qui s'intéressait au manuscrit de *Nouvelles Hébrides*, Desnos déclare avoir subi l'influence de cet ouvrage d'Apollinaire et, « pour la partie surnaturaliste », celle des *Champs magnétiques*⁵⁵⁴.

On peut concevoir le surréalisme comme une sorte de création littéraire spontanée. Elle voudrait dépasser l'étape de l'enfantillage littéraire et libérer l'esprit, avec la joie d'un « appel d'air »⁵⁵⁵. En effet, dans « Pour Dada », Breton exalte une conception non dubitative d'un discours qui ne saurait qu'affirmer : « Il devrait être interdit de faire appel aux modes dubitatifs du discours ». Son enthousiasme, d'une apparence féroce et dure, semble d'ailleurs influencer son postulat : « J'affirme pour le plaisir de me compromettre ».

En tout état de cause, pour ce qui concerne la question d'un nouveau roman, nous retrouvons le scepticisme le plus inébranlable :

⁵⁵¹ R. Etiemble, « Breton ? un beau classique », in *NRF*, n° 172, 1er avril 1967, p. 845-6.

⁵⁵² L. Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », in *Poétique*, n° 4, 1973, p. 520.

⁵⁵³ Breton, « Guillaume Apollinaire », in *Les Pas perdus* (1924), OC, t. I, p. 213. Cité in Polizzotti, 1999, p. 194.

⁵⁵⁴ Desnos, *Œuvres*, Lettre du 22 octobre 1922, p. 115.

⁵⁵⁵ Breton, « Pour Dada » (1920), in *Les Pas perdus*, OC, t. I, p. 236-241.

Presque rien n'atteint son but, si par exception quelque chose le dépasse. Et l'histoire de ces tâtonnements, la littérature psychologique, n'est nullement instructive. En dépit de ses prétentions un roman n'a jamais rien prouvé. Les exemples les plus illustres ne méritent pas d'être mis sous nos yeux. La plus grande indifférence serait de mise. Incapables d'embrasser en même temps toute l'étendue d'un tableau, ou d'un malheur, où prenons-nous la permission de juger ?⁵⁵⁶

Or, si nous admettons que l'évolution est un changement du rapport entre les termes du système, c'est-à-dire un changement de fonctions et d'éléments formels, l'évolution se trouve être une *substitution* de systèmes. C'est ainsi que Breton, comme dit Etiemble, serait de nos jours un auteur classique. Ces substitutions gardent suivant les époques un rythme lent ou saccadé et elles supposent non pas un renouvellement et un remplacement soudain et total des éléments formels, mais la création d'une nouvelle fonction de ces éléments formels.

Ainsi, si nous entendons parler d'un roman surréaliste, par exemple, nous pourrions retrouver un parallélisme formel entre tradition et modernité, auquel il faudra bien ajouter une substitution fonctionnelle. C'est ainsi que nous retrouvons aussi l'idée d'un roman qui reformule, de façon ironique, l'héritage traditionnel.

Le problème est cependant rendu plus obscur parce que chaque courant littéraire cherche pendant un certain temps des points d'appui dans les systèmes précédents ; et c'est ce que l'on pourrait appeler le « traditionalisme »⁵⁵⁷. C'est ici que le travail réalisé par les formalistes russes devient important. Ils ont prétendu avec un certain succès faire voir les choses en les désautomatisant et en les rendant surprenantes.

Entre les recherches des formalistes et l'œuvre des premiers futuristes, cette notion de mise à distance et de recul par rapport au langage hérité, qui n'est pas reçu sans questionnement (la célèbre « ostranénie »), ont largement bénéficié et à la création moderniste et à toute la critique littéraire du siècle dernier, *id est* le XX^e siècle. La révolution que soulevaient les futuristes (Khlebnikov, Maïakovski) contre le système poétique du symbolisme fut un soutien pour les formalistes, parce qu'elle donnait un caractère plus actuel à leurs réflexions.

⁵⁵⁶ Breton, idem, p. 236.

⁵⁵⁷ J. Tynianov, « De l'évolution littéraire », in Todorov (éd.) *Théorie de la littérature*, 1965, p. 136.

D'après leurs principes, la langue poétique diffère de la langue prosaïque par le caractère perceptible de sa construction. On peut percevoir soit l'aspect acoustique, soit l'aspect articulatoire, soit l'aspect sémantique. Parfois ce n'est pas la construction, mais la combinaison des mots, leur disposition qui est perceptible par un procédé de singularisation (« ostranénie »).

L'image poétique est un des moyens servant à créer une construction perceptible que l'on peut éprouver dans sa substance même, mais elle n'est rien de plus. Pour les formalistes, la création d'une poétique scientifique exige que l'on admette dès le départ qu'il existe une langue poétique et une langue prosaïque dont les lois sont différentes. Idée prouvée par de multiples faits, Boris Eikhenbaum propose de commencer en effet par l'analyse de ces différences⁵⁵⁸.

D'autre part, V. Chklovski défendait déjà en 1919, du point de vue de la critique, une perception globale, plus relationnelle, des faits de langue à visée artistique⁵⁵⁹. L'œuvre d'art sera donc perçue *en relation avec* les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles. Non seulement le pastiche, mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique.

Le but de l'art, d'après Chklovski, serait de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance⁵⁶⁰. De cette manière, comme pour les surréalistes, la forme se revêt d'une présentation nouvelle, parfois cryptique, qu'il faut essayer de déchiffrer. Le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé : l'art est un moyen d'éprouver, au demeurant, le devenir de l'objet. Ce qui est déjà « devenu » (usé ou compris) n'importe pas pour l'art.

En examinant la langue poétique (opposée à la langue prosaïque, du quotidien, non modalisée) aussi bien dans ses constituants phonétiques et lexicaux que dans la disposition des mots et des constructions sémantiques constituées par ces mots, on

⁵⁵⁸ B. Eikhenbaum, « La théorie de la *méthode formelle* » (1925), in Todorov (éd.), 1965, p. 45-6.

⁵⁵⁹ V. Chklovski, « Potebnia », in *Poétique, recueils sur la théorie de la langue poétique*, Petrograd, 1919. Cité in Todorov (éd.), 1965, p. 46 et seq.

⁵⁶⁰ V. Chklovski (1917), « L'Art comme procédé », *ibidem*, p. 83.

s'aperçoit que le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes. Il est créé consciemment pour libérer la perception, le regard, de l'automatisme. Sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée.

Paradoxalement, la façon d'avancer dans ce sens par les surréalistes est de susciter la désautomatisation de la perception en *automatisant* le débit langagier. La sanction consciente de la langue sur la parole, en toute circonstance, suppose une réduction de la surprise et diminue la créativité. Dans *Mon Corps et moi*, à René Crevel d'exclamer :

Les mots appris sont les agents d'une police intellectuelle.⁵⁶¹

Ce qui parle dans l'écriture automatique n'est peut-être, après tout, que le langage laissé à lui-même et où les mots renvoient toujours à d'autres mots, les textes à d'autres textes, dans un horizon culturel inévitablement bouclé sur lui-même. Serait-ce possible, finalement, de sortir du langage reçu ? Le surréalisme atteint sans doute un grand déroulement et étalement de catégories langagières libérées : pressées, accolées, accumulées, permettant un jeu subtil et brillant de leur contenu. Il offre un mélange inouï de reconnaissance et d'étrangeté dans ses œuvres.

Enfin, on peut comprendre le surréalisme comme un renouveau de la perception qui ne questionne pas nécessairement les grandes catégories : art, littérature, poésie, roman... et qui devient un art sémantique dans une syntaxe sans limites :

A l'égal du « point suprême », l'automatisme doit être considéré comme une limite idéale vers laquelle il s'agit de tendre mais qu'il ne saurait être question de durablement habiter.⁵⁶²

Souvent, le roman surréaliste s'emploie à subvertir les codes du réalisme romanesque (vraisemblance de l'intrigue, cohérence du récit), se contentant

⁵⁶¹ Crevel, *Mon Corps et moi* (1925), cité en l'occurrence par Philippe Forest, *Le mouvement surréaliste: poésie, roman, théâtre*, Vuibert, 1994, p. 76.

⁵⁶² Forest, 1994, p. 81.

quelquefois pour cela de les suspendre purement et simplement. Sortant du champ banal dans lequel Breton lui reprochait de se cantonner, il s'aventure alors dans le domaine du surnaturel. En fait, la condamnation du roman est en latence chez Breton depuis longtemps. Il écrit à Aragon le 13 novembre 1918 : « Je ne veux plus guère de roman. Pureté, pureté »⁵⁶³.

De même, toute intrigue linéaire suivant avec cohérence le fil d'une aventure ou celui d'un destin est ici perturbée, voire niée. Les romans surréalistes de Soupault, Crevel, Aragon ou Desnos abondent en digressions qui n'ont souvent d'autre justification que leur propre virtuosité. La frontière entre roman et poésie se trouve du coup régulièrement abolie. Le prétexte de l'intrigue se faisant plus *lâche*, l'écriture se prend au jeu de ses métaphores et notamment de celles qui impliquent l'écrivain et le processus de rédaction, si important, lui-même. L'écriture surréaliste s'approprie et dilapide, dans le cadre apparent du roman, les ressources les plus riches de l'expression poétique.

En conclusion, pour ce qui est des chapitres de *Deuil pour deuil*, on peut dire qu'ils combinent et dispersent au fur et à mesure des éléments empruntés au réel sans souci de la vraisemblance ou de la cohérence. Il prend donc pour cible le réel tout en laissant proliférer le discours lui-même au sein de la rêverie. Prenant ainsi le contre-pied d'un certain réalisme, naît alors une fiction ludique qui libère les potentialités de l'imagination créatrice, et de l'écriture poétique, dans le cadre transformé du roman. Il y a donc une collaboration, de tous les points de vue, entre la forme et le contenu, une interaction inextricable que chaque lecteur doit défier. Peu importe, en somme, si l'écriture poétique s'appuie ensuite sur des formes traditionnelles, comme dans *Nouvelles Hébrides*, ou si elle investit de façon diffuse, moyennant un manque de définition poétique, le récit tout entier. C'est ce que nous pouvons constater pour *Deuil pour deuil*.

⁵⁶³ Breton à Aragon, cf. Breton (fonds Elsa Triolet – Aragon), OC, t. I, p. 1346.

3.5. Lecture du rêve

En comparaison avec le roman de 1922, la désinvolture de *Deuil pour deuil* est moins évidente. La précision des éléments qui constituent l'aventure est délibérément relativisée et baigne dans un manque de définition que l'on peut qualifier tout au plus comme *lyrique*. Mais, en revanche, la concrétion et l'unité d'un élan romanesque ou d'une thématique poétique font défaut.

Les moments romanesques purs manquent, ce qui n'était pas le cas de *Nouvelles Hébrides*, tandis que certains « tableaux » d'admiration et contemplation vis-à-vis de la femme ou d'autres motifs (en général, de S1 à S7) *refroidissent* l'impulsion d'aventure. Par exemple, le thème de la vierge blonde se développe principalement à partir de S8 et S9, une fois le récit assez entamé, mais malheureusement, en dépit des efforts ou du réinvestissement de S11, la séquence intermédiaire (S10) limite sa portée et sa croissance. Il y a une paralysie qui ressemble au « doux bourdonnement qui accompagne la chute perpendiculaire du soleil »⁵⁶⁴.

Mais dans quelle mesure peut-on finalement retracer la critique du roman ou la constitution d'une nouvelle esthétique dans *Deuil pour deuil* ? Desnos, quant à lui, n'a pas estimé nécessaire de pousser jusqu'à la nomination, c'est-à-dire jusqu'à la majuscule comme disait Breton, la définition des personnages. Qu'implique donc cette platitude des actants ? On peut y voir d'abord la volonté de tourner en dérision le bon ordre romanesque pour lequel il n'est de héros que pourvu d'un état civil. Cette intention n'est peut-être pas absente mais ne joue cependant pas un rôle déterminant. C'est plutôt le modèle freudien du rêve qui opère ici.

⁵⁶⁴ Desnos, *Œuvres*, S10, p. 205.

Dans le récit que le rêveur ramène de sa nuit, les protagonistes s'imposent plus par quelque trait dominant, dans l'aspect ou le comportement, que par l'indication de leur identité. L'onomastique est donc abandonnée. De plus, le personnage du récit de rêve est sujet à une constante métamorphose sans que le rêveur ne puisse intervenir dans ce flux. Et l'on sait combien la figuration même du rêveur dans son rêve est sujette à variations. Ce sont des rêves aussi qui, dans leur figuration, mélangent les états conscients et inconscients, notamment entre l'hypnose et la rêverie⁵⁶⁵.

Le rôle du rêveur dans le scénario de son rêve est donc aussi instable que celui des personnages qui l'entourent. Tout se passe comme si une perpétuelle redistribution des rôles s'effectuait progressivement, au fur et à mesure que l'action se déroule parcimonieusement chemin faisant. Certes le rêveur, lorsqu'il raconte son aventure onirique, peut fort bien reconnaître dans tel ou tel actant l'un de ses parents ou de ses amis, mais cette reconnaissance reste précaire et la fonction fondamentale des personnages se réduit enfin à assumer un certain nombre d'actes.

Les protagonistes des rêves, comme ceux de *Deuil pour deuil*, ne sont rien d'autre que ce qu'ils font. Dépourvus de toute épaisseur, ils sont réduits à leurs gestes dans un instant et une image donnés. La profondeur qu'ils peuvent acquérir, *a posteriori*, dans l'analyse du rêve, est d'un genre bien particulier puisqu'il ne s'agit pas de l'épaisseur que pourrait leur accorder l'insertion dans un milieu et une histoire. Quant à leur substance, ils se révèlent être des substituts d'une ou de plusieurs personnes connues du rêveur. Ils sont donc des doubles, sans aucun destin propre sinon celui de participer à la manifestation allusive, masquée ou voilée, d'un désir qui autrement subirait une absolue censure.

Mais notre enquête est loin de s'intéresser à une reconstitution du moment historique qui a déterminé, chez l'individu Desnos, ces rêves. Toute analyse de cette sorte, par ailleurs, menée en l'absence du rêveur, suscite bien des réserves. Pour nous, la lecture du rêve ne peut être qu'immanente. Cette réticence devant le principe même d'une analyse *actuelle* des rêves rapportés par Breton, par exemple, nous paraît trouver un sûr répondant en Freud lui-même : à la demande d'une

⁵⁶⁵ Dominique Mabin, « Les sommeils surréalistes. Un point de vue neurophysiologique », in *Mélusine*, n° XXIII, 2003, p. 269-288.

contribution originale au recueil *Trajectoire du rêve* que lui adressait Breton, il répondait le 8 décembre 1937 :

Un recueil de rêves sans associations jointes, sans connaissance des circonstances dans lesquelles on a rêvé, ne me dit rien, et je peux avec peine me représenter ce qu'il peut dire à d'autres.⁵⁶⁶

Or chaque séquence de *Deuil pour deuil* est centrée non sur un personnage déterminé mais sur une action ou une série d'actions que les personnages ont pour simple mission de faire aboutir. *Deuil pour deuil* est ainsi un roman d'aventures où chaque épisode développe une péripétie. Cette somme d'actions ne s'unifie, ne se constitue en un tout en aucun endroit du texte.

Juxtaposées, les parties de *Deuil pour deuil* n'entretiennent la plupart du temps que des liens fort lâches, lointains, sinon inexistants. Cependant, comme les rêves d'une même nuit, ils peuvent trouver, au-delà de leur signification manifeste, une signification commune, à savoir un enracinement dans un même désir.

De ce point de vue, toutes les séquences se valent : elles disent toutes la même chose, ou du moins elles diraient toutes la même chose à qui saurait, avec justesse, les faire parler. D'après Dumas, c'est encore une des suggestions du titre : *Deuil pour deuil*, « où toute aventure ici en vaut une autre »⁵⁶⁷. Aussi le livre se répète-t-il dans la dispersion, se retrouve à des points qu'il semble atteindre par pur hasard et joue sur la réitération du même dans la multiplication des reflets.

Néanmoins, on peut essayer de définir *grosso modo* la participation des actants dans de telles circonstances. Ils sont réduits aux seuls traits nécessaires, minimaux, pour permettre le bon déroulement de l'aventure. Puisque l'action est pourvue de sa logique propre, elle doit être servie par des personnages qui n'apportent aucune détermination qui leur soit personnelle. La perspective traditionnelle selon laquelle l'action et ses péripéties doivent mettre en valeur la complexité d'un individu, se trouve ici renversée. Le héros devient alors une simple utilité, ce qui renforce l'idée d'un romanesque autonome et *pur*, et ce qui signifie en conséquence une désarticulation profonde de la tradition mimétique d'un certain roman *docile* :

⁵⁶⁶ Voir Marguerite Bonnet, loc.cit., 1975, note 138, p. 284.

⁵⁶⁷ Dumas, 1980, p. 387.

Tout roman n'est pas nécessairement romanesque, et même une partie de ses chefs-d'œuvre sont construits expressément contre le romanesque, considéré comme l'ennemi. Mais une des puissances vivantes, un des feux subtils et circulants du roman, c'est le romanesque pur, fait d'inattendu, de création et de commencement absolu : lutte contre le cliché, lequel se met d'ailleurs bientôt au service de son vainqueur et lui conquiert des sujets dociles ; lutte contre la logique ; lutte contre l'habitude ; et, jusqu'à la génération présente, une autre lutte plus salutaire et plus tonique encore : la lutte contre la conspiration générale en faveur de l'habitude, de la logique et du cliché [...].⁵⁶⁸

Ainsi, d'un autre point de vue, le rêve à l'œuvre dans un texte fait signal. Il signifie d'abord une forme particulière de récit, qui n'est assimilable, du point de vue de la structure discursive narrative, à aucun autre type de récit. Au moment de l'intégration du rêve dans l'écriture, le premier imprègne la seconde d'un régime particulier, unique et irréductible. Il est l'intermédiaire entre deux mondes originellement distincts : d'une part le monde de la veille et, d'autre, partant de la lucidité qu'exige toute écriture, celui de l'imaginaire en tant que terme de la réflexion sur l'inconscient.

L'*économie* du texte ainsi constitué exige que ne se produise aucun gaspillage des images oniriques, que celles-ci soient, tout au contraire, concrètement prises en compte et au sérieux, et qu'aucune utilisation n'en soit faite sans réflexion⁵⁶⁹. Si l'écriture est de l'imaginaire, le rêve est de la « pure essence » d'imaginaire ; tout est permis dans et par le rêve et, par conséquent, à l'intérieur de son récit. Mais il se peut finalement qu'il n'y ait d'autre récit que le rêve.

Le récit de rêve constitue pourtant une forme littéraire qui se veut le résultat le plus puissant de l'expression individuelle, notamment parce que démunie de traitement ou d'intermédiaire *expressif*. Inscrit dans une évolution des systèmes littéraires, comme avaient fait les formalistes russes, il occuperait une place importante dans la production du XX^e siècle et plus spécialement au moment des avant-gardes françaises. Sans qu'il contemple concrètement la trajectoire de

⁵⁶⁸ Albert Thibaudet, « La Psychologie romanesque » (1^{er} août 1924), in *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 215.

⁵⁶⁹ Cf. Daiana Manoury, *Queneau, Perec, Butor, Blanchot : Eminences du rêve en fiction*, Ed. L'Harmattan, 2004.

certaines formes littéraires, comme celle, mineure, du récit de rêve, Laurent Jenny aborde récemment la question de l'évolution de l'esthétique entre 1885 et 1935⁵⁷⁰.

Pour Jenny, la littérature est à la fois « pensée » et « pensante », et la contradiction entre les deux se résout au bénéfice de la seconde, dans un processus de révélation dont l'agent est l'histoire. Il s'agit d'un processus dialectique, car il entraîne aussi un déplacement des métaphores qui gouvernent la représentation : ainsi la poésie qui se concevait à l'époque du symbolisme comme une musique verbale tend à se décrire à partir de 1914, *via* l'assomption du cubisme, comme une figure *simultanée* projetée dans l'espace.

Le livre de Laurent Jenny apporte une contribution passionnante à l'histoire de la littérature envisagée du point de vue des formes. Il aborde la période des avant-gardes en prenant pour fil conducteur l'hypothèse d'une « extériorisation progressive de l'intériorité romantique », se proposant de montrer :

[...] comment le grand mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans [le] sens [...] d'une extériorisation de la pensée en une forme de *lieu pensant* ; et [...] comment, avec le surréalisme, ce *lieu pensant* du modernisme s'est évadé du strict plan esthétique pour gagner l'ensemble des apparences et les métamorphoser en un vaste écran psychique.⁵⁷¹

Bien que le livre se conforme à l'orientation du « courant dominant » des avant-gardes, il en offre une variante circonscrite et contextualisée, ce qui en modifie sensiblement la logique : au lieu d'un dépassement continu, nous avons une articulation en trois moments. Le premier est une ouverture manquée : c'est le symbolisme – exception faite de Mallarmé. Ses inventions, telles que le vers libre et le monologue intérieur, « contiennent en germe » les nouveautés du modernisme, mais l'idéal d'expressivité et la conception de la poésie comme musique verbale, sous l'influence de la philosophie de Schopenhauer, travestissent cette nouveauté, en interdisent une perception juste et en empêchent le développement.

Le second, un modernisme centré sur Apollinaire, est le vrai moment de la nouveauté et l'apogée de cette histoire de la « conquête de l'extériorité ». Il parvient

⁵⁷⁰ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, 2002.

⁵⁷¹ Jenny, 2002, p. 1-2.

à proposer « un nouvel espace de représentation qui n'est plus régi par des normes *imitatives*, comme dans le système classique, ni par des normes *expressives*, comme à l'époque symboliste »⁵⁷². Cette démarche cohérente assure en somme une convergence entre *idée* et formes qui, en mettant en évidence les moyens propres de l'art, contribue à son autonomie.

Le troisième moment, surréaliste, est symétrique du premier. Le surréalisme est présenté comme une régression par rapport au modernisme, à la fois parce qu'il soumet l'art à une détermination éthique et politique, à partir d'un certain moment, et parce qu'il reprend à son compte avec l'écriture automatique un projet d'« expression pure de la pensée », renouant avec les postulats de la psychologie du XIX^e siècle. L'influence de Pierre Janet l'emporte, aux yeux de Jenny, sur celle de Freud. Dans la définition parodique du *Manifeste* de 1924, il perçoit « le retour d'un vocabulaire qui semblait devenu caduc. [...] La poésie se trouve à nouveau englobée dans la sphère du *psychique* dont elle s'était péniblement émancipée »⁵⁷³.

La conceptualisation doctrinale du surréalisme – autre point de rencontre avec le symbolisme – manque sa véritable originalité, dont le modèle est à chercher dans le dispositif photographique et son processus de révélation à deux temps : hypothèse qui avait été formulée par Rosalind Krauss⁵⁷⁴, et à laquelle Jenny confère une portée plus large en l'inscrivant dans une histoire de l'esprit moderne.

Jenny conçoit ainsi l'histoire des formes non pas en elles-mêmes, c'est-à-dire comme une construction de leurs propriétés constitutives indépendamment de leur usage, mais en fonction de leur relation à une « idée de la littérature » qui leur donne sens. C'est dans la tension entre idée et formes que réside selon lui « le moteur interne de l'historicité littéraire » : l'idée, c'est-à-dire la représentation que la littérature se donne d'elle-même et le projet qu'elle s'assigne, de manière souvent contradictoire et confuse, par assertions théoriques, par métaphores, par emprunts à la philosophie ou à d'autres arts ; les formes, par les actes qui les instaurent ou les modifient, et par ce que produit le dispositif lui-même.

⁵⁷² Jenny, 2002, p. 14.

⁵⁷³ Jenny, idem, p. 125.

⁵⁷⁴ R. Krauss, « Photographie et surréalisme », in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990 ; paru en anglais en 1981.

Entre les deux pôles qu'il s'efforce d'articuler, *idée* et formes, l'ouvrage penche nettement du côté de l'idée. Les textes sont convoqués à l'appui d'une thèse, mais ils sont lus aussi comme des symptômes où se fait jour la contradiction que la littérature *pensante* apporte à la littérature *pensée*. La prise en compte du corpus est caractéristique de cette prédominance du point de vue théorique sur le point de vue empirique ou descriptif.

Pour porter la discussion sur la méthode d'une histoire des formes, on pourrait citer rapidement l'exemple du vers libre, une des pièces maîtresses du remarquable chapitre sur le symbolisme. L'histoire du vers libre symboliste est pour Jenny celle d'un échec de la conceptualisation poétique : c'est parce que les promoteurs de la forme ne sont pas parvenus à en donner une définition appropriée que le vers libre, flottant entre des descriptions contradictoires, n'a pas fait long feu. Quinze ans à peine après les premiers essais de Kahn et de Laforgue (1886), il disparaît du débat public aux alentours de 1902.

Cet échec s'explique par deux raisons. La première est que le lien constitutif avec le vers régulier n'a pas été dénoué : les vers-libristes restent attachés à la rime, et la théorie accentuelle du vers brouille les frontières des formes. La seconde raison est la doctrine de l'expressivité, qui conduit de l'intériorité d'un sujet à sa manifestation sensible : procédant du « rythme personnel », le vers se définit par « l'unité de pensée », c'est-à-dire par le découpage grammatical. Les deux déterminations se superposent ; elles interdisent au vers libre d'accéder à sa logique propre, qui est d'ordre spatial. Le symbolisme est donc « un grand découvreur de formes, qui ne lui servent de rien, parce qu'elles sont rebelles à son *idée*, en sorte qu'il est le premier à les rejeter »⁵⁷⁵. Ces formes sont les mêmes que celles que les modernistes sauront reconnaître et mettre en œuvre : mais il n'en existe pas moins une solution de continuité entre les deux moments, parce que le premier est une impasse qui ne mène qu'à la répétition stérile ou au reniement.

Or, dans sa confusion, la période qui va du symbolisme au modernisme offre matière à réflexion sur les processus de genèse et de mutation des formes, sur leur causalité paradoxale et leur chronologie enchevêtrée. Mais là où Décaudin s'efforçait

⁵⁷⁵ Jenny, 2002, p. 58.

de débrouiller la « crise des valeurs symbolistes », Jenny ne voit qu'un « moment prémoderniste »⁵⁷⁶ : il le décrit comme une succession d'écoles et de doctrines.

Jenny observe avec pertinence qu'en Marinetti, l'un se retourne en quelque sorte dans l'autre. Il s'agit toujours de l'*idée* de la littérature : mais dans cet ordre, ne fallait-il pas prêter attention à Jarry, à Roussel, ou essayer d'apprécier l'importance du retour du symbolisme sur la scène vers 1905, avec la fondation de *Vers et prose* et de *La Phalange* ? Car c'est là, autant que dans la fréquentation des peintres, que se trouve le creuset du modernisme d'Apollinaire.

Il est fréquent que les inventeurs de formes ne les accompagnent pas d'une réflexion critique ou que leur théorie soit inadéquate à la nouveauté de leur art : pensons à Picasso d'un côté, au spiritualisme de Kandinsky (et même de Mondrian) de l'autre. Cela n'invalide pas leurs inventions et n'en modifie pas nécessairement les effets. Mais les écrivains dont se sert Jenny pour sa démonstration sur le vers libre symboliste – Dujardin et Kahn avant tout – sont peut-être des poètes et des penseurs de second ordre : toujours d'après Jenny, leurs théories sont fausses et leurs livres manqués⁵⁷⁷.

Le cas de Mallarmé est réservé, c'est-à-dire dissocié du symbolisme et envisagé selon une perspective restreinte, comme en témoigne l'argument sur l'« impossible oralisation » du *Coup de dés*. Le chapitre sur le modernisme fait en revanche la part belle aux poèmes ; il opère un court-circuit entre les *Fenêtres* de Mallarmé et celles d'Apollinaire, en un geste brillant qui laisse sans doute quelque chose dans l'ombre.

Dans son ensemble le livre accorde peu de place aux formes en tant que telles, à leur structure, à leur variété typologique : elles l'intéressent en tant que littérature *pensante*, c'est-à-dire sur un plan métapoétique. Critique du symbolisme, réévaluation du modernisme, mise à distance du surréalisme : le livre de Jenny propose donc une recomposition des cadres de l'histoire littéraire pour cette période. Sur le point du modernisme on le suivra sans hésiter. Cependant l'intérêt du livre tient aussi, et surtout, à la lecture qu'il nous donne de l'histoire de l'*idée* de littérature. Autant il peut prêter à discussion pour ce qui est des formes, autant le livre est

⁵⁷⁶ Ibidem.

⁵⁷⁷ Jenny, idem, p. 59-60.

convaincant lorsqu'il expose le rapport entre la littérature et les représentations qui la déterminent.

L'intériorité, l'expressivité, la *vie*, la simultanéité, notions confuses et omniprésentes dont il est très difficile d'apprécier la juste portée, sont saisies à l'articulation même du concept et de la métaphore, et inscrites dans une réflexion qui tient les deux bouts de la chaîne : d'un côté la philosophie et les discours de savoir, Schopenhauer, Bergson ou Janet, de l'autre les procédés et inventions où ces idées s'investissent, vers libre, monologue intérieur ou calligramme ; entre les deux une attention précise est portée aux discours de médiation qui fournissent à la littérature ses références et son horizon philosophique.

Dans *La Fin de l'intériorité*, Jenny vise donc une compréhension du projet créatif en son centre même, au point où s'articulent pensée de l'œuvre et réalisation de l'œuvre ; les enjeux de l'institution littéraire ne sont pas ignorés, mais ils entrent peu dans sa réflexion. C'est un point de vue plus fécond lorsqu'on vise une compréhension esthétique et idéologique du modernisme ; à cet égard les pages de Jenny sur le simultanisme, par exemple, sont plus convaincantes que celles que Boschetti consacre au même sujet⁵⁷⁸.

Finalement, le livre de Jenny est une réussite en tant qu'œuvre de critique littéraire. Il est porté par une véritable thèse qui se développe en une forme originale et séduisante de méta-récit : c'est le devenir d'une idée esthétique, la figuration de la pensée, que l'on voit « ricocher sur sa réalisation et aboutir à bien d'autres formes d'œuvres que ce que laissait prévoir son projet »⁵⁷⁹.

Pour ce qui est de la conception du beau et de sa mise en œuvre, on a vu plus haut dans quel courant de pensée se plaçait lui-même le surréalisme. Par ailleurs, outre son attention à l'ésotérisme et sa prise en considération des sources magiques de la pensée et de la condition humaines, les révélations qu'il a trouvées dans l'art hors d'Europe et hors des normes l'éloignent également de la pensée intellectualiste la plus fine de ce début du XX^e siècle qui conçoit l'art en termes de projet⁵⁸⁰. En ce sens, le surréalisme a fondé une *autre* histoire de l'art et de la poésie en jetant un

⁵⁷⁸ Cf. Anna Broschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Le Seuil, 2001.

⁵⁷⁹ Jenny, 2002, p. 14.

⁵⁸⁰ Que l'on songe en France à Valéry, Gide et la *NRF*, ou à la montée en Europe du courant de l'abstraction en art : Kandinsky publie *Du spirituel dans l'art* en 1911.

regard *différent* sur les productions du passé. Il a constitué, en effet, un horizon, une bibliothèque de favoris ou ce que Tynianov et Jakobson avaient appelé le « système synchronique littéraire » :

La notion de système synchronique littéraire ne coïncide pas avec la notion naïve d'époque, puisqu'il est constitué non seulement par des œuvres d'art proches dans le temps, mais aussi par des œuvres attirées dans le système et venant de littératures étrangères ou d'époques antérieures.⁵⁸¹

D'autre part, si l'amour et la découverte de l'insolite provoquent l'enchantement du regard jeté sur le quotidien et restituent « à toutes les choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils »⁵⁸², cette étrangeté lyrique fonde l'invention de toute poésie et de n'importe quelle création esthétique en générale : photographie, peinture, arts plastiques, etc. Bref, Breton ne voit qu'une différence de degré entre le plaisir esthétique et le plaisir érotique, du fait d'un lien (non certes celui de cause à effet) existant entre l'état amoureux et la « fureur » poétique.

En effet, le jeu entre l'amour et la création est un des nœuds de la pensée surréaliste. Mais, si l'on déplie toutes ses implications, on s'apercevra que, quoique l'expérience esthétique repose sur l'émotionnel, toute émotion n'atteint pas nécessairement le beau :

Je dis que l'émotion subjective, quelle que soit son intensité, n'est pas directement créatrice en art, qu'elle n'a de valeur qu'autant qu'elle est restituée et incorporée indistinctement au fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser.⁵⁸³

Le fond émotionnel constitue le foyer de l'imaginaire. L'esthétique du surréalisme est donc en relation directe avec la conception philosophique du sujet qui place l'imaginaire au centre des facultés de l'homme. On peut même penser que la « théorie » du sujet, dans le surréalisme, est faite pour son esthétique, et qu'elle est postérieure, mais il suffit de constater l'homologie exacte de fonctionnement qui

⁵⁸¹ J. Tynianov et R. Jakobson, « Les problèmes des études littéraires et linguistiques » (1928), in Todorov (éd.), 1965, p. 139.

⁵⁸² Breton, *L'Amour fou*, NRF, 1937, p. 12.

⁵⁸³ Breton, « Position politique du surréalisme » (1935), in *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 259-260.

relie sujet connaissant, sujet agissant, sujet « inventant » ou « créant » : « Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout relève »⁵⁸⁴.

En ce sens, le rêve n'est qu'une autre voie d'accès à la source d'expression lyrique ou émotionnelle. C'est de surcroît une voie immédiate pour accéder et *puiser* au fond de l'individu. Etre infidèle à l'imaginaire, plonger sans rigueur dans la vie de tous les jours, c'est s'exposer à traverser la vie en frôlant une multitude d'événements possibles.

Refusant la logique, les surréalistes n'auront recours qu'aux moyens utilisés par les poètes, intuition et inspiration, et ils entendent montrer la supériorité de ces moyens. L'imagination que chacun porte en soi est seule capable de lever l'interdit du domaine où sans elle on n'entre pas. Elle seule peut écarter les « barreaux de la logique ». Les surréalistes se proposent donc d'étudier les jeux de l'imagination. Par la mise au point de techniques d'investigation appropriées, ils vont tenter d'en découvrir la dynamique et le fonctionnement.

Or, se voulant instrument de connaissance, le surréalisme ne pouvait peut-être pas échapper totalement aux exigences de la pensée spéculative. Pour Roger Caillois, qui se réfère à la physique contemporaine et aux nouveaux modes de pensée qu'elle a créés, le surréalisme devait choisir entre la poésie et l'investigation. Dans sa lettre de rupture avec le groupe, il reproche à André Breton de ne pas avoir tranché en faveur de cette dernière et se montre agacé de le voir conserver ses « manies poétique »⁵⁸⁵.

Mais, de toute façon, si on revient aux moyens d'expressions qui sont à la recherche de la pureté, on ne peut pas nier la portée de l'écriture automatique. Maurice Blanchot, par exemple, réagissant à la parution des *Entretiens* (1952) accordés par Breton, s'est employé à préciser l'apport que fut celui de la découverte inaugurale du surréalisme :

L'écriture automatique nous révèle un moyen d'écrire à l'écart de ces puissances, dans le jour, mais comme en dehors du jour, d'une manière nocturne, libre du quotidien et de son regard gênant. De là que, dans l'histoire du surréalisme, les libertés de l'écriture soient liées aux *expériences du sommeil*, en soient comme une forme plus apaisée, moins

⁵⁸⁴ Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), cité par Chénieux-Gendron, op.cit., 1984, p. 218. Cette page, dit Chénieux-Gendron, date de 1924.

⁵⁸⁵ R. Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 35-6.

risquée. Chacun des amis de Breton cherchait naïvement la nuit dans un sommeil prémédité, chacun glissait hors de son moi coutumier et se croyait plus libre, maître d'un espace plus vaste.⁵⁸⁶

Dans cette entreprise sans précédent d'exploration de l'inconscient, aux textes automatiques, aux discours parlés en état de sommeil ou d'hypnose, s'ajoutent les récits de rêves. Déjà, pendant la guerre, Breton notait les rêves de ses malades, « aux fins d'interprétation ». Dans le numéro de mars de 1922 de *Littérature*, celui où il évoque sa rencontre avec Freud, il publie trois « sténographies » de ses rêves, donnant ainsi à ses amis l'exemple d'une activité qui allait ensuite leur devenir coutumière. En appoint à l'écriture automatique, ces récits allaient livrer des documents bruts de la vie intérieure.

Or, chacun contribuant de sa propre expérience, comme celle de Desnos, nous pouvons dire également qu'il s'agit de verser tout sur la page et d'annuler en quelque sorte la frontière entre l'intériorité et la représentation externe. De ce fait, nous devons comprendre les chapitres de *Deuil pour deuil* comme un rêve prolongé au fil des jours. Dans ce rêve, une seule subjectivité existe tandis qu'elle met à l'écart toute caractérisation psychologique des actants.

Dans *Deuil pour deuil*, le plus souvent l'actant accomplit l'action sans marquer de réactions « personnelles », sans en prendre l'initiative ou tenter de la détourner. Le guide qui apparaît dans S9, par exemple, s'étonne de trouver une fleur nouvelle dans la montagne, mais non de recevoir l'ordre de mourir :

Le guide d'une forêt des Ardennes s'étonnera de voir la belladone fleurir dans des sentiers jusque-là fréquentés seulement par la fougère. Il trouvera au milieu de la forêt un bateau fiché en terre avec une perle au gouvernail, une perle qui lui ordonnera de mourir et à laquelle il obéira.⁵⁸⁷

Finalement, une des conséquences importantes de la réunification entre la vie et le rêve, une sorte de fin de l'intériorité, est en effet que le magique et le rêve, au sens banal et traditionnellement poétique du terme, ne sont ni une évasion ni un refuge. Le magique est réintégré dans le réel. Le rêve n'est qu'un aspect du réel. Le poète n'a pas à fuir dans son rêve pour échapper au réel ni à inventer le magique

⁵⁸⁶ M. Blanchot, « Continuez tant qu'il vous plaira », in *NRF*, février 1953.

⁵⁸⁷ Desnos, *Œuvres*, S9, p. 204.

pour transporter le lecteur dans un monde nouveau. Ce sont les choses, vues par *l'œil* indépendant et naïf du poète au sens métaphorique, qui sont magiques et offrent l'aspect du rêve. Que ce soit à travers la poésie ou le roman, chez les surréalistes, il s'agit toujours de « pénétrer l'essence du monde »⁵⁸⁸.

3.6. Le récit à variations : récit fragmentaire ?

Robert Desnos est le créateur d'un roman qui s'inscrit d'une part dans la perspective de la première doctrine du surréalisme et, d'autre part, dans le cadre des multiples rencontres entre la poésie et le roman. Mais ce ne sera pas le grand roman européen qui interviendra dans son imaginaire. Pour son écriture en prose, Desnos puise dans son propre creuset de lecteur adolescent et ses goûts d'aventure, ce qui implique le roman le plus stéréotypé d'aventures et un certain ordre de films. Il retrouve dans ces produits esthétiques l'expression idoine pour toute une panoplie d'images et un certain ton pamphlétaire qu'il hérite de Maldoror :

Il n'y a de vice que pour les impuissants [...]. Aux sensuels, au contraire, appartiennent les profondes jouissances révolutionnaires, les légitimes perversions amoureuses et poétiques. C'est pourquoi nous nous refuserons à considérer le spectacle de l'écran autrement que comme la représentation de la vie désirée au même titre que nos rêves [...]; c'est pourquoi nous demandons au cinéma d'exalter ce qui nous est cher, et seulement ce qui nous est cher; c'est pourquoi nous voulons que le cinéma soit révolutionnaire.⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Voir Philippe van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au Surréalisme*, PUF, 1954, p. 289-296.

⁵⁸⁹ Desnos, « Fantômas. Les Vampires. Les Mystères de New York », in *Le Soir*, 26 février 1927. Repris dans *Les Rayons et les ombres, cinéma*, Gallimard, 1992. Cf. *Œuvres*, p. 410.

Dans les romans de Desnos nous trouvons, en effet, le « style à clichés » dont parle Thibaudet, ce style où « l'épithète suit ses substantifs accoutumés ». En fait, on peut affirmer avec lui que « plus le roman pousse loin le romanesque de l'aventure, plus une inévitable compensation oblige à donner à ses personnages un caractère immuable, à leur faire toujours éprouver les sentiments et accomplir l'action que le lecteur attend d'eux... »⁵⁹⁰. Mais de l'autre côté, il y a le lyrisme qui guette et, dans ses excès ou ses échecs, il existe également une fascination de type lyrique qui fait capituler le récit à maintes reprises. Sur le schéma d'un horizon d'attente connu, celui du roman populaire, il prend néanmoins la licence poétique de subvertir le modèle. De ce fait, soit il le poétise soit il le détourne.

Autrement dit, le romanesque « ultra-romanesque » et l'expression lyrique se confondent dans la réalisation du roman surréaliste desnosien même si, en règle générale, les doses de chacun des deux facteurs fondamentaux ne sont presque jamais égales à chaque occasion. Dans *Nouvelles Hébrides*, par exemple, qui est le cas le plus précoce et le plus *désinvolte*, le romanesque avance d'une façon quelque peu délirante jusqu'à déboucher sur un calque quasi littéral des romans de Gustave Aimard⁵⁹¹. En revanche, dans le roman de 1924, la diégèse est extrêmement assouplie et visiblement réduite, ce qui permet à Dumas de parler de poésie et, notamment pour ce qui est du statut des séquences, de « récits lyriques »⁵⁹².

Le fait est que Desnos devance en quelque sorte Breton quant à la réalisation d'un roman surréaliste. Cela n'empêche pas, bien évidemment, que d'autres surréalistes écrivent des *romans* au même moment, voire auparavant. Mais cette assertion sert à constater d'emblée la contemporanéité de son œuvre romanesque avec la configuration du groupe.

Du reste, on connaît déjà les réticences bretoniennes à ce sujet, mais on ne saurait nier que *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1937) constituent des tentatives sérieuses qui avancent effectivement dans ce sens. Précisément la polémique sur leur catégorie générique dérobe aux yeux de la critique la pertinence de les décrire comme un agrégat lyrico-romanesque. C'est au fait une des libertés que les

⁵⁹⁰ Thibaudet, « La Psychologie romanesque », art.cit., 1938, p. 214.

⁵⁹¹ Desnos, *Œuvres*, S19, p. 84.

⁵⁹² Dumas, 1980, p. 366 et 379.

surréalistes s'arrogent : questionner les genres, l'art, la littérature, et reformuler le tout selon leur nouvelle *idée* des pratiques.

Aussi Desnos brise-t-il le carcan du romanesque paralittéraire de l'époque (le célèbre roman populaire), ce qui est une part non négligeable de son patrimoine culturel hérité. Il le brise effectivement en s'octroyant le droit de l'enrichir ou le modifier postérieurement par d'autres techniques. C'est pourquoi il introduira des moments d'une vision plus affective et plus contemplative, qui correspondent souvent à une suspension du récit. C'est encore le chemin qui va, chez Desnos, de la lecture à l'écriture. L'écrivain voudrait retrouver l'émotion révolue ou, pourquoi pas, le passé lui-même et donc l'enfance et les livres *d'antan*.

Dans *Deuil pour deuil*, il y a une sorte de collage de « tableaux » différents, dissemblables, qui jalonnent malgré la dispersion un récit qui veut être dit. D'où la tension entre la confection des parties *poématiques* de l'œuvre et l'ensemble diégétique, tension qui se résout finalement par une réalisation romanesque principalement allusive aux moments où elle émerge.

On remarquera aussi le fait que cette tension produit la fragmentation du discours. On peut certes considérer la brièveté des séquences comme une preuve du déclin ou de la faiblesse de l'ensemble. C'est donc un sujet qui mérite d'être traité un peu plus profondément mais qui, élargi, atteint assurément nombre d'auteurs de la même période et devient une caractéristique commune.

En effet, si l'artiste moderne, comme l'a écrit Valéry en 1928, bien avant d'autres, est celui qui ne veut plus « *fermer* une œuvre », si « tant d'ouvrages modernes se dissolvent en fragments excellents, mais par chacun desquels l'artiste a travaillé *contre* son ensemble »⁵⁹³, il faudrait définir un second modèle ouvert, prêt à des variations et discontinu, qui s'accorde avec la conception du temps, lui-même fragmenté en instants isolés. A Breton d'écrire en 1937 :

L'œuvre d'art me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Valéry, *Cahiers*, II, Bibl. de la Pléiade, 1973, p. 1923 : « Le moderne lance son homme au diable – et ne songe point qu'il faut lui faire décrire une courbe fermée ».

⁵⁹⁴ Breton, *L'Amour fou*, op.cit., p. 19.

Mais on lit, un peu plus tard, ce propos en apparence contradictoire : « Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite ». En fait, lorsque Breton commence à écrire *L'Amour fou*, que nous prendrons comme exemple, il ne sait pas ce qu'il y racontera. Lorsque se produit la rencontre de la jeune femme, relatée au chapitre IV, les premières pages du livre sont déjà écrites⁵⁹⁵. Mais, comme elles sont consacrées à l'amour unique, l'événement s'y intègre naturellement et *surnaturellement*.

Une structure vide accueille donc l'imprévu, dont la traduction verbale est l'improvisation, alimentée par le souvenir involontaire. Un certain type d'intertextualité s'y ajoute, à savoir celle qui relève de la citation, ou plutôt de la transformation de textes déjà anciens, comme *Tournesol* (1923)⁵⁹⁶.

Des structures préexistantes prennent sens dans le mouvement qui fait naître le récit. C'est-à-dire qu'il est question d'une glose disproportionnée qui s'ajoute à des textes antérieurs. Et ceci pourrait être également valable pour Desnos : on ne sait pas vraiment s'il existait un certain nombre de textes séparés avant de concevoir le livre. Des fragments ou des récits de rêve pourraient se trouver à l'origine de *Nouvelles Hébrides* ou *Deuil pour deuil*. C'est donc une recherche qui restera à faire.

Mais ce qui nous intéresse avant tout c'est que, chez Breton, le récit se construit en marchant : sa composition est dialectique parce qu'elle est toujours en projet. L'activité poétique fixe « le monde sensible et mouvant » sur un seul être et constitue une sorte de « force d'anticipation » qui « éclaire en avant de mille rayons la marche de la terre »⁵⁹⁷.

Le récit semble se diviser en trois étapes : la préservation du monde sensible, la rencontre de l'être aimé qui le fixe, et finalement le regard sur le monde futur. Ainsi, toute la remémoration du récit est orientée vers l'avenir, à l'opposé donc des livres de « souvenirs ». Or cette régularité de composition, au fond, semble relier le livre de Breton davantage à la famille des essais qu'à celle du lyrisme. La partie

⁵⁹⁵ Breton, idem, p. 63.

⁵⁹⁶ Breton, p. 80 ; cf. rappel de la dernière phrase de *Nadja*, p. 15 ; de *Minotaure*, p. 320 et seq. ; des *Vases communicants*, p. 46 ; du *Revolver à cheveux blancs*, p. 60.

⁵⁹⁷ Breton, *L'Amour fou*, loc.cit., p. 113 et 115.

consacrée à des considérations extérieures à l'intrigue étouffe finalement la présence de motifs romanesques.

La structure dialectique de *L'Amour fou* n'est pas orientée contre la poésie mais contre le réalisme. Elle accroche des morceaux, des lambeaux de récit, à une méditation passionnée qui met en question les apparences pour, de leur rapprochement (un poème de 1923, une promenade de 1934), proposer un autre sens au monde. Mais, à nouveau, cette vision offerte au lecteur n'est pas loin d'une volonté persuasive, et donc du discours argumentatif.

En revanche, le modèle à variations libres nous paraît représenté presque exclusivement dans le récit poétique. Que l'on songe aux chapitres de *Mélusine* (1921) de Franz Hellens, juxtaposés sans progrès : le déterminisme, le cumul logique sont abolis et remplacés par des sauts brusques, des blancs qui correspondent aussi à la discontinuité temporelle. Ce n'est pas un hasard si Hellens, comme Desnos, ont puisé leur inspiration dans le rêve savamment continué et exploité.

De cette manière, rêve réellement vécu ou non, le « récit à variations » s'efforce d'en reproduire le décousu, c'est-à-dire d'en matérialiser les écarts jusqu'à l'absurdité apparente. Il ne s'agit pas seulement des détails du rêve mais surtout de la structure d'ensemble qui les enferme. Et cette structure morcelée, en dépit d'une faible récurrence thématique, présente avant tout une étrange ressemblance avec l'écriture fragmentaire. Déjà en 1964, Roland Barthes s'interrogeait précisément sur le discontinu tout en étudiant ses relations avec le littéraire⁵⁹⁸.

Or l'essai de Barthes porte sur le livre de Michel Butor, *Mobile*. Il explique la difficile réception de ce livre par son excentricité formelle. Selon lui, la discontinuité (apparente) du propos et le caractère fragmentaire du livre en est à l'origine. Le livre, dans notre tradition de lecture, correspondrait d'abord à l'idée d'un discours continu, lisse et filé. Selon Barthes, « le Livre-Objet se confond matériellement avec le Livre-Idee »⁵⁹⁹. De ce fait, la disposition des mots sur la page, les alinéas, l'emploi des différents caractères d'imprimerie doivent être conformes à cette conception du Livre comme enchaînement et constance.

⁵⁹⁸ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, p. 175-187.

⁵⁹⁹ Barthes, idem, 1964, p. 176.

De l'avis de Barthes, l'ouvrage de Butor propose un ordre différent de celui du Livre écrit dans le respect de la rhétorique et de la dialectique traditionnelles. Il ne développe pas ses idées mais les distribue. Aussi son choix d'employer l'ordre alphabétique se justifie-t-il. Dans ce contexte, Barthes rappelle que le fait de toujours accorder un sens aux formes, et d'associer la forme au *continu*, a pour conséquence de rendre quasi illisible un Livre composé de cette manière.

Cependant, une telle composition oblige le lecteur à découvrir de nouveaux liens, de nouveaux rapports entre les éléments. C'est justement cette intelligence de la forme et du monde qui fait toute la valeur de *Mobile* selon Barthes. En ce sens, le livre de Butor est moderne : il ne fonctionne pas à partir de la variation d'un thème principal, mais par sa répétition et translation. Il s'agirait d'un art du bricolage : « c'est en *essayant* entre eux des fragments d'événements que le sens naît »⁶⁰⁰. D'après lui, la recherche esthétique et structurale de Butor se situe sur ce plan.

D'autre part, le texte de Barthes explique bien la réticence de la critique (donc, de la lecture) à l'égard d'un objet dont la logique ne se donne pas dans le discours mais dans la forme, et qui demande un effort de recomposition de la part du lecteur. C'est le problème qui se pose d'emblée lorsqu'il est question du recueil, notamment du livre de fragments. Selon Barthes, le recueil de fragments ou l'écriture fragmentaire sont associés à l'inachèvement, puisqu'un Livre qui ne coule pas de source est nécessairement inachevé. Toutefois, les aphorismes sont tolérés, puisqu'ils sont perçus comme des touts ; cette remarque rejoint la question de la terminologie associée à l'écriture fragmentaire, soulevée entre autres par Françoise Susini-Anastopoulos dont on parlera *infra*.

Mais un texte qui se subdivise en paragraphes ou citations isolés, et qui se trouve défini comme œuvre inachevée en dépit de la complétude de chaque passage, met facilement à contribution les aphorismes et les phrases d'autres auteurs. Il permet de créer en effet un nouveau dialogue avec d'autres œuvres. C'est ainsi qu'en 1979, quinze ans après Barthes, A. Compagnon étudiait la relation étroite entre citation et fragmentation ⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ Idem, p. 186.

⁶⁰¹ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Le Seuil, 1979.

D'emblée, Compagnon place son ouvrage sous l'égide de Maurice Blanchot. Son livre est divisé en six séquences, chacune d'elles étant subdivisée en courts textes numérotés : les morceaux de texte, comme on devine aisément, se multiplient jusqu'à faire penser à une certaine collusion entre la forme et le contenu. Cependant, chaque séquence se construit selon une progression logique.

L'ouvrage comporte deux aspects fondamentaux. D'une part, il tente une définition de la citation comme phénomène ou pratique du discours. Il s'agissait donc d'étudier, d'un point de vue phénoménologique, le « comportement de la citation dans une expérience immédiate de la lecture et de l'écriture » (p. 10).

Compagnon retrace, d'autre part, mais d'une façon non exhaustive, l'histoire, en diachronie, de la citation. De sa pratique dans le cadre de la rhétorique ancienne, en passant par la Renaissance, à travers certains écrivains (Montaigne), il explique la mutation du sens et de l'implication de la citation dans le discours. Il offre, entre autres, une large analyse du travail de citation qui s'élabore à partir des Écritures comme fonds historique et textuel universel.

Le texte, le livre et l'écriture sont les notions mises à l'étude dans *La seconde main ou le travail de la citation*. La question du fragment et de son nécessaire assemblage est finalement disséminée dans tout le livre. Mais cette relation, qui peut être simplement occasionnelle chez certains auteurs (le cas de Montaigne restant l'exception emblématique), permet d'évaluer encore davantage le mérite d'un auteur qui crée lui-même ses fragments, ses pensées et qui fournit à tout lecteur un répertoire magnifique de citations éparses. C'est le cas de l'œuvre « fragmentale » de Paul Valéry, qui avait été étudiée dans sa problématique par Jean-Louis Galay⁶⁰². Il veut notamment comprendre le paradoxe inhérent à l'œuvre de Valéry qui est le développement, dans ses recueils de fragments, d'une condamnation du fragment.

D'une part, art et spontanéité (l'écriture de fragments étant tenue pour spontanée) sont opposés pour Valéry, et seul l'art dépasse le quotidien pour atteindre une valeur spirituelle. Néanmoins, le fragment peut être récupéré de la spontanéité simple et est qualifié chez Valéry de « germe », une notion qui lui « sert

⁶⁰² Jean-Louis Galay, « Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry », in *Poétique*, n° 31, septembre 1977, p. 337-367.

de justification à l'écriture fragmentale »⁶⁰³. D'autre part, Galay présente le paradoxe que Valéry avait développé afin d'expliquer son rapport ambigu au fragment littéraire: il y a, d'un côté, le « changement psychique incessant » (p. 342) de l'écrivain et son corollaire, l'attention, qui se définit comme « la faculté de coordonner » (p. 345) cette variation.

Chez Valéry, l'écrivain doit se situer entre les deux afin que le résultat de son travail soit valable, littéraire. Mais selon Galay, ce problème d'ordonnement conduit à une aporie. Le principe organisateur d'un texte fragmental échappe à la logique rhétorique qui prévaut dans les textes suivis. Certes, en rhétorique, connaître équivaut à maîtriser le discours. Or, dans un recueil de fragments, cette connaissance n'est pas visée.

De cette façon, Galay peut se demander ce que signifie la notion d'unité dans un texte fragmental. Sa solution : au lieu de répondre à un plan, le texte fragmental ou fragmentaire possède une unité dans la composition interne. Ainsi, un plan rhétorique est « une fabrication [...] factice » (p. 355) faite à partir de fragments et figeant même certaines pensées qui, en d'autres circonstances, seraient développées. Aussi la genèse d'une œuvre est-elle nécessairement fragmentaire et une éthique du texte serait de laisser le fragment subsister dans l'œuvre.

Pour terminer, il fait valoir que le texte fragmental et le poème possèdent des similitudes. Comme le texte fragmental, la poésie ne peut être traduite sans que le sens ne soit affecté. Il propose aussi une série de catégories afin de montrer la différence entre le texte fragmental ou poétique et le texte rhétorique. Or s'il développe assez peu cette comparaison, il n'aborde pas la question de la mise en recueil.

Pour sa part, en 1997, Françoise Susini-Anastopoulos fait une étude théorique du phénomène de l'écriture fragmentaire depuis la fin du dix-huitième siècle jusqu'à aujourd'hui⁶⁰⁴. Les domaines visés sont français et allemand, et impliquent des auteurs qui ont à la fois pratiqué et théorisé l'écriture fragmentaire. Ils sont essayistes (Nietzsche, Barthes, Quignard) ou poètes (Schlegel, Rimbaud, Valéry), et

⁶⁰³ Galay, idem, p. 341.

⁶⁰⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

ils sont tous conscients de « l'hiatus entre l'intention de l'œuvre et la possibilité de sa réalisation »⁶⁰⁵.

Une hypothèse de départ mène la réflexion de l'auteur : il faut certes comprendre et expliquer, commenter le fragment, mais cette herméneutique « doit oser à la fois l'ouverture et la synthèse, et se libérer d'un certain maniérisme » (p. 5). L'approche retenue afin de réaliser une telle étude se veut typologique et comparative, puisque les thèmes embrassés par l'écriture fragmentaire sont multiples. Il s'agit donc d'esquisser un « *modèle*, mais souple et modulable, de l'écriture en fragments » (p. 6).

Susini-Anastopoulos traite par chapitres les différents problèmes soulevés par les *fragmentistes*, à savoir les débats lexicologique, idéologique (et esthétique), « qui ne cesse de faire osciller le fragment entre le dénigrement et l'apologie » (p. 9), et l'enjeu que constitue la maîtrise du sens dans un tel discours, étant donné son caractère subjectiviste et contestataire. L'apparence de recueil de l'écriture fragmentaire est étudiée en regard de la réception et de la notion d'œuvre.

Ainsi, on peut essayer d'appliquer toutes ces théorisations sur l'apparence découpée des textes desnosiens. Une première conclusion est que ses romans des années vingt ne sont pas des livres qui recueillent un ensemble hétéroclite de citations ou de pensées où tout se mélange et se confond. *Deuil pour deuil*, par exemple, contient une continuité thématique qui, grâce à sa souplesse et ses surprenantes métamorphoses, passe d'un « fragment » à l'autre. Mais, deuxième conclusion, ces passages ne se suffisent pas complètement, puisque, malgré leur caractère de rêve poétique, ils esquissent un début, plus ou moins prolongé, de roman.

Le romanesque s'élançait vers un dénouement qui n'existe peut-être pas, mais qui accompagne de la main toute la rêverie. L'accent est mis, effectivement, sur l'axe des actions et l'information privilégiée est celle qui concerne les événements dans l'histoire. Même si une séquence est très brève (comme S12 dans le livre de 1924), elle n'est pas un objet littéraire en soi, mais plutôt une pierre qui, comme dans le conte, marque le chemin à suivre.

⁶⁰⁵ Susini-Anastopoulos, idem, p. 7.

Bref, il n'est donc pas admissible de décomposer le roman en épisodes décousus, et d'expliquer les histoires de Desnos par un choix de fragments *bien* travaillés, puisque interdépendants. Dans sa méthode émotive et plaisante, Desnos continue son texte tout en acceptant la tension indéniabie entre la composition du chapitre et la visée générale. Bien que celle-ci ne soit pas en aucun cas une condition ou contrainte impératives, il nous semble qu'elle est toujours présente. Par conséquent, nous pouvons dire que Desnos ne cesse d'être attentif, outre les jeux de mots et les analogies sémantiques, à un idéal formel, à ce qui pourrait se nommer de façon poétique « l'appel des alcyons amoureux dans la nue »⁶⁰⁶ :

La composante narrative, chez Desnos, est bien plus forte. Si l'écriture automatique est le résultat d'une *vacance* essentielle de soi, et d'un libre jeu de la parole quand les adhérences en ont été rompues avec le *logos*, et les sentiments immédiats, les textes de Desnos, on peut le croire, obéissent à cette exigence, mais non pas dans la règle bretonienne de leur composition [...]. C'est la rêverie, une rêverie déjà menée – sinon toujours achevée, sans doute –, qui non seulement donne le *la*, mais les phrases musicales essentielles. Dans ce décalage réside l'originalité de l'expérience de Desnos, ainsi que dans la nature du point de départ : langage chez Breton, rêverie fortement visualisée chez Desnos.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ « Le Fard des Argonautes » (1919), in *Corps et biens* (1930) ; cf. *Œuvres*, p. 494.

⁶⁰⁷ Chénieux-Gendron, 1983, p. 293.

IV. Étude suivie des romans surréalistes desnosiens

Je me voyais me voir.

P. Valéry, *Monsieur Teste* (1929)

Une première partie de notre approche des œuvres romanesques de Robert Desnos a consisté à entamer une lecture très proche du texte, ce qui est connu dans la critique anglaise et américaine comme le « close reading ». Il est essentiel, à notre avis, de parcourir de près le déroulement de l'écriture comme procédé, comme manifestation immanente du sens, et du récit comme représentation de l'imaginaire individuel : une représentation causée et soutenue par cette écriture elle-même dans sa réalisation concrète. Il sera question par ailleurs d'analyser et d'étudier les valeurs générales et les thèmes principaux de ces œuvres dans un deuxième moment dans la perspective, bien entendu, de déterminer leur lien profond.

En revanche, au premier chef, il s'agit en effet d'analyser les phrases et les formulations linguistiques pour passer à étudier, avec un regard global, quels sont les caractères fondamentaux de leur organisation esthétique sous-jacente. Il est vrai que dans l'écriture automatique ou « automatisante », à tendance *libertaire*, il existe une poétique de la phrase en tant qu'unité opérationnelle de l'esthétique surréaliste ou, dans le cas de notre auteur, en tant que base de l'imaginaire desnosien, ce qui signifie un travail personnel de rêverie plus ou moins simulée. Or, au sujet de la poétique de la phrase, nous essaierons de voir s'il existe une unité susceptible d'être saisie. En deuxième lieu, nous essaierons, au fur et à mesure de notre lecture, de décrire cette poétique en ce qui concerne les récits et finalement, lorsque l'occasion s'y prêtera, par rapport au roman.

Nous consacrerons ce chapitre de notre recherche donc à étudier le « système linguistique » propre aux *Nouvelles Hébrides*. Ce système théorique précis, tel qu'il a été décrit et défini par V.V.Vinogradov en 1922⁶⁰⁸, se subdivise en deux parties que nous tâcherons de respecter et combiner de façon adéquate et surtout cohérente. Il s'agit de procéder de manière analytique et de séparer les éléments linguistiques dès que nous les considérerons réunis et assemblés avec la finalité de produire un sens et une impression particuliers (dite « fonction »).

Les passages les plus significatifs seront par conséquent mis en relief. Effectivement, nous tenterons d'égrener le récit en soulignant et argumentant nos repères littéraires ou expressifs et leurs particularités formulatives ou simplement linguistiques.

En ce sens, nous proposons cette étude textuelle première afin d'établir et mettre en relief toutes les données qui serviront d'hypothèses de travail postérieures, dans la même rubrique ou dans les conclusions. Ce travail de cueillette de données devrait être la base des inductions et généralisations qui viendront à la suite, nous espérons, tout au long d'un procédé scientifique, c'est-à-dire d'une *élévation* des cas ou phénomènes vers les lois générales. Néanmoins, nous prenons pareillement une distance par rapport à la définition idéaliste et absolue de Vinogradov, qui nous semble un peu poussée bien qu'elle soit tout à fait valable comme modèle de départ.

L'élaboration et la mise en œuvre d'un système de la prose surréaliste, ou du récit en question (soit poétique, soit romanesque) nous semble d'abord fort improbable :

Connaître le style individuel de l'écrivain *indépendamment* de toute tradition, de toute autre œuvre contemporaine, et dans sa *totalité* en tant que *système* linguistique, connaître l'organisation esthétique, cette tâche doit précéder toute recherche historique. On ne peut pas donner d'indications précises sur le lien qui rattache l'artiste aux traditions littéraires du passé sans les faire précéder d'une description exhaustive des formes stylistiques et de leurs fonctions, sans une classification des éléments du style.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ « Des tâches de la stylistique », dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Préface de Roman Jakobson, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 109. Cité dorénavant comme Todorov, 1965.

⁶⁰⁹ Ibidem, nous soulignons.

Ainsi, il est vrai que le parcours critique va des occurrences vers les hypothèses qui, toujours questionnées, doivent permettre l'énonciation des lois. Et de même, la recherche linguistique devra nécessairement précéder la recherche historique étant donné la volonté d'élargir notre horizon et d'atteindre des vérités ou des notions plus générales, toujours utiles et contrastées dans le magma et la totalité des contributions à l'étude de l'histoire littéraire, qui est finalement le point de vue le plus global que nous pouvons atteindre avec une certaine garantie de rigueur scientifique.

Pour Iouri Lotman,

[...] le système est d'abord et avant tout un système de normes qui régit l'œuvre littéraire et lui donne sa signification. Normes signifient [sic] les possibilités et les contraintes d'ordre formel et thématique, les codes, les styles, les symboles, les genres et toutes les pratiques codifiées d'écriture en général. La théorie de l'information, qui est à la base de cette théorie, stipule que la contenu d'information d'un texte s'accroît en proportion du degré d'improbabilité où les éléments se situent par rapport à un code donné. Il ne s'agit pas seulement de la présence d'éléments inattendus dans le texte mais aussi de leur absence, de leur non-présence qui créerait la même impression. C'est cette relation du code au texte et du texte au code qui fait qu'une œuvre est considérée comme artistique ou littéraire.⁶¹⁰

En décrivant les « formes stylistiques » et les « fonctions » de ces formes à partir desquelles se définit en fin de compte le *style*, nous sommes en train de définir objectivement le « système linguistique » de l'œuvre littéraire.

Or la capacité d'élargir ce champ de recherche est prise dans cette impulsion fascinante de généralisation, d'amplification et surplus. Il y a curieusement quelque chose de culturel dans cet élan inavoué qui se veut d'une part vraisemblable parce que contrasté et filtré par la démarche critique et d'autre part, simultanément, scientifique parce que méthodique :

Il est *naturel* qu'en s'appuyant sur une analyse aussi détaillée des « objets esthétiques » particuliers, créés par l'écrivain, on puisse ensuite les grouper par *cycles*. Le style d'un

⁶¹⁰ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, cité dans Clément Moisan, *L'histoire littéraire*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 49.

cycle formé d'œuvres hétérogènes d'un écrivain se dessine à nouveau comme un système de procédés stylistiques commun à toutes ses œuvres.⁶¹¹

Telle sera donc notre démarche dans les chapitres suivants de notre travail. Et pourtant il reste encore à déterminer et signaler ici l'une des prémisses théoriques indispensables. Quelle est en fait la nature de ce système ? Comment conçoit-on à l'avance l'organisation critique des remarques que l'on regroupera et classifiera au fur et à mesure ?

Il y a, comme on vient de dire, une relation continue entre la classification des phénomènes et l'établissement d'un principe générique, de même qu'entre les réalisations concrètes au niveau du « poétique » et les énoncés du « littéraire ». De plus, on devra considérer la grande marche qui sépare le poétique de l'historique puisqu'ils sont posés sur deux axes opposés et concurrents, à savoir l'axe synchronique et l'axe diachronique. Bref, c'est le passage périlleux des notions poétiques et textuelles prises sur le point de devenir des déclarations concernant l'histoire littéraire en tant que discipline scientifique.

Toutefois, cette relation de falsification et de vérification, principe poppérien célèbre, reste la tâche essentielle du chercheur. Il s'établit une relation active et incessante entre les deux niveaux et telle est sa nature qu'elle ressemble à un dialogue, interpellation perpétuelle dans la pratique des études littéraires. Ainsi, les réponses que l'on donne à un moment donné sont en fait les questions de la veille de telle sorte que nous fondons un dialogue presque quotidien avec ce que Blanchot a pu appeler « l'entretien infini ».

Or il resterait seulement à réclamer le caractère d'ouverture et d'infini de ce dialogue. En effet, nous faisons référence d'une part à un entretien infini qui avait déjà été formulé par Maurice Blanchot et, d'autre part, nous reconnaissons la difficulté, et non pas l'impossibilité, de garder des structures stables et solides à la base de notre étude, difficulté qui vient de la flexibilité et du dynamisme de notre méthode détaillée appliquée à l'œuvre romanesque de Robert Desnos.

En tant que dialogue ininterrompu avec les œuvres, notre méthode appartient plutôt à l'infini dont dissertait également Lévinas⁶¹² qu'à la *totalité* idéale mentionnée

⁶¹¹ Todorov, 1965, nous soulignons, p. 110.

par Vinogradov antérieurement⁶¹³. La totalité s'oppose précisément à l'infini en ceci qu'elle caractérise un système fermé, inamovible et figé ou complet. Dans la perspective de *l'infini*, nous formulons ce choix d'ouverture malgré le fait que le poids de ces termes chez Lévinas et Vinogradov ne saurait être l'objet d'une comparaison, tellement elle serait abrupte et maladroite, vis-à-vis de notre corpus. Mais il n'est pas moins vrai que c'est la base méthodologique que nous avons embrassée et privilégiée.

Vinogradov lui-même aurait probablement signé la définition du rapport avec le système comme un questionnement toujours alerte et vigilant qui ne peut aucunement rester figé dans des formules inébranlables ou des prémisses données : « aucune norme extérieure ne doit être imposée »⁶¹⁴. Et dans cette proclamation d'une méthode qui nous semble toujours bien actuelle parce qu'intelligente, franche, et pourvue d'une extraordinaire souplesse et honnêteté, il explique ensuite :

Cela signifie que dans une telle étude il faut tenir compte du dynamisme d'un style individuel. Les œuvres d'un écrivain écrites à des époques différentes ne se projettent pas immédiatement sur le même plan. On doit les décrire en suivant leur ordre chronologique. Du point de vue stylistique, chaque œuvre du poète doit se présenter comme un « organisme expressif du sens final » (B.Croce), comme un système individuel et unique de corrélations stylistiques.⁶¹⁵

Arrivés à ce point, nous proposons une investigation qui entend être détaillée, dans *l'immanence sans médiation*, même si elle renonce dès le début à un esprit et une aspiration de complétude ou de vérité lapidaire. Comme état des lieux préalable, nous acceptons aussi la non exhaustivité de notre aperçu poétique, et ensuite historique, à partir des quelques œuvres romanesques de Robert Desnos de la période surréaliste. Par ailleurs, quelle est la méthode concrète que nous avons choisie pour une première analyse des formes stylistiques de *Nouvelles Hébrides* ? Comment allons-nous procéder pour une étude lente, minutieuse au maximum, et laborieuse du texte en question ?

⁶¹² Cf. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, édition originale, Martinus Nijhoff, 1971.

⁶¹³ Todorov, 1965, p. 109.

⁶¹⁴ Ibidem.

⁶¹⁵ Ibidem.

Puisque la définition d'une partie de la terminologie pose problème d'ores et déjà, il faut traiter cette question directement et diligemment. De plus, c'est une question qui a une portée générale sur bon nombre d'ouvrages inscrits dans le domaine du mouvement surréaliste. Quelle est l'appellation ou la dénomination opportunes pour désigner les morceaux de texte (étant donné la dissémination ou éparpillement des morceaux de texte) qui composent les *Nouvelles Hébrides*, par exemple ? Quels sont les termes disponibles à ce sujet ? Bien qu'il y ait des différences, preuve de leur hétérogénéité, entre la structure et la composition des *Nouvelles Hébrides* et *Deuil pour deuil*, nous allons voir ce que Marie-Claire Dumas a observé sur la question générique qui tôt ou tard nous occupera et qui inclut et comporte l'attaque la plus farouche du groupe surréaliste contre le livre, « lieu de consécration de la littérature » :

Si *Poisson soluble*, *Le Libertinage*, *Deuil pour deuil* nous paraissent les exemples les plus probants, en 1924, de cette violation des frontières, c'est que ces textes échappent à toute nomenclature. *Mourir de ne pas mourir*, *Immortelle Maladie*, qui datent également de 1924, sont plus facilement assimilables par la convention littéraire : il s'y repère des vers ou versets, c'est donc de la « poésie », et en poésie toute licence n'a-t-elle pas cours ? Tandis que les « historiettes » de *Poisson soluble*, les « contes » du *Libertinage*, les récits de *Deuil pour deuil* sont inclassables : proses qui ne sont ni romans, ni contes, ni poèmes, et qui n'esquissent pas, comme les œuvres de Ponge, un « genre nouveau » ; « textes surréalistes » certes mais qu'est-ce à dire sinon textes hors littérature et pourtant liés à elle comme sa maladie et sa mort ? Bien sûr, en devenant livres, les recherches surréalistes risquaient fort d'être assimilées, neutralisées (on a d'ailleurs beaucoup insisté sur ces possibilités de récupération), mais leur défaite ne signalait-elle pas en même temps celle de l'adversaire ? N'engageaient-elles pas un processus irréversible de démantèlement de la littérature ?⁶¹⁶

Il n'est pas question de traiter d'ores et déjà le statut générique de *Deuil pour deuil*, par exemple, ou de *La Liberté ou l'amour !*, mais il est vrai que ce point reviendra à maintes reprises et méritera une évaluation plus fine et plus accordée dès qu'on aura vu les textes de façon plus spécifique. La question générique ou

⁶¹⁶ Dumas, « *Deuil pour deuil* ou le Je multiplié et absent » (« Étude de l'œuvre surréaliste »), 1922-1927, in *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1980, p. 366.

terminologique se situera, nous semble-t-il, à chemin entre le poétique et l'historique. Une des pistes à suivre, à notre avis, est celle qui va des éléments linguistiques, des modes d'énonciation et des réalisations langagières vers la totalité du texte, premièrement, mais qui permet de dépasser l'œuvre ensuite afin de pouvoir observer la réalité et l'esprit d'un ensemble d'ouvrages ayant une continuité formelle, sans doute reformulée et évoluée, et une filiation artistique ou esthétique à l'intérieur d'une œuvre desnosienne. On entend donc proposer, comme corollaire, de dépasser le livre pour entamer la question d'un *cycle* romanesque surréaliste chez Robert Desnos.

Il s'agira en fait d'une des conclusions finales de cette recherche. Or, il n'est pas moins vrai que, des trois textes qui constituent une série ou un cycle romanesque homogène, avec toutes leurs divergences et particularités, *Deuil pour deuil* reste le récit, pour ainsi dire, le plus débridé. Les parties découpées de la prose semblent souvent complètement isolées, loin de receler soit des jeux subtils d'inter-références, ou même des interférences éventuelles, soit des exemples de reprises ou quelques traces de continuité et persistance sémantique. Cette caractéristique des proses décousues fait parler Marie-Claire Dumas de « récits »⁶¹⁷.

Or, surtout dans les cas des deux autres ouvrages, notre impression initiale qu'il faudra vérifier effectivement à la suite des analyses, est qu'il y a une structure textuelle qui dévoile plus facilement un modèle de genre littéraire, modèle d'admiration et donc aussi d'inspiration, et modèle ou forme qui manifeste et établit ses traces sur le papier. Il faut citer seulement le cas de la mise en chapitres de *La Liberté et l'amour !* et les titres qui vont de pair avec la numération proprement dite de ces chapitres.

Au-delà de la forme, pourtant, il sera question d'interroger la mise en place des *structures fortes* et évidentes du genre romanesque mais en ayant pris comme point de départ auparavant une impression initiale hétéroclite. Dernière considération : on remarquera que l'étude de *Nouvelles Hébrides* est beaucoup plus prolix que les autres. C'est la première fois que nous avons l'occasion de l'étudier à fond, les dimensions du chapitre le prouvent largement. En revanche, nous avons déjà étudié en détail les autres romans dans le mémoire de DEA.

⁶¹⁷ « Sans fard peut-être, sans phare assurément », dit Dumas, 1980, p. 367.

4.1. *Nouvelles Hébrides*

4.1.1. Méthodologie

Pour ce qui est des *Nouvelles Hébrides*, les traces textuelles concernant le genre littéraire sont presque invisibles et offrent bon nombre de difficultés. Quel est en fait le statut de la poésie et des soi-disant « chansons » dans le récit ? Y a-t-il plusieurs récits imbriqués dans les différentes séquences de textes ?

Nous croyons préférable la dénomination de *séquence*, tout compte fait, à celle de *récit*. Premièrement, séquence correspond à une dénomination blanche, neutre, sans trop de charge sémantique, qui fait référence à une évidence sur la distribution de la masse textuelle, alors que récit peut dénoter une totalité, comme ce serait le cas du poème en prose dans d'autres circonstances. En disant, par exemple, que *Nouvelles Hébrides* est composé par un certain nombre de récits, en voulant dire et signifier des proses découpées par les alinéas, il est possible que nous faussions le lien réel qui sous-tend plusieurs parties ou morceaux de texte.

Deuxièmement, en étant une nomenclature blanche, le terme séquence est plus valable comme point de départ impartial et juste. Nous aurons le temps de vérifier sa validité et la valeur d'opportunité en termes d'économie narrative. De plus, le cas échéant, nous saurons proposer une désignation plus adéquate et notamment plus argumentée, et par voie de conséquence plus nuancée.

Cela dit, nous avons profité des coupures de texte et des blancs entre morceaux pour numéroter les séquences. Au total, nous en avons établi 26 tout en considérant que le cimetière de *La Sémillante* (dernier moment du texte) correspond à la séquence 25. Pour aider à l'éclairage de nos commentaires et remarques, nous voulons donner une liste préalable des limites de chaque séquence :

- S1. De « Aragon, Breton, Vitrac et moi... » jusqu'à « ...indéfiniment vers l'horizon. »
- S2. De « Toute la famille autour de la table à festin... » jusqu'à « ...faire l'amour avec n'importe qui. »
- S3. De « Mes narines sont l'entrée... » jusqu'à « ...dans cette aventure. »
- S4. De « L'ampoule éclaire la scène. » jusqu'à « ...à rester sédentaires. »
- S5. De « L'horloge à court circuit » jusqu'à « Le rideau tombe. »
- S6. De « Robert Desnos... » jusqu'à « ...des horloges pneumatiques affolées. »
- S7. De « Je rejoignis l'auto. » jusqu'à « Peu de temps après nous atterrîmes. »
- S8. De « Paris murmurait des chansons... » jusqu'à « Voilà pourquoi nous ne téléphonions plus. »
- S9. De « Au roulement des quattes bouées de sauvetage... » jusqu'à « M'y enfermer fut un jeu. »
- S10. De « Un cinématographe à la vapeur... » jusqu'à « ...dont il n'eût dû jamais sortir. »
- S11. De « J'étais très gêné... » jusqu'à « ...que nous tendait Louis Morin. »
- S12. De « Vers quatre heures de l'après-midi... » jusqu'à « ...une grande partie de la nuit. »
- S13. De « Le robinet lyrique » jusqu'à « ...du bocal à quenelles. »
- S14. De « Je guidai ma marche... » jusqu'à « ...lumineux et inexplicable. »
- S15. De « Feuillages minéraux breuvages ferments... » jusqu'à « Un drapeau claquait au-dessus. »
- S16. De « Je me trouvai place du Havre. » jusqu'à « ...avec leurs équipages. »
- S17. De « La foule cependant avalait le collier. » jusqu'à « ...huit heures vingt-cinq minutes du soir. »
- S18. De « Y a-t-il longtemps... » jusqu'à « ...ce qu'ils signifient ! »
- S19. De « Ainsi quand le trappeur... » jusqu'à « C'est ainsi que j'ai connu Miss Flowers. »
- S20. De « Le 17 juillet 1916... » jusqu'à « René Crevel cependant, surgit de la cheminée. »
- S21. De « Miss Flowers s'assit à terre. » jusqu'à « ...un soulier de daim à haut talon. »
- S22. De « Miss Flowers, m'écriai-je... » jusqu'à « Le couperet descendait en cahotant. »
- S23. De « Le rire de Miss Flowers m'agaçait. » jusqu'à « ...les colliers de perles et de diamants de Flowers. »
- S24. De « Assez dégoûté par cet événement... » jusqu'à « ...avec du crottin et du cambouis. »
- S25. De « C'EST ICI LE CIMETIÈRE... » jusqu'à « Le cimetière de La Sémillante. »
- S26. De « Deux sous glissèrent à terre. » jusqu'à « FIN ».

4.1.2. Maison miraculeuse : la case de départ⁶¹⁸ [SEQ. 1]

Le début de ce récit, qui correspond à la première séquence de *Nouvelles Hébrides*, opère comme une description immobile ou état de lieu initial sans action. L'action n'est pas encore entamée et, par conséquent, le code proairétique n'est pas encore à l'œuvre. Cette description initiale n'apporte donc aucune nouveauté remarquable si ce n'est un début plus ou moins classique, s'agissant d'un récit déclenché *ab initio* et non *in medias res* ou directement avec un registre propre au code des actions (que nous ne sommes pourtant pas les premiers à nommer « code proairétique »⁶¹⁹).

Malgré le « signal stylistique » qui le caractérise (reconnu parfaitement comme appartenant à « un genre "autre" aisément repérable » pour la séquence 27 de *Poisson soluble*, de Breton, analysée par Laurent Jenny dans son article déjà célèbre de 1973), il serait possible d'établir un parallèle entre cette séquence 27 et l'incipit S1 de *Nouvelles Hébrides*, puisqu'il s'agit en fait une situation non exceptionnelle, pour ainsi dire conventionnelle et traditionnelle, dans les débuts de récit.

En effet, en dépit des différences évidentes, et le manque de liaison directe et explicite entre les deux textes, il est vrai cependant qu'il y a dans les deux exemples une nécessité d'emplacement premier du récit, à partir duquel les attentes et les subversions se combinent sur l'axe syntagmatique et se manifestent concernant inévitablement son évolution postérieure. Cela dit, la séquence 27 du livre de Breton mentionnée naguère commence par : « Il y avait une fois un dindon sur une

⁶¹⁸ S1, pages 45-7, in Desnos, *Œuvres*, 1999 ; nous écrivons P pour les paragraphes.

⁶¹⁹ Jenny s'inspire de Barthes (*S/Z*, 1970), cf. Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », in *Poétique*, n° 16, 1973, p. 499-520.

digue »⁶²⁰. En revanche, dans S1 on lit : « Aragon, Breton, Vitrac et moi, habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée ». Mais dans les deux cas, on trouve une localisation, et une situation de départ donnée.

À la différence du conte donc, il n'y a pas de trace dans S1 de signal stylistique ou de thématization. À leur place, on entame un récit sans quelque fonction qui de façon langagière, bien évidente dans le texte, essaye de se mettre en place. Il y a pourtant une présence assez déterminante quant au contenu qui appelle à faire un bref commentaire. En effet, l'idée de la maison, le refuge, la tour ou le manoir appartient souvent à un certain discours ou récit surréaliste, élément de l'imaginaire qui est devenu un lieu commun.

Si ce n'est la « maison de verre » de Breton⁶²¹ ou d'autres demeures des membres du groupe au début des années 20, il s'agit quand même d'une trace à relever dans l'œuvre de Desnos qui s'ajoute à la tradition explicite du groupe et aux différents témoignages textuels. De même, la modalisation de cet incipit ne pose pas de problème : récit au présent, ingrédient ou élément merveilleux à valeur presque nulle ou à effets simplement dénotatifs, expression tant soit peu recherchée (« voie ferrée » au lieu de « chemin de fer »). En ce sens, plus que la détermination de l'espace, il y a un goût pour l'expression elle-même. On verra que le référent, au sujet de l'espace mais aussi de nombreuses données autres, est non seulement fragile et flexible mais aussi peu défini et de temps en temps contradictoire ou illogique.

De cette situation ainsi décrite, on passe dans la deuxième phrase au personnage-narrateur, héros-guide de ce qui arrivera. Le cercle des amis habitant la maison miraculeuse s'érige en opposition au monde extérieur, détenteur aussi d'éléments surprenants et merveilleux. Or, à ce monde correspondent également des personnages ou des êtres humains plus ou moins présents et qui peuvent

⁶²⁰ André Breton, op. cit. , in OC, t. I, 1988, p. 385.

⁶²¹ Breton, *Nadja*, in OC, t. I, p.651 : « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. Certes, rien ne me subjugué tant que la disparition totale de Lautréamont derrière son œuvre et j'ai toujours présent à l'esprit son inexorable : « Tics, tics et tics. » Mais il reste pour moi quelque chose de surnaturel dans les circonstances d'un effacement humain aussi complet. Il serait par trop vain d'y prétendre et je me persuade aisément que cette ambition, de la part de ceux qui se retranchent derrière elle, ne témoigne de rien que de peu honorable ».

devenir des actants. Le narrateur homodiégétique les fait paraître en principe au gré de ses aventures avec une implication plus ou moins active. Bien souvent, ces personnages (les douaniers des fortifications, S1) s'intègrent au paysage sans caractère ou trait humain. L'actant qui serait peut-être le complément au je du récit, Péret, est sur le point de devenir une partie importante de cette sortie vers « une île déserte ». Cependant, cette tentative échoue et Péret reste bientôt neutralisé par le sommeil : « Péret s'endort et je m'en vais » (fin du paragraphe premier, qu'on appellera P1).

Un autre élément nous intéresse dans la configuration de cet espace mythique qui est présenté, à cause des résonances dans la production surréaliste en général, dans ce cas par rapport à l'œuvre de Desnos : « l'escalier assourdi de tapis tricolores ». C'est non seulement le « tricolore » qu'on connaîtra dans l'image répétée tout au long de *La Liberté... !* quelques années plus tard (un drapeau français en tant qu'épave prise dans la glace antarctique), mais surtout l'escalier, détail de cette maison surréaliste. Aussi bien l'escalier que le logis sont présents dès le début du récit de *La Liberté ou l'amour !*:

Quand j'arrivais dans la rue, les feuilles des arbres tombaient. L'escalier derrière moi n'était plus qu'un firmament semé d'étoiles parmi lesquelles je distinguais nettement l'empreinte des pas de telle femme dont les talons Louis XV avaient, durant longtemps, martelé le macadam des allées où couraient les lézards du désert, frêles animaux apprivoisés par moi, puis recueillis dans mon logis où ils firent cause commune avec mon sommeil. Les talons Louis XV les suivirent.⁶²²

Après avoir montré le possible accompagnement de Péret, et après l'avoir fait échouer rapidement, le héros unique prend le dessus et s'écarte de la scène domestique communautaire. La maison est occupée par d'autres personnes qui n'agissent pas pour l'instant et demeure seulement l'endroit où règne le silence à cause de Madame Breton⁶²³.

Dans ce qui est à proprement parler la déambulation artistique, inspiratrice (et topiquement représentée ici) des surréalistes de l'époque, le personnage principal se

⁶²² Cf. chapitre II, « Les profondeurs de la nuit », le premier étant l'épithète de « Robert Desnos ».

⁶²³ Si l'on cherche le référent historique, on sait qu'il s'agit de Simone Breton, née Kahn. Voir Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 1999 (éd. or. anglaise 1995), p. 183.

promène dans la ville. Suit une explication de l'espace qui détient quand même cette qualité spécifique en ce qu'elle peut contredire toute référence réelle ou encyclopédique. Il s'agit explicitement de Paris alors que le héros est le piéton, figure non moins archétypale⁶²⁴.

La figure de l'artiste qui n'est qu'un observateur « à pied », contemplateur des phénomènes et des événements de la métropole pour en faire l'étude et l'expérience poétiques, est essentielle. Le rôdeur, le promeneur ou le passant sont des figures majeures à la source de l'inspiration. Par ailleurs, la ville est un désert, symbole du vide et en même temps théâtre où le narrateur fait apparaître ce qui l'attire ou ce qu'il vit comme témoin sans le choix, en étant lui-même le filtre et la conscience reproductrice de la réalité magique du point de vue phénoménologique. Ainsi, le vide ou le désert permettent de même le « transfert » de quelques présences détaillées :

Mais il n'y a personne dans Paris, plus personne sauf une vieille épicière morte dont le visage trempe dans un plein compotier de sourires à la crème.⁶²⁵

Dans la scène vide, les mots rendent un corps à cette réalité urbaine tout en suivant un certain ordre, qui se soumet parfois à la plus étrange symétrie : « Les tramways et les autobus sont alignés par deux ». Or cette organisation semble exagérée au beau milieu du désordre ou dans l'accumulation des dysfonctionnements urbains : « Les rues en plein midi sont éclairées à l'électricité. Les horloges sonnent ensemble des heures différentes ». L'étrangeté de l'entourage et la réalité trop anormale de la ville, c'est-à-dire de l'espace extérieur, ne supposent pourtant, à ce moment donné, qu'un ensemble de données surprenantes qui ne nourrissent pas en revanche l'avance ou progression des actions.

Le changement de la scène est communiqué tout simplement sans appel. Et la phrase lapidaire, même brutalement fonctionnelle et prosaïque, s'impose sans plus : « Je rentre à la maison ». Le ton est tellement neutre qu'on peut se demander si « Je » est le pronom personnel ordinaire ou bien, de façon anormale, un nom de personnage, tellement la phrase est contractée et repliée sur elle-même.

⁶²⁴ L'exemple-modèle qu'on cite très souvent L'aurait été l'écrivain Léon-Paul Fargue dans *Le piéton de Paris* de 1932.

⁶²⁵ Séquence (S) 1. Les passages cités sans référence appartiennent à la séquence annoncée.

L'énonciation saccadée et le manque de connecteurs dans cette initiation spatiale mettent en relief un certain style malhabile, décousu et dépourvu de caractère représentatif. Il n'y pas jusqu'ici, par conséquent, de stylisation, et moins encore de thématisation, à remarquer.

Cependant, les anomalies de la ville se reproduisent selon toute apparence aussi dans la maison, puisque les portraits de ses habitants « sont cloués aux marches de l'escalier ». Il y a reprise des personnages car on décrit ensuite le contenu de chaque chambre, de façon désordonnée et approximative : dans la chambre de Vitrac il y a un baril de whisky, dans celle d'Aragon un cornet à piston ; dans celle de Baron un lot de vieilles chaussures ; or sur la porte de la chambre de M. et Mme Breton il y a « une inscription effrayante à la craie » :

Numérotez vous abattis.

Annnonce de l'accès difficile ou pénétration polémique, non sans pathos, de cet appartement qui semble fermé, annonce par ailleurs violente, ne serait-ce que projetée dans le temps. Il s'agit d'une injonction qui annonce en effet une certaine virulence ambiante : menace de bagarre, locution familière à la craie, marque d'improvisation.

Un poème de Desnos resté inédit jusqu'en 1987, « Poésie ! Ô lapsus »⁶²⁶, relève d'après Marie-Claire Dumas de l'écriture automatique et se fait écho en une certaine mesure de certains de ces thèmes⁶²⁷. Ce poème montre à nouveau une image de Paris. Cette fois-ci, pourtant, l'espace enfermé et contraint de la ville est curieusement surmonté, dépassé, dans cet alexandrin presque excessif, énorme : « Tout autour de Paris les collines s'aplanissent ». Les ressemblances et les parallèles à signaler foisonnent d'autant plus qu'on relève les thèmes suivants : personnage unique, solitaire, la randonnée pédestre, la ville, le rétrécissement spatial malgré quelques remarques exceptionnelles, les amis, le danger ou les menaces.

On notera aussi le passage du passé simple de la presque narration au présent absolu, affirmatif ou immédiat ; le temps est définitivement polymorphe et réversible :

⁶²⁶ Cf. *Cahiers de l'Herne*.

⁶²⁷ Desnos, *Œuvres*, p. 30.

« Le rossignol qui craignait la solitude, / c'est l'explorateur / Il marcha durant longtemps (v. 6-8) [...] L'explorateur c'est un rossignol s'assit » (v.13). Et à la fin du poème, qui reste foncièrement décousu, irrégulier, avec ses 19 vers sans équilibre, sans format, ce texte non préparé, dans l'élan de l'écriture libre, s'enrage d'une certaine manière pour devenir fier et combatif dans l'espèce d'une exclamation et d'un défi (vers 14-19) :

Il collectionne maintenant des coquillages
ce sont des tombeaux
Je me ferai si petit que je rentrerai dans l'un d'eux
Vous le jetterez à la mer mes amis
Mais si vous prenez le paquebot
Gare à vous !

Dans ce poème, on peut lire la présence des amis, du groupe (référence historique, écho du collectif dans les *recherches surréalistes*, et donc conscience de celui-ci), mais aussi la trahison ou au moins l'action contre le moi protagoniste. En conséquence il y a lieu de relever un sentiment de défiance, possible méfiance implicite, qui causera le ton hostile. De là naît probablement l'attitude de défi, exclamation finale en pointe, annonce ou menace de violences. Nul besoin donc de revenir sur cette ressemblance entre le poème et l'inscription sur la porte de la chambre de M. et Mme Breton, notamment parce que le ton combatif des proclamés des premiers surréalistes, ainsi que leurs manifestations éclatantes de révolte, depuis Dada, sont déjà bien connus.

Par ailleurs, on voit aussi la réduction du moi, cette introduction dans les coquillages, équivalente à une conscience ou volonté de faiblesse, qui est à comparer avec la réduction ou rétractation à la suite des déboires amoureux essuyés. C'est une crise intéressante de cette humeur ironique, sarcastique ou même burlesque. D'une certaine manière, il est intéressant de remarquer les changements et les métamorphoses que subissent le style et l'expression de Desnos dès que les contradictions ou contretemps de la réalité, ou de toute opposition à l'imagination plaisante, interviennent. Cela dit, le poète voudra disparaître dans un microcosme protecteur, nouveau ciel utérin, ou atteindre l'extrême plus frappant de

régresser vers une enfance lointaine, degré zéro concernant certaines expériences que le poète essaierait d'anéantir moyennant un retour aux limbes affectifs de jadis.

L'humeur n'est nullement régulière et, en ce sens, il faudrait affirmer d'ores et déjà que Desnos ne présente guère de poèmes sous un effet ou état d'âme réguliers et en tout cas constants ou continus. La transition va dans ce cas du fantastique égayé au nostalgique de plus en plus douloureux par le retour des épaves des souvenirs (image de la mer, rappelant les chansons dramatiques ou simplement mélancoliques de marins).

L'enfance retrouvée surgit comme un recours insoupçonné, provoquant un contraste fort et d'un effet presque ridicule parce qu'incohérent, inattendu, plein d'émotions et trop comique :

Nous irons au cinéma
Rendre nos devoirs à Charlot
Mais n'irons-nous pas sur l'eau
Visiter YOKOHAMA ?

Le nègre des Batignolles
où est-il ? et son banjo ?
La putain qui m'appelait coco
et qui posait les vierges folles ?

Les cerises en sac de papier
que je croquais dans mon dodo
Polichinelle et le Pompier
qui chantaient ho ho ho ho ?

Toutes les fleurs de Colombo,
tous les whyskies (sic) de Singapour
et les remparts de Saint-Malo
et les débris de mes amours

La mer a noyé tout cela
Je ne suis plus qu'un petit garçon
qui mange du chocolat

et qui joue au ballon⁶²⁸

Il y a lieu de citer encore une autre résonance relevée par ce passage de S1. Il s'agit du poème « La marchande des quatre saisons », publié avec « Prospectus » dans l'*Almanach des saisons* au printemps 1921.

La marchande des quatre saisons
Vend du muguet et des cerises
Pêle-mêle.⁶²⁹

Ceux-ci étant les premiers vers, se présente donc une image de la marchande qui joue un rôle positif, effectif, vis-à-vis de l'épicière morte de P1S1. Or il y a le parc mythique aussi de l'enfance révolue, espace reconnu, avec des attributs (la matière) reconnaissables : « La porte du parc des fleurs en fil de fer / et des regrets éternels en papier / Est en tôle de première qualité / Avec un écriteau d'émail bleu : / « ENTREZ SANS FRAPPER » (v.15-19). Ainsi retrouve-t-on l'opposé de la chambre citée *supra*, car celle-ci dénote la méfiance et le sérieux de l'inscription, qui comporte respect, réticence, peur, transcendance. Bref, c'est le *qui vive* et l'état d'excitation (d'écoute aussi) des surréalistes de l'époque, par ailleurs dite héroïque⁶³⁰.

L'action de rentrer dans la maison permet de reprendre « Péret », instance étrangement alliée à l'« île déserte » qui semble l'isoler par rapport à l'extérieur dans le cadre de la maison et plus généralement dans la ville. Par une identité avec l'élément d'aventures de tellement de romans, l'action se resserre quelques crans jusqu'à un point de plus pour produire un effet hautement romanesque. L'action avance tout en détruisant cette enclave de mystère et ce *topos* d'aventures par le moyen d'une « éruption volcanique ». Le manque de connecteurs et la répétition du je en pleine activité accélèrent les images : de la glace à l'île déserte, et de celle-ci à un « petit môle ». Il existe une accélération d'images vis-à-vis d'une action qui résume l'accès à la chambre menaçante, en même temps qu'elle débouche sur un

⁶²⁸ Desnos, idem, « Neuve jeunesse », p. 27.

⁶²⁹ Ibid., p. 29.

⁶³⁰ Voir de Maurice Nadeau : *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1972 (éd.or. 1945), et *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes*, Le Seuil, 1948.

hypothétique paillason, à savoir la barbe immense de Péret « dans laquelle je m'embarrasse en essuyant mes pieds ».

Le « cas Péret », si on peut dire, est bien présent dans les paragraphes qui inaugurent *Nouvelles Hébrides* : son parcours est facilement repérable comme une sorte de chute ou de déclin, car il va du départ « dans une île déserte » à une mise en dérision. Dans P1(S1), Péret échouait dans l'aventure initiée : « Le Zanzibar n'est peut-être pas une nourriture quand il n'y a plus de disques à donner aux entonnoirs prismatiques. Péret s'endort et je m'en vais. » Alors que dans P2 et P3 l'abandon du personnage se fait avec une couleur dramatique:

Adieu Péret. Adieu! Quand François I^{er} mourut les orbes des sphères lumineuses n'ont laissé nulle trace sur les vitres des fenêtres cadenassées de crêpe. Adieu Péret.

Alors, s'agit-il d'une mise à mort du personnage ou d'une dérision plus profonde au-delà de la fiction, ou en deçà de celle-ci, de l'homme surréaliste ? Bien que l'événement de la mort soit plus ou moins suggéré, la manipulation comique est évidente dans un récit où tout personnage peut revenir, et ressusciter même, au gré du narrateur. Ainsi, le jeu de déconstruction physique est d'autant plus ridicule qu'il est sans signification et absurde, si ce n'est finalement qu'un collage visuel et un jeu dérisoire. Dans P4, il y a une ridiculisation plus virulente avec l'usage même du prénom, détail qui relie en fin de compte, sans erreur possible, l'instance narrative avec l'homme réel⁶³¹ ; il y aurait une volonté, en tout cas, de toucher à cette réalité historique :

Le train passait rapidement. Péret sauta dans ce train, Benjamin sur la route des floraisons chimiques. Pas assez vite cependant. Un de ses bras, le gauche, resta dans l'espace au-dessus du quai. À cinq cents kilomètres Benjamin me faisait encore des signes pour que je le lui envoie. Des troupeaux piétinèrent des angélus et des tapis de cheveux de femme. A quoi bon. Le bras de Benjamin Péret je l'ai laissé dans cette gare qui marque le pas, le bras de Benjamin Péret, seul dans l'espace, au-dessus du quai, indique la sortie, et au-delà, le Grand Café du Progrès, et au-delà... et au-delà...

⁶³¹ Desnos, *Œuvres*, p. 46.

Une possible interprétation du rôle de Péret proviendrait d'un extrait de « Dada-surréalisme-1927 », publié dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930* par Gallimard en 1978⁶³². Péret aurait été extrêmement imprudent pour avoir envoyé à Desnos, lorsqu'il faisait le service militaire à Chaumont, des lettres bien gênantes :

Il m'envoyait d'immenses enveloppes recouvertes d'inscriptions obscènes et antimilitaristes, ce qui eut pour effet de me rendre rapidement suspect à des officiers devant lesquels je n'avais pas pour accoutumé de m'humilier. Au reste ces enveloppes confirmaient l'opinion que ces gens s'étaient faite de moi et que ma conduite confirmait chaque jour.

Aussi Péret deviendra-t-il plus tard froid, antipathique, et manquera au rendez-vous pour aller au café Certa afin de présenter Desnos au groupe réuni autour de Breton. Il est au demeurant tenu en mauvaise estime dans le groupe, tout timide qu'il était à cette époque :

Sa timidité, qui est grande, le faisait passer pour bête, ai-je dit. Les membres du groupe exerçaient facilement sur lui les uns leur indifférence, les autres leur cruauté, tous leur esprit de mystification.⁶³³

Dans P5S1, la magie et le merveilleux agissent sur le protagoniste-narrateur. Il est censé déclarer encore une menace vers son entourage. Or l'auteur de cette menace n'est pas sûr : la tirade reste démarquée par les guillemets et devient un exemple d'expression absurde: un enchaînement de propositions illogiques où ce qui compte est d'une part la menace, et de l'autre part l'accélération. La vitesse du débit fait que l'intrigue s'étale dans l'espace et altère la vision en perspective du temps afin de produire une fuite vertigineuse en avant:

De petits filaments lumineux poussent à mes vêtements de laine. «Fermez la portière, ou, dans ce compartiment, je ferai monter les signaux d'alarme et les villes horizontales les unes après les autres. [A quoi bon tirer le cordon]. Le concierge brûle les petits canards dont sa femme accouche à chaque minute révolue. Il ne s'arrêtera pas et,

⁶³² Desnos, idem, p, 36-9.

⁶³³ Idem, p. 38.

d'ailleurs, quand il ouvrirait la porte, nous allons si vite, la maison en pastel de celluloïd serait loin, déjà en ruine, déjà détruite, reconstruite et, qui sait, peut-être habitée par ce monsieur qui tombe en faisant des cabrioles sans pouvoir m'entraîner. »

La menace n'a plus d'effet pragmatique et *révolutionnaire* (dans un but subversif, prête à provoquer de nouveau un revirement) dans l'aventure alors qu'elle correspond peut-être à un comportement dans le cadre social, attitude propre historiquement aux surréalistes de cette époque. Or, dans l'imaginaire, à quoi bon la violence sur les ambiances ou situations rêvées ? C'est probablement un exutoire pour reconduire une certaine énergie excédante ou une volonté de révolte.

Vitesse du train : le récit est censé aller en effet aussi vite et c'est pour ça qu'il s'empresse à croître et à se déployer dans tous les sens et sur tous les axes possibles. Ce qui est proposé dans le récit est à consommer immédiatement, incessamment. Et ceci car il s'agit de tenir compte de ce qui est encore vivant, actif, dans la conscience de l'énonciateur. La maison peut-être perçue du train, que le narrateur peut identifier comme la maison du concierge et sa femme, est oubliée tout de suite. Elle tombe inévitablement dans le « panier » qui accumulerait les éléments usés, évoqués une ou plusieurs fois par le narrateur volubile.

Quand le récit n'arrive pas à traiter un élément comme celui-là, par exemple, il faut qu'il périsse. C'est le récit dans l'immédiat qui provoque la succession effrénée d'énoncés et d'éléments plus ou moins thématiques dans le récit. Par conséquent, il n'est pas étonnant que la maison se transforme aussi rapidement que le train passe. Du reste la vision interne, comme on dit souvent chez les auteurs romantiques, prend la place de l'extériorité : paysage, événement, etc.

Ainsi, comme dans un éclair, le narrateur établit un parcours accéléré par rapport à l'état de la maison : déchéance, destruction, ruines et reconstruction potentielles. La possibilité de prolonger le récit sur cette voie, qui offre elle-même un cycle complet de régénération avec de nouveaux éléments qui semblent décousus, fait pendant à l'étrangeté de ces voies non parcourues : « et, qui sait, peut-être habitée par ce monsieur qui tombe en faisant des cabrioles sans pouvoir m'entraîner ». Une fois cette voie rejetée, le narrateur est obligé de fermer les yeux (dans un sens métaphorique) pour oublier cette piste et changer de sujet, puis pour évoquer de nouvelles images sans doute plus attrayantes. Dans un panier

imaginaire, en effet, toutes les puissances évocatrices demeurent en attente, et cette veille est toujours prête à s'activer d'après les besoins du narrateur, de son humeur ou de son récit.

Placés donc de nouveau rue de Rivoli, nous voyons paraître les pythonisses qui la parcourent ou l'habitent posant au passant des questions énigmatiques. Or il n'y a rien de plus beau, pour la doctrine surréaliste, que chercher à *opposer* une question et une réponse des plus hermétiques et des plus choquantes « sur une table de dissection ». On comprend le dialogue comme un domaine d'application du principe maldororien. La première question est sortie d'un lampadaire, métonymie des femmes de la rue :

Veux-tu, chéri, cueillir des pigments biliaires au champ numéro 3 dans la campagne de la chansonnette?

En étant en principe une proposition et au fond un défi, la réponse semble le produit des jeux surréalistes qui combinent des réponses avec des questions auxquelles les premières ne faisaient plus allusion ou de façon assez superficielle et fortuite : « Le champ numéro 3 ? J'y suis allé sur les mains ».

Les phrases qui précipitent jusqu'à l'alinéa cette fin de la séquence première semblent correspondre à une nature bien précise qui ne cesse de rappeler celle des phrases du cadavre exquis. Autrement dit, chaque énoncé semble autonome, en fournissant explicitement tous les substantifs et en évitant l'emploi des pronoms. Cet effet est d'autre part bien curieux puisque toute phrase semble isolée, sans rapport avec la suivante et sans lien avec la précédente (absence d'anaphore ou de cataphore). Or cet effet est renforcé par le manque de connecteurs, c'est-à-dire l'asyndète qui met en relief cette fragmentation du discours. On peut parler aussi de parataxe, mais elle ne prouverait pas ici cette autonomie des énoncés. Toute phrase, de ce point de vue, peut aspirer à fonctionner comme un aphorisme et mettre en question la nature (ou la convergence) textuelle, l'unité elle-même, grâce à un effet de l'ironie dans le procédé de composition⁶³⁴.

⁶³⁴ Marie-Paule Berranger, *Dépayement de l'aphorisme*, José Corti, 1988.

Marie-Paule Berranger, du reste, présente le tracé pulsionnel des aphorismes d'un point de vue qui n'est pas loin de nous intéresser ici. Effectivement, le récit pulsionnel met en scène une apparition/disparition dans le « scintillement de l'entra-perçu », le clignement d'une vision intermittente :

[...] selon Barthes, fasciné par le discontinu, rappelons que c'est précisément le mode d'émergence de l'Eros dans la poésie. Breton se référant à Freud⁶³⁵ pense donner une sténographie des couches profondes du psychisme : le morcellement des textes surréalistes, les ruptures logico-sémantiques et la juxtaposition d'énoncés contradictoires ou incomparables seraient le calque fidèle de cette zone interdite et foisonnante de soi « incohérent, décousu » donc « chacune (des) aspirations poursuit son but propre et sans égard aux autres ». Le *dépaysement* opéré différemment tant par l'écriture automatique que par le jeu de mots apparaît comme une méthode d'analyse, ou du moins une propédeutique, ou une incitation introduisant au moi désirant.⁶³⁶

Il est remarquable que lorsque Desnos, dans *Rose Sélavy* demande au lecteur de se méfier des « paraboles » pour écouter les « sourdes paroles », il valorise comme Breton l'automatisme verbo-auditif ; pour Leiris, au contraire, la parabole qui donne à voir, l'allégorie qui met en image, sont les facteurs dynamiques : elles assurent le déplacement du sens, le cheminement des mots. Face à une perception leirisienne colorée, picturale de la langue, effectivement, nous trouvons ici, s'il faut parler de démarche particulière, de la simple analogie des signifiants. Par exemple, « les villes horizontales » rappellent ici « les villes orientales ».

Ces jeux de pseudo-dérivation, ces déclinaisons lexicales que mettent en place les aphorismes de *Rose Sélavy* de Desnos, en effet, relèvent à leur manière de ce qu'Oscar Mannoni nomme la « pression paradigmatique » : « il n'y a pas d'échantillon d'une langue qui ne devienne aussitôt exemple, ou comme disent les grammairiens, *paradigme* »⁶³⁷. Mannoni note encore la tendance – que Darmesteter,

⁶³⁵ Précisément à « La Question de l'analyse par les non-médecins » dans *La Révolution Surréaliste*, n° 9 et 10, p. 30 (note de Berranger).

⁶³⁶ Berranger, 1988, p. 140.

⁶³⁷ Sur ce point voir Oscar Mannoni : *Clefs pour l'imaginaire*, Le Seuil, 1969, p. 53-4. D'un autre point de vue, consulter Roland Chemama : « L'expérience du proverbe et le discours psychanalytique », *Ornicar ?*, n° 17/18, 1979. Finalement, Nicole Boulestereau remarque également l'influence du paradigme dans les proverbes d'Eluard : cf. *La Proverbialité dans les livres de Paul Eluard (1913-1938)*, Tomes 1, 2, 3, thèse dactylographiée de Doctorat d'Etat, Université de Paris VIII, 1983.

et Bréal, d'un autre point de vue, avaient signalée⁶³⁸ – à créer des mots par translation d'agréments, dérivation énonciative. De même le proverbe, chantier surréaliste par excellence, soumis à des translations (ce que Paulhan appelle les « images de proverbes »), donne lieu à des variations et des séries paradigmatiques : c'est même ce qui assure au proverbe sa dimension transpersonnelle, et sa capacité à s'adapter à toutes les situations. Parallèlement, cette démarche est d'autant plus facile que le récit est, dans *Nouvelles Hébrides*, déjà ébranlé ou mis en place. Les phrases lapidaires ont cet avantage qu'elles se passent de justification par rapport à leur référent éventuel. De l'asyndète surgit encore une dynamique qui, en renforçant la pause entre les phrases, permet encore plus facilement de couper toute logique et de concevoir une possible solution de continuité entre les référents de chaque unité d'énonciation. L'exemple de cette fin de séquence le démontre.

La progression des phrases, accolées, utilise à peine l'anaphore : ce n'est qu'un palais avec trente-six allées, un enfant joue au cerceau avec le soleil et le numéro 3 coupe le paysage en quatre parties, une pythonisse [lui] fait des signes, une foule [l']acclame, les hommes ont retiré leurs pantalons et leurs caleçons; ils les agitent au-dessus de leur tête, le vent joue avec leur sexe négligemment, quelques-uns même ont été emportés, leur propriétaire alors était porté en triomphe autour de la statue d'une carafe et d'une lunette d'approche, les femmes, elles, ne relevaient pas leurs jupes, elles peignaient au ripolin des phrases en [son] honneur sur le ventre de leurs maris.

Les différents substantifs sont comme des taches sur une peinture pointilliste, tandis que différentes familles sémantiques se relaient. Ces substantifs ne semblent pas unis entre eux : palais (et en relation : allées), enfant, soleil (avec paysage), pythonisse (peut-être en rapport avec foule, par voie de généralisation), hommes (pantalons, caleçons) et femmes (jupes) avec leurs maris.

⁶³⁸ Berranger, 1988, p. 171 : « A une époque où s'édifie la linguistique moderne, où s'énoncent les principes fondamentaux de la grammaire structuraliste, les découvertes empiriques des poètes ne sont pas aussi en marge des démarches théoriques que certains surréalistes l'ont prétendu. Aragon, dans *Blanche ou l'oubli*, met en scène Pichon, montrant un article récemment traduit de Jakobson ; et le projet de bibliothèque pour Doucet (1922), écrit avec Breton, recommande entre autres l'*Essai de sémantique* de Michel Bréal, *La Logique de la contradiction* de Frédéric Paulhan, *La Vie des mots* de Darmesteter. Il y a donc un climat favorable à la réflexion sur le langage... ».

Or il existe en même temps une progression vers la crispation : tension et excitation d'une scène de foule. La masse des images rappelle possiblement une scène ou une ambiance révolutionnaire chère à Robert Pierre (Robespierre, disait-il) Desnos. Cependant, l'horizon du récit est depuis P5 dans une impasse : les phrases bien étalonnées, comme si elles étaient d'une certaine façon symétriques ou proportionnelles à un modèle de départ – les phrases comme « Je ferme les yeux » marquent en tout cas un rythme concis, sont des phrases qui tournent apparemment à vide. Et ceci depuis cette phrase qui dénotait une limite d'horizon trop évidente.

Aucun filon ne dépassait les autres après un constat de la source d'inspiration et de désir qui semblerait elle aussi sans contenu. Cette source aurait une inspiration sexuelle, basée en tout cas sur le sexe féminin, et elle inspire le narrateur parce qu'elle l'énerve, ne le laisse pas indifférent. Au contraire, la femme le fait frissonner. Mais s'agira-t-il au fond un leurre pour l'aventure précipitée ?

La magnifique toison qui m'énerve et me fait frissonner à des endroits précis, et au menton, et à la nuque, et à l'oreille, a un trou. À la suite de moi-même je m'amointris au point de passer par ce trou, ce trou derrière lequel je me retrouve moi-même sur la toison sans envers.

Cela dit, il ne reste qu'à prendre les échelles, dans une gare, endroit privilégié et bien attrayant, plein de rencontres et d'événements hasardeux, pour « monter indéfiniment vers l'horizon ». L'exemple de cette première séquence est celle de l'écriture instable. Il y a un récit qui, sans être impossible esthétiquement, se réclame d'une vraisemblance sublimée dans le sens de la surréalité. En outre, c'est l'exemple d'une énonciation sans *énoncé* ou, du moins, d'un discours sans but qui se découvre dans le processus lui-même. D'où la déstabilisation des références et la rareté d'unités sémantiques solides : parmi celles-ci, remarquons finalement l'importance des noms de personne, surtout des supposés membres du cercle surréaliste, lequel est souvent transposé sur le plan fictionnel.

4.1.3. Scènes de la vie privée : la famille [SEQ. 2]

Séquence rédigée sous le signe de l'obscénité : l'érotisme et la sensualité montrent quelques exemples clairs de moments pleins d'images et de sensations qui caractériseraient un plaisir de haut degré. Or la sensualité signifie au premier degré ce que l'obscénité poursuit de sa part dans le but de la provocation. Et ici la sensualité semble faire défaut au profit de celle-ci.

Le grand plaisir des personnages, dans le cadre de cette famille dont on connaît la fin ou la suite après un certain laps de temps (« dix ans après »), est mis en relief par des moments qui explicitement touchent à la provocation, ainsi qu'au scandale recherché dans la réaction des lecteurs. La preuve est que le mot obscénité vient du narrateur lui-même en tant que proposition de lecture autogénérée :

Depuis ce temps j'ai repris mon livre de mathématiques. Je ne vais à la Bibliothèque Nationale que pour lire des livres obscènes et je suis prêt à faire l'amour avec n'importe qui.

La scène du repas de famille est peinte en quelques traits : énumération des membres parmi lesquels abondent les jeunes filles (les trois cousines et la fille) en âge pubère. La suite de phrases non-verbales rappelle une didascalie, but d'information et notes de service pour l'encadrement du discours paternel.

En effet, le patriarche prend la parole pour offrir un *speech* ou *toast* qui a tous les caractères absurdes et incohérents du discours surréaliste. Dans ce cas, c'est un « discours » bref mais surréaliste sous la forme d'une poésie, enchâssé dans le récit :

Ma barbe qui se roule
a fait tourner la procession
de Saint-André-du-Roule
au miroir des actions

Prenez exemple mes enfants
sur l'histoire du trousseau de clefs
qui vous a doté en naissant
d'une maîtresse sur un balai.

Il s'ensuit le déploiement des arts et des aptitudes « artistiques » de la famille. Un morceau de poésie est suivi par la musique et un exemple de fable extrêmement réduite à la morale. Il est intéressant de remarquer cette incohérence ou ambivalence d'une donnée qui se veut précise et concrète pour devenir excessive, un détail difficile à imaginer, inquiétant parfois pour le lecteur lent et recherché qui imagine au fond une performance musicale : « Les trois cousines et la fille jouent alors un morceau à huit mains sur le cul des bouteilles. »

Après l'exercice de récitation de la fable et d'exécution d'une pièce « sur le cul des bouteilles », sont déclenchées en trois moments bien définis par les distincts paragraphes trois scènes progressives. Dans la première, la mère punit et donne des fessées à l'enfant de treize ans, son fils. Toutes les cousines et la fille-sœur ont été témoins de la scène et en jouissent à tel point qu'elles deviendront les protagonistes dans le paragraphe suivant en ces termes : « Une heure après, dans la chambre à côté la sœur (quinze ans) et la cousine aînée fessent les deux autres petites. Et tout le monde de jouir. Les autres personnages se sont enfermés. »

Les trois paragraphes qui illustrent ces moments de fureur et frénésie découpent la progression des événements, de même que les marques temporelles (« deux heures après », « une heure après », « dix ans après ») rétablissent une perspective historique, une vision d'un parcours vital pour les jeunes filles (« Dix ans après, les quatre filles sont putains Taverne de l'Olympia... ») et une situation qui ressemble au tableau de mœurs ou au portrait de famille, lieu commun qui marque de plus la distinction entre les deux générations (parents et enfants), par exemple, dans la perspective du roman d'aventures. De ce fait, la figure du jeune homme est

pleinement une promesse d'action et d'aventures : « le fils est capitaine au long cours. C'est lui qui m'a rapporté mon chapeau que le vent avait enlevé jusqu'aux Nouvelles Hébrides ». Cette promesse, dans le sens d'une ouverture vers l'inconnu (ce qui peut arriver et ce qu'on pourra lire : l'aventure du lecteur et de l'auteur partagée), se rattache au titre de l'ouvrage.

Il s'agit donc d'un portrait de famille qui explique, par des épisodes de l'enfance d'un futur capitaine et de ses sœurs et cousines, le passé d'une génération nouvelle qui est sensible aux aventures. L'espace inconnu et exotique de ce qui adviendra est mis en relation avec les Nouvelles Hébrides, par ailleurs, archipel volcanique du Pacifique Sud (aujourd'hui, République de Vanuatu). Et d'un espace riche en aventures de type classique (marins, pirates, corsaires...) provient le charme qui caractérise le titre même du livre de 1922. Par ailleurs, une deuxième lecture de celui-ci peut faire entendre plutôt qu'il s'agit de « nouvelles », petits récits d'une longueur variable, qui se transforment en nom exotique par une simple imitation. Mais nous verrons que, quand bien même les nouvelles auraient une unité *per se* et une complétude, les textes de ce livre faussent sans cesse cette définition.

Les scènes sont ainsi rapidement esquissées. Les phrases sont aussi précises que des didascalies, alors que l'ensemble de la séquence a une certaine unité, quoique non complètement développée. Ce qui est encore relevant, pour une étude des thèmes dans l'œuvre de Desnos, c'est le mélange et la confusion entre un certain degré de violence et le plaisir sensuel⁶³⁹. Effectivement, toute la famille participe au plaisir généré par les fessées : toutes les femmes de la famille d'une part, et de l'autre, le seul homme qui participe (exception faite de la remarque du narrateur : « mais ce derrière rouge est si beau qu'on ne saurait se lasser de le voir »), c'est encore le futur « capitaine au long cours ». L'aventure ne peut pas se détacher de ces attributs libidineux :

La mère couche son fils sur ses jambes, baisse la culotte, relève la chemise. Et une fessée ! Les trois petites cousines se pâment en silence, la sœur étouffe de volupté. Les autres en perdent le boire et le manger. La mère s'excite au jeu ; le garçon jouit dans les jupes de sa mère. Deux heures après elle s'arrête enfin, mais ce derrière rouge est si

⁶³⁹ Cf. le chapitre « Le pensionnat de Humming-Bird Garden » in *La Liberté ou l'amour !*

beau qu'on ne saurait se lasser de le voir. A genoux dans un coin, chemise épinglée sur les épaules et culotte bas.

Une heure après, dans la chambre à côté la sœur (quinze ans) et la cousine aînée fessent les deux autres petites. Et tout le monde de jouir. Les autres personnages se sont enfermés.

Le plaisir reste contagieux et la scène s'avère fortement voluptueuse. La rêverie se propage dans toute la famille tout en respectant le trait spécifique de la présence du mâle-narrateur puisque ces scènes ici représentées se produisent comme un spectacle pour lui-même. Le fait qu'il les choisisse ou qu'il les crée prouve son goût et ses préférences, au-delà de la provocation dont on a déjà parlé. Ce qui indiquerait qu'il s'agit d'une rêverie personnelle du sujet narrateur, c'est premièrement la confusion pronominale dans le dernier paragraphe du passage (« Depuis ce temps j'ai repris mon livre de mathématiques »), et ensuite le fait d'exclure les autres personnages, notamment les hommes. Ils restent en dehors d'une rêverie sexuelle qui entoure ce narrateur identifié au fils, le futur capitaine : les autres hommes restent donc « enfermés », ce qui veut dire sans présence légitime, écartés du jeu fantaisiste.

Sur la question du plaisir et de la volupté, avec sa conception *inexacte* de l'espace, nous avons trouvé un commentaire pertinent de Michelle Coquillat, où il est question du lien qui rattache ces éléments ici présents : voluptés, solitude, virilité, l'immatérialité des impressions (traduite dans S2 comme un manque de références ou de description qui auraient gêné), l'affirmation hédoniste de la personnalité, et finalement le symbole de l'existence :

Après la « volupté », qui est le premier effort de l'imagination [...], la jouissance créatrice se manifeste par « un état délicieux », de rêverie, de solitude, d'espace et de lumière diffuse. Ce sont là des expériences de plus en plus abstraites où le poète découvre « l'immensité sans autre décor qu'elle-même » c'est-à-dire l'immensité en soi. Il est dans le monde des idées, et sa rêverie, comme celle de Rousseau, est créative par excellence. La solitude y est bien celle de l'androgyné arrivé à la virilité pure, sans laquelle il n'y a pas d'icône possible, et cet état *délicieux* est, parce qu'il est solitaire, celui du mâle, et rien que le sien. Aussi bien savons-nous que pour Baudelaire la volupté est mâle (*Élévation*, vers 8). La lumière violente qui le surprend ensuite dans sa surabondance est finalement la vie même, qu'il appréhende dans son essence, en ce

qu'elle est toujours renaissante. Elle possède à la fois la blancheur de l'immatérialité qui est la conquête volontaire de l'homme sur la léthargie, et l'ardeur, c'est-à-dire la flamme qui purifie, brûle et recrée. Symbole de l'existence, elle mêle intimement, et de façon profondément créatrice, la vie et la mort.⁶⁴⁰

L'envol de la volupté vers une allégorie de la lumière blanche et violente du plaisir purement physique est comparable à la création romanesque de Desnos, réduite au minimum dans S2. Puisque le récit qu'elle contient s'insère étroitement aux dimensions de ces croquis d'histoire, le narrateur se concentre donc sur l'effet esthétique, hédoniste et en quelque sorte *sadiste*⁶⁴¹, des fessées. Le principe profond de mort, dans le cas d'actes plus ou moins agressifs, se combine en effet avec une expression bien précise de la volupté physique.

Nous devrions entamer aussi la question du théâtre dans le mouvement surréaliste, au-delà de cette théâtralisation (mise en scène) naissante dans S2. Celle-ci sera beaucoup plus présente dans d'autres séquences, comme S4 et S5, mais elle apparaît déjà ici dans l'espèce d'une scène rapidement esquissée, diffuse dans le récit des plaisirs voluptueux. Ainsi, quel est le poids du théâtre dans le cadre de la création surréaliste ? De même qu'ils jettent le discrédit sur le roman, les surréalistes contestent l'activité théâtrale dont ils se font une représentation figée en raison du type « boulevardier » dominant à leur époque. S'il est vrai que Breton accorde une importance exceptionnelle à une pièce de grand-guignol, *Les Détraquées*, de P. Palau⁶⁴², c'est seulement pour les émotions qu'elle suscite en lui.

En fait, Breton réprouve le théâtre pour des raisons fondamentales semblables à celles qu'invoquait Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* : le théâtre suppose une dissociation de la personnalité, tant chez l'auteur que chez l'interprète⁶⁴³ ; il implique un langage double, s'adressant à la fois aux personnages et au public ; il est le lieu même de la fiction. Enfin, il fait l'objet d'une activité commerciale redoutable.

On peut aussi se demander (et Breton l'a fait en rééditant *Nadja*) si de telles réserves ne sont pas surdéterminées par une prévention toute romantique à l'endroit

⁶⁴⁰ Michelle Coquillat, *La Poétique du mâle*, Gallimard, coll. « Idées » 1982, chapitre IX : « La Jouissance du mâle créateur », p. 283.

⁶⁴¹ Voir Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948.

⁶⁴² Cf. *Nadja*.

⁶⁴³ Voir le *Paradoxe du comédien* de Diderot.

de la comédienne vouée à des amours fatales, et que la passion de Desnos pour une étoile de music-hall ne devait pas démentir. Or, par rapport à la fiction sur la scène, Breton exige à un moment donné qu'on ne parle que de la *réalité*. La polémique vient du fait qu'il s'oppose à tout intermédiaire entre l'homme-auteur et lui, homme-lecteur ou homme-spectateur. Il exige qu'on ne l'accable avec aucun voile, aucun pseudo-être factice, qui le détourne de la réalité pleine (la surréalité) qu'il poursuit :

O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces. « Parlez pour vous, lui dirai-je, parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur des pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires ; livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros. » Je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache.⁶⁴⁴

Pourtant il doit bien exister un théâtre surréaliste⁶⁴⁵ puisque, selon les déclarations de Breton, ce mouvement « s'est appliqué [...] à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégagant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse »⁶⁴⁶. Or le dialogue est, avant la représentation elle-même, le seul trait distinctif qui dénote le théâtre. Une autre question est celle de la vérité des voix *présentes* dans le dialogue et du rôle de l'auteur, ou son implication finale, dans toute cette machinerie. Peut-on parler de pluralité de voix ?

Particulièrement, à l'intérieur du dialogue la voix du locuteur I (le scripteur) et la voix du locuteur II (le personnage) sont l'une et l'autre présentes, même si elles sont irrepérables en tant que telles : la voix de l'auteur investit-désinvestit la voix du personnage par une sorte de battement, de pulsation qui « travaille » le texte du théâtre. [...] Dans la mesure

⁶⁴⁴ Breton, *Point du jour*, Gallimard, coll. « Idées » p. 89.

⁶⁴⁵ Cf. Béhar, *Le Théâtre dada e surréaliste*, Gallimard, coll. « Idées », 1979.

⁶⁴⁶ *Manifestes*, Gallimard, coll. « Idées » 1972, p. 49.

où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est discours sans sujet. La fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable. Discours sans sujet, mais où s'investissent deux voix, dialoguant : c'est la première forme, fruste, de dialogisme à l'intérieur du discours de théâtre ; dialogisme dont il est plus facile de postuler l'existence que de relever les traces, le plus souvent irréperables.⁶⁴⁷

Mais il existe, somme toute, une dramaturgie surréaliste, esquissée, selon des modalités diverses, par Jarry, Apollinaire, Roussel, rendue possible par la déconstruction dadaïste, qui avait aboli les dernières conventions, jusqu'au dialogue lui-même, avec Tristan Tzara. Cette dramaturgie est illustrée par les *sketches* de Breton et de Soupault, procédant de l'écriture automatique, singulièrement avec *S'il vous plaît* qui, dans l'intention des auteurs, devait s'achever sur une scène de véritable roulette russe, ceux-ci, et non des comédiens, devant manier le revolver sur les tréteaux.

D'après Henri Béhar, les pièces de Picasso, Gracq, Schéhadé, Pichette, José Pierre, Joyce Mansour, Jean-Pierre Duprey, etc., modulent tour à tour les thèmes surréalistes. Mais, en dépit des divergences circonstanciées, c'est surtout le Théâtre Alfred-Jarry (1926-1928), fondé par Artaud et Vitrac, qui incarne le mieux l'esprit surréaliste à la scène. Son auteur attitré, Roger Vitrac, a ouvert le théâtre au rêve, à l'inconscient (*Les Mystères de l'amour, Entrée libre*) et procédé à une attaque systématique de la société bourgeoise avec *Victor ou les Enfants au pouvoir*.

Enfin, les rapports entre le mouvement et la scène sont particuliers dans le sens qu'il faut adapter bien précisément les ressources artistiques pour cerner l'expression spontanée. Selon Béhar, il y eut une incompréhension entre les uns et les autres. Les rapports du surréalisme et du théâtre sont en somme identiques à ceux qu'il entretiendra avec le cinéma. La scène demandait une révolution radicale dont le mouvement se contenta, avec Artaud et Vitrac, d'indiquer les prémisses. Au fond, il y eut de part et d'autre incompréhension : une « double méprise », d'après

⁶⁴⁷ Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. I, Belin, 1996, p. 197.

Béhar et Carassou⁶⁴⁸. Le théâtre rejeta donc ce qui lui paraissait scandaleux « alors qu'il y allait de sa survie ». Les surréalistes, prévenus sur ce point, ne virent pas le champ idéal qui s'offrait à l'expression de leurs thèses. Il en résulta une impasse vis-à-vis de leur conception de la « vraie vie » qui aurait pu coïncider davantage dans une réalisation épanouie de libre expression. Mais quelle est à proprement parler la méthode surréaliste sur les tréteaux ? En effet, comment reconnaît-on la lumière surréaliste ?

Serait-ce comme pour Dada, dans le spectacle-provocation ? En partie seulement, car ce critère n'est pas applicable à des œuvres non représentées. Ce sera plutôt à une certaine manière qu'auront les auteurs de se prendre à bras-le-corps avec les problèmes du langage, comme firent d'ailleurs les dadaïstes, à exploiter les possibilités de l'automatisme verbal, à produire les images les plus arbitraires sans que leur volonté intervienne dans le choix des réalités brutalement rapprochées par le Verbe. Ce sera aussi dans la présence ou la quête du Merveilleux, dans l'irruption des puissances du rêve, dans l'éclatement de l'humour. On ne s'attachera pas à chercher le visage du personnage surréaliste, puisque aussi bien le « héros » a disparu avec la mort du théâtre psychologique, et que seuls demeurent des gestes et des mots dépourvus de réalité charnelle, mais libérant les flots dévastateurs de la poésie.⁶⁴⁹

Et on trouvera sans doute, dans les séquences à venir, d'autres exemples et des scènes réduites, courtes, qui font appel et ressemblent au petit roman *in nuce*. Inséré dans le flot du discours ou dans la démarche romanesque, la petite histoire ou l'anecdote ponctuelle sont comme ici la petite pièce de théâtre. La seule différence pourrait être le fait que la scène constitue toute une séquence, ce qui lui donne l'importance d'un chapitre, tout aussi hétéroclite soit-il. Et on retrouvera des scènes réduites qui, de par le détachement du dialogue, ont recours à l'encadrement théâtral et qui, quelques fois, deviennent des chapitres à part entière.

⁶⁴⁸ Béhar et Carassou, 1992, p. 445.

⁶⁴⁹ Béhar, 1979, p. 63.

4.1.4. L'histoire de ma vie [SEQ. 3 - 4 - 5]

De la présence et l'empreinte du corps du je-narrateur, l'imagination offre une dérive dans les associations soit graphiques ou sonores, soit d'après le référent. Dans ce cas, le début de la séquence se déplace du corps de l'énonciateur jusqu'à une image hyperbolique, d'exaltation physique. Or nous sommes devant l'incipit arbitraire de l'automatisme : c'est le contraste trempé de pathos tant soit peu déclamé dans cette interpellation bien évidemment dramatique et initiatique. C'est le *Wo bin ich ?*, comme dans *La Flûte magique*, à savoir l'entame de l'aventure.

Mes narines sont l'entrée d'un métropolitain sonore. Mon ami Baignoire, mon amie, mon amie Verdure, mon ami, où allons-nous ?

La référence semble sans importance, mais il devient impérieux de remarquer tout de suite ces deux compagnons apparemment de l'aventure ou du voyage. Aussi bien Baignoire que Verdure devront prolonger leur rôle dans la séquence 4 et 5 (scènes théâtrales). Cependant, ils seront présents aussi au-delà des scènes de S4 et S5 pour s'étaler au fur et à mesure dans cet essai textuel, complexe et disjoint, qu'est *Nouvelles Hébrides*. Leur présence est d'une part relative, puisqu'il s'agit d'éléments plus ou moins personnifiés du théâtre ou « guignol » imaginaire du narrateur. Or le fait que cette présence superficielle, brève et anecdotique, se prolonge au long de plus de soixante pages, qui est le total de pages dans l'édition Quarto de 1999, prouve une continuité de ces personnages que nous ne pouvons pas oublier de remarquer dès leur première apparition.

Les scènes imaginaires que le discours surréaliste (dans le sens de poétique *générique*, théâtrale, à l'intérieur des récits surréalistes) met en place, et interroge ou interpelle bien souvent, s'avèrent en effet instables et descriptivement irrégulières, incomplètes et contradictoires. Le fait que l'action suive une énonciation abhorrant

l'isotopie par exemple, ou la cohésion des référents, produit en deuxième place un cadre de références possiblement reformulé au fur et à mesure, mais fort probablement faible (manque de données) et extrêmement variable (illogique et contradictoire). De cette fragilité, par conséquent, il s'ensuit une mise en question des instances de l'imaginaire et, par le principe d'opposition entre fiction et réalité, on pourrait repérer dans le procès d'écriture l'émergence même du cadre historique d'écriture : le vécu du narrateur, ses expériences.

La douleur volontairement subie de l'amour et des bonbons en costume marin m'accompagnait dans cette aventure.

En d'autres mots, il ne serait pas surprenant de voir que l'écrivain pousse sa recherche et son expression jusqu'à des extrêmes où il épuise l'histoire, le filon ou l'élan (que nous avons appelés autrefois *inspiration*, probablement peu soucieux des termes qui désignent tous les moments d'abondance et de foisonnement créateurs) et atteint un point d'impasse qui, dans l'écriture non contrôlée, dérive ou se déplace en *glissando* vers les données, sentiments, impressions ou description physique même, de la situation à proprement parler « historique » de la mise en écriture :

Au moment suprême où je me noie je ferme les yeux à demi, les traits de mon visage descendent vers mon nombril et je ressemble à ce vieux gros monsieur qui porte une lanterne en guise de nom. [...]

Et maintenant que je suis vieux comme un jeune capitaine, maintenant que l'escalier s'ouvre devant moi, après la porte fermée, je monte. Une ampoule à chaque étage le silence et j'ai peur de qui n'est pas là. Mon sang le monte derrière moi jusqu'à ma lèvre inférieure. Vite, vite je monte vite et je retombe toute la nuit.

Il nous semble possible de faire une interprétation dans ce sens de ce paragraphe énigmatique : la répétition des pronoms personnels de première personne évitent une dispersion de l'aventure. En début de séquence, on est témoin donc d'un commentaire personnel où il est fait mention de cette « bouteille de rhum », qui semblerait appartenir à la liste d'objets d'usage personnel du narrateur. Breton lui-même est supposé avoir eu recours à des bouteilles pour les moments de

travail ou étude⁶⁵⁰. Or, cette anecdote de Breton n'est pas un argument, mais une piste pour pouvoir procurer une explication de « cette bouteille de rhum » : une hypothèse vraisemblable. L'emploi du démonstratif initial semble en ce sens déictique :

Cette bouteille de rhum me figure irrésistiblement les hémisphères de Magdebourg, et, si des souvenirs guerriers me conduisent parfois jusqu'au bout du soleil, d'autres pensées me trouent la cervelle d'oriflammes parallèles. Voici l'histoire de ma vie.

Un paragraphe, qui semble marquer la fin d'un passage peu inspiré (sans sujet précis, où les *verba sequuntur*, les mots suivent ou continuent en-deçà d'une volonté) se trouve coupé à la fin par une phrase concluante : « Voici l'histoire de ma vie ». Le but de ce coup de gouvernail est précisément de redresser la navigation distraite et dispersée du paragraphe précédent. En même temps, il s'agit d'une promesse : revigorer le récit peut aussi s'identifier à un nouveau petit récit enchâssé dans la séquence, et notamment dans le paragraphe à venir. Or, le total de S3 est un bilan décousu qui part ou suggère plusieurs aspects.

Desnos semble retrouver le schéma du poète dans la ville, le piéton inspiré (paragraphe 3) : « Je suis le chemin des forêts vierges que tracent les bordures des trottoirs. Ce serait un crime de piétiner ces ombres silencieuses et capables de mauvais desseins. » Et, sans solution de continuité, cette inspiration de la promenade s'oppose à un fiasco de l'inspiration qu'on connaît de l'enfance de Desnos, motivée par les lames du parquet, où la volupté et la rêverie de l'enfant s'imbriquent :

Le Courrier de Lyon a volé mes cantiques aux lames du parquet sur lesquelles je nage voluptueusement vers des terres inconnues.

A comparer avec « Confession d'un enfant du siècle », postérieur :

⁶⁵⁰ D'après Henri Pastoureau, dans « Breton, l'homme que j'ai connu », cité par Mark Polizzotti, *André Breton*, 1999, p. 430-1 : « Quand il recevait un visiteur, il n'y avait rien sur la table (un vieux meuble breton), mais je sais par des indiscrétions de son entourage que, quand il écrivait, il y avait toujours sur la table un litre de vin rouge très ordinaire qu'il renouvelait parfois ».

Je jouais seul. Mes six ans vivaient en rêve. L'imagination nourrie de catastrophes maritimes, je naviguais sur de beaux navires vers des pays ravissants. Les lames du parquet imitaient à s'y méprendre les vagues tumultueuses et je transformais à mon gré la commode en continent et les chaises en îles désertes. Traversées hasardeuses !⁶⁵¹

On trouve aussi des références, séparées par d'autres énoncés qui semblent ne pas avoir de rapport direct, concernant la volupté de la fessée, et le rôle autoritaire de la maîtresse :

La maîtresse qui a des mains si douces qu'on désire en être frappé. Pourquoi ceux-ci pissent-ils et crachent-ils si loin? Moi je n'ai pas la force d'en faire autant. Douze drapeaux à la hampe de mon Angleterre à aube. La maîtresse anglaise qui vous frappe si doucement.

Il y a pourtant une manifestation de puissance qui n'est pas sans rapport avec la scène imaginée : de même que le Bibendum qui paraît dans *La Liberté ou l'amour !*, le narrateur se place au-dessus des hommes, à savoir au-delà de la règle humaine, et plus concrètement des citadins qu'il croise dans ses promenades, pour mettre en évidence, en effet, une supériorité euphorique soutenue par la rêverie, malgré le léger contretemps de se voir accompagné d'une ombre mystérieuse. Cette ombre pourrait être le résultat du dédoublement du narrateur, en l'occurrence le narrateur et sa voix, ou bien le narrateur-homme et le narrateur-personnage :

Mon ombre alors sur les toits des hangars, mélangée à celle d'un individu et d'un objet. Quel regret de ne pouvoir projeter seulement la mienne propre. Je sors le bras dans l'espace. Le vent le rejette. Je ne suis vraiment seul que dans la foule.

Or, comme on sait, l'euphorie subit une retombée au moment de son extinction. Comme disait Bachelard, à partir d'un texte d'Audiberti (*Carnage*, 1942) :

L'écrivain qui imagine est ici psychologue exact. Il sait que, dans le rêve de vol, le rêveur est comblé de preuves objectives. Le rêveur arrache au plafond une écharde de bois, il

⁶⁵¹ Texte paru dans *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, illustré d'une sculpture de cire mexicaine et d'un tableau d'André Masson, *Oiseau percé de flèches*. Repris dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Gallimard, 1978.

cueille une feuille au sommet de l'arbre, il prend un œuf dans le nid du corbeau. A ces faits précis s'unissent des raisonnements bien liés, des arguments bien choisis qu'on donnera à ceux qui ne savent pas voler. Hélas, au réveil, les preuves ne sont plus dans les mains, les bonnes raisons ne sont plus dans l'esprit.⁶⁵²

Mais le récit romanesque met en place, avant tout, les prémisses de sa poétique : il n'est pas question de s'adonner à un merveilleux sans failles, mais de retenir dans l'aventure recherchée, désirée, tous les éléments qui ont nourri une expérience vitale. En ce sens, la rêverie de l'ascension, du dépassement et même du vol ne correspondent absolument pas à un mirage, comme pourrait le faire entendre la fin de la citation bachelardienne, mais à un creuset où se mélangent rêve et réalité. Ainsi, les contraintes physiques, pour ainsi dire, sont dépassées dans la rêverie de façon presque consciente.

Du haut des toits, le narrateur sort le bras vers un « espace » extérieur, mais le « vent », qui devrait le faire s'envoler comme jadis le bras de Péret (S1), le repousse cruellement. Il est question, par conséquent, d'une poétique surréaliste fortement imprégnée de réalisme, ne serait-ce que par cette espèce de détails d'une information pragmatique, outre les plaies ou cicatrices d'une expérience psychologique antérieure et inconnue :

La douleur volontairement subie de l'amour et des bonbons en costume marin m'accompagnait dans cette aventure.

La théâtralisation du récit donne un répit dans le déroulement des séquences. Mais ce théâtre des séquences 4 et 5 va finalement disparaître en faveur du romanesque. Il n'empêche, en revanche, qu'il trouve sa place à ce moment grâce au flou et à la liberté générique des *Nouvelles Hébrides*.

Avec aussi peu d'éléments qu'une scène éclairée par une seule ampoule et un *policeman* qui se tient discrètement en silence, immobile, le théâtre surréaliste fait son entrée officielle dans ce récit hétérogène. Ainsi, un silence prémonitoire prépare l'atmosphère spéciale de cette scène. Et les deux personnages Baignoire et Verdure, personnages masculin et féminin respectivement, sont repris comme protagonistes.

⁶⁵² G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1999 (éd.or. 1960), p. 178.

Nous sommes face à une séance d'expression surréaliste réalisée par ces deux personnages pour le reste indéfinis. Au fait, il nous sera dit (S5) qu'ils n'ont aucun attribut reconnaissable qui les mette en valeur : « Âge sexe et costume *ad libitum* ».

Les propos de Baignoire et Verdure n'ont pas de sens direct avec l'action ou l'intrigue qui ont été présentées jusqu'ici. Ils s'appuient sur la richesse et le manque de connexion réelle et objective de propos assimilés aux jeux surréalistes. Or les énoncés possèdent en soi une unité, ils sont un tout complet qui, outre l'illogisme ou les impossibilités sémantiques, se ferme inexorablement sur une syntaxe sans erreur. Ce n'est au demeurant qu'une base assez frêle. Et s'il n'y a pas de liberté extraordinaire par rapport à l'ordre et la place des mots, il est vrai pourtant qu'il n'y a pas grand-chose de plus. La scène de S4 le prouverait. Sur cette scène imaginée pour une pièce sans préparation, il n'y a en effet que la situation telle qu'elle est présentée. Sur la scène, il existe une attente particulière à laquelle on répond et qu'on peut seulement satisfaire à travers l'énonciation.

De cette manière, la question se réduit inopinément à l'*elocutio*, sans qu'il n'y ait rien d'autre en fait de réflexion ou de représentation artistique, littéraire ou tout simplement rhétorique. Le texte semble répondre seulement à cette attente performative établie par la didascalie, fait unique qui continue à figurer un horizon d'attente en même temps extrêmement ouvert. Elle-même, cette didascalie, ne remplit d'ailleurs sa fonction que parcimonieusement, comme si elle répondait à un principe d'économie maximale, où les phrases, sans connecteurs, chacune de sa part, répondent simplement à une fonction textuelle. C'est donc un échantillon de théâtre fait à partir d'éléments *a minima*.

Il y a le problème, effectivement, d'essayer de trouver un sens à cette espèce de projet textuel mis en place ici. On ne peut pas se réduire, cependant, à un commentaire extérieur de la séquence, mais il reste également valable d'analyser cet échantillon comme un objet textuel sans but. Nous avons déjà remarqué que son but ne va pas au-delà de la propre articulation, si l'on peut dire, d'un discours absurde qui n'offre aucune attache, ni aucun rapport, avec les énoncés des séquences précédentes ou de celles à venir.

Il n'empêche que les propos ont leur propre message, aussi contradictoire et insaisissable soit-il. Tout en suivant la trace de l'héritage ducassien, « le ruban fil de

fer » et « le parachute » dont parle Baignoire dans la première intervention semblent correspondre approximativement à la machine à coudre et le parapluie célèbres. C'est la rencontre fortuite de deux objets parallèles aux précédents : le ruban fil de fer va avec la machine, car ils partagent en plus d'une familiarité sémantique (l'une coud l'autre) le matériau (le métal), et le parachute avec le parapluie puisqu'ils partagent le sème initial. Or la table de dissection, si on l'entend toujours dans la suite du discours qui se soutient et s'appuie en soi, se transforme en un *silence* mécanique qui, de par une solidification du non-bruit, matérialise l'abstraction et, de plus, le décrit.

L'arbitraire des propos peut déstabiliser ici l'exégète, mais on reconnaît facilement qu'elle se divise en trois parties d'après la sémantique plus ou moins isotopique de certains éléments. En ce sens, en effet, les structures se font également écho.

VERDURE : Dormir en chair ferme serait mon rêve mais je suis emporté au roulis de petits nuages téléphoniques capitonnés d'épures ingénieuses.

BAIGNOIRE : Riche parfum et gage de victoire le son des gaz lacrymogènes dans les manchons des fiancées inamovibles.

VERDURE : Erreur. Ce silence a le cœur amolli par la fuite dans des tuyaux obscurs où des académiciens tendent leurs casquettes à caducées aux aumônes des parapluies rouges.

Nous sommes conscients du parallélisme de certaines combinaisons, notamment du substantif accompagné d'adjectif ou de complément prépositionnel qui jouerait dans l'occurrence le même rôle : chair ferme, (petits) nuages téléphoniques capitonnés, épures ingénieuses, riche parfum, gaz lacrymogènes, fiancées inamovibles, cœur amolli (qui utilise sa double valeur adjectivale et verbale ensuite), tuyaux obscurs, casquettes à caducées, parapluies rouges. C'est une structure sans complexité mais qui sous-tend, de façon très productive, comme seul dénominateur commun, cette longue liste de syntagmes nominaux.

Cependant, il est nécessaire de faire premièrement la distinction entre les compléments qui complètent le sens, dans une certaine logique, des substantifs, comme dans « gaz lacrymogènes », où la combinaison est plausible et presque

nécessaire, puisque le manque de définition de « gaz » pourrait poser problème et le nom complet est assez concret et précis. Mais le propos véhicule et permet en premier chef la collusion d'éléments bien définis. Ainsi, le manque de logique est d'autant plus présent que chaque élément à combiner est défini par rapport à une image mentale du lecteur.

Le choc entre « petits nuages » et « téléphoniques » est équivalent à la charge sémantique et la représentation référentielle que développe le lecteur dans sa pensée. Mais dans ce cas la richesse du télescopage, il est vrai, s'avère réduite par une déviation rapide vers l'abstrait et les attributs plus humanisés : « je suis emporté au roulis de petits nuages téléphoniques capitonnés d'épures ingénieuses ». Or une phrase nominalisée intervient quelques moments plus tard pour changer la situation « dramatique ». Alors que chaque réplique se maintenait difficilement dans une cohérence syntaxique de base, surtout par une rallonge excessive comme dans la deuxième intervention de Verdure, la scène prend un tournant capital dès que Baignoire interpelle directement, par le déictique, Verdure et vice-versa.

Le jeu devient presque géométrique moyennant l'addition d'objets, le chiasme (dans un jeu de miroirs linguistiques ou discursifs : « le mien et le tien et ta valise » contre « la mienne et la tienne et couverture », et face à « la mienne et la tienne et nos deux billets », au moment de la reprise des billets de métro qui avait déclenché le mouvement. En effet, dans le vague de ce théâtre dadaïste, le duel langagier est d'un grand intérêt car il met en avant le but linguistique, presque géométrique, d'éléments qui n'ont d'autre valeur que celle que leur fournit la polysyndète. De ce fait, ce qui est mis en valeur, nous semble-t-il, c'est une accélération. Finalement une sorte de dialogue paraît alors que, dans le premier moment, les propos sans rapport s'étaient affaiblis.

La machine linguistique tourne probablement bientôt à vide par rapport au but premier de la scène. Le but est de « faire » (en tant que performance) quelque chose ou bien d'exposer des faits, quitte néanmoins à se prolonger *ad infinitum* et possiblement *ad nauseam*, d'où la difficulté de maintenir l'attention sur une scène de théâtre dadaïste ou surréaliste. Pourtant, le premier mouvement du *sketch* est strictement surréaliste à cause du poids mythique qui est donné à la parole. Les mots sont ainsi restitués, dirait-on, à un « lieu originel » :

Machine à intégrer, le surréalisme est aussi, dans le même mouvement, ou, si l'on veut, sur son autre face, une machine à nier. Nier tout ce qui est impliqué par les partages et les interdits sur quoi se fonde la structuration culturelle majoritaire : nier les « ordres » tout faits, nier la pertinence des codes (sociaux, mais aussi stylistiques, linguistiques et même logiques). Tout ce qui organise le sens (*directionnel* des choses, dans l'espace et dans le temps), toute taxinomie, en particulier, et toute mise en évidence de *signification pour nous*, sont ainsi suspects aux yeux des surréalistes. Plusieurs jeux se dessinent : l'un consiste à tenter de piéger le sens du temps, ou de l'espace, ou du langage, dans le moment de leur surgissement – dans une espèce de lieu originel, à l'évidence mythique.⁶⁵³

A cette intention répond la pratique de l'écriture ou du dessin automatiques : « créer un univers de mots où l'univers de nos perceptions pratiques et utilitaires se trouve intégralement désorienté »⁶⁵⁴. Le troisième mouvement de cette scène, sur les fauves sédentaires renfermés derrière des grillages si minces, est en tout cas difficile à inscrire dans l'un des deux mouvements que nous avons expliqués précédemment : ni échange de propos affirmatifs qui s'accumulent dans une impression de vitesse, ni des assertions closes sur la simple syntaxe. Ici, en effet, il s'agirait plutôt d'une réponse à une situation qui reste inconnue autour de certains animaux et de l'effet pernicieux, répressif, des discours de quelques-uns : seraient-ce les cinéastes « les curieux géophages qui mettent l'horizon en bobines » ? En tout état de cause, le regret porterait sur la perte de la vie nomade et l'oubli d'une vie sauvage spontanément admirée parce que libre, et libre comme cette pièce de théâtre incluse comme une séquence quelconque.

En S5, on récupère probablement la pendule de la séquence précédente, mais dans une dimension positivement développée. C'est la parodie sérieuse d'une pièce de théâtre. Une vraie scène théâtrale se met effectivement en place tout en devenant une pièce dramatique synthétique et complète.

Malgré la brièveté du texte, toutefois, il semble que les silences contenus dans la scène permettent d'imaginer une intrigue qui, une fois mise à l'œuvre, pourrait se dérouler infiniment. Nous avons ici donc le schéma de ce que peut être le théâtre, et

⁶⁵³ Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, PUF, coll. « Lettres modernes », 1984, p. 12.

⁶⁵⁴ Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, t. I, Galilée, 1977, p. 135.

concrètement une pièce ou un *sketch* surréalistes, morceau inséré dans le récit. Or quel est son rôle et, surtout, quelles sont ses caractéristiques fondamentales ?

Il est évident que, par la mise en dérision de la catégorie générique, cette séquence va au-delà des attentes conventionnelles du romanesque. Dans l'hypothèse qu'on est face à un roman, le lecteur peut se surprendre, en toute logique, de cette distorsion des repères du genre, quoique la souplesse de celui-ci ne contraigne en aucun cas ses « puissances » et n'interdise pas complètement cette sorte de dépassements. Par ailleurs, c'est surtout le titre qui différencie cette séquence de la précédente, alors que ses enjeux ne sont pas vraiment autres.

Le théâtre, sous forme de scène surréalisto-dadaïste, est déjà présent dans S4, quitte à établir maintenant une autonomie textuelle beaucoup plus manifeste moyennant le titre et donc une caractérisation de son unité. C'est ainsi que nous lisons « L'horloge à court circuit » dans la cinquième séquence des *Nouvelles Hébrides*, somme de séquences hétérogènes qui se présente de plus en plus comme une structure polymorphe avec une certaine richesse de variantes thématiques et, maintenant, génériques. C'est l'un des chemins, nous semble-t-il, du « roman ironique » des années 1920.

La scène est décrite avec la même austérité que S4 : quelques éléments, comme les rideaux, encadrent l'espace scénique à défaut de portes ou fenêtres, comme dit la didascalie. « On entre et on sort en soulevant les rideaux. » Au-delà d'un espace vital pour la représentation, il n'y a qu'une table et deux chaises, juxtaposées aussi bien dans le texte que sur les tréteaux radicalement démunis : « Une table, deux chaises. »

On lit ensuite la liste des personnages pour découvrir qu'une transformation ou mutation de S4 en S5 s'est réalisée à un moment donné, puisque S5 n'est pas exclusivement forgée de nouveaux éléments et, au contraire, constitue assez clairement une reformulation de S4. Le décor étant un tant soit peu altéré, d'autres éléments prouvent leur continuité de façon ironique : d'abord, l'ampoule est devenue personnage, alors qu'elle récupère à peu près les mêmes notations qu'elle se voyait octroyer dans la didascalie de S4. En ce sens, la pendule fait le même parcours sans gagner d'attributs. Le policier, en revanche, augmente pour ce qui concerne ses dimensions spécifiques : il passe donc de mobilier à poupée de son et étoffe. Il est

mieux décrit tout en restant « appuyé à la paroi dans un coin » de la scène. Finalement, Baignoire et Verdure, les étranges protagonistes, si on ose dire, ne revêtent aucune spécification nouvelle : « Âge sexe et costume / *ad libitum* ».

Le bref dialogue qui conforme en fin de compte cette scène, dans le sens d'un échantillon de ce que la pièce complète pourrait « signifier » (logiquement plus longue, plus remplie de répliques et notamment avec un sens longitudinal qui la parcourrait), est une épure de la scène traditionnelle et repose sur les contrastes ou oppositions des propos. L'horrible faux alexandrin de Verdure (« Remonte l'escalier la montre le beau poteau ») décrit une action actuelle comme un fait particulier.

A ce fait répond une vérité générale (ou une généralisation : *quaestio infinita*, selon la rhétorique) énoncée par Baignoire : « On ne peut pas être et avoir été », vérité qui s'offre sans fissures, d'une logique écrasante, assimilée au truisme, mais qui s'effrite en même temps substantiellement parce qu'« insignifiante ». Toujours est-il que cette ébauche de conversation, binôme radical, après la sortie immédiate des personnages, trouve une réponse plate et utilitaire dans la participation du policeman « en son et étoffe » :

Pourquoi n'ont-ils pas éteint l'électricité ?

Les longs silences se combinent avec les coups des heures de la pendule : dans la version de S4, on ne reconnaissait pas la valeur des coups tellement ils étaient secondaires, tandis qu'ici ils correspondent de façon cohérente avec les heures. Or les proportions ne sont pas stables, le temps accélère et la pendule sonne continuellement jusqu'au paroxysme et la chute du rideau.

Cet *accelerando* met la fin à une unité qui, bien que réduite dans chacun des facteurs de la mise en scène, se referme sur elle-même. A nouveau la séquence reste renfermée sur son dispositif et le sens d'unité avec les autres parcelles textuelles continue à s'effriter. Ainsi, on peut mettre en valeur ce manque de contenu et le situer par rapport à S4 (une certaine similitude), mais on doit reconnaître aussi un enrichissement et une complétude quant à la mise en forme théâtrale. De ce fait, l'importance du titre doit être mise en relief pour déterminer la valeur du passage. Bref, une interprétation de ce passage de S4 à S5 parlerait d'un procès de

« correction » sans effacer ou biffer vraiment aucun élément existant. Les deux *essais* subsistent et témoignent de cette conception générique sans restrictions. Pour autant, la définition des caractéristiques de S5 nous permet d'aller au-delà d'une description analytique pour entamer une considération des enjeux de cette scène. En effet, qu'est-ce qui se passe, quels sont ses enjeux ? Y a-t-il un rôle implicite, quelle est la portée d'un échantillon de théâtre absurde dans notre récit ?

Il nous semble premièrement nécessaire d'aller consulter quelques définitions données par Genette pour définir certains « mimotextes » du point de vue de la littérature au second degré :

[...] le pastiche est l'imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement ; la charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision ; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant.⁶⁵⁵

Par voie de conséquence, et puisqu'il nous manque un peu plus d'information sur un passage qui, exigü, n'est pas commenté ou évalué par le narrateur, nous pouvons facilement déduire que nous sommes devant un cas de la troisième espèce de fabrication textuelle imitatrice. Autrement dit, du dénuement de S5 on arrive difficilement à une autre conclusion qui s'éloigne d'une imitation sérieuse. Or imitation ne signifie pas transformation, comme dit Genette, d'autant plus que l'hypotexte, le point de départ et amorce de l'inspiration, ne nous est pas apparu⁶⁵⁶.

Finalement, il serait inouï de chercher une charge ou un pastiche pour un passage tellement minuscule, alors qu'il réunit les caractéristiques qui nous rappellent les *sketches* de l'époque de *La Révolution surréaliste* : mise en scène austère, voire appauvrie, combinaison ou utilisation extraordinaire, anormale, des objets (pendule, ampoule), désordre logique ou contradiction avec la réalité, propos auto-référentiels, décousus et indépendants.

⁶⁵⁵ Genette, 1982, p. 112-3.

⁶⁵⁶ Idem, p. 104 : « L'*imitation* est donc aux figures (à la rhétorique) ce que le pastiche est aux genres (à la poétique). L'*imitation*, au sens rhétorique, est la figure élémentaire du pastiche, le pastiche, et plus généralement l'imitation comme pratique générique, est un tissu d'imitations ».

Bref, à défaut de plus d'indices pour avancer dans cette enquête, il semblerait raisonnable de parler jusqu'ici d'imitation sérieuse (qui ne dit rien du ton comique ou de l'humour de la scène en soi) d'un « accomplissement littéraire préexistant ».

4.1.5. Desnos et le déclenchement de l'aventure [SEQ. 6]

Il se produit dans la séquence 6 un saut qualitatif important puisque Robert Desnos entre en scène. Le nom de Desnos, qui provient directement du périphrase, comme dirait Genette, s'installe effectivement dans le récit, dans la matière textuelle elle-même. Mais, de plus, il ne le fait pas avec la démarche négative, presque nihiliste, du chapitre premier de *La Liberté ou l'amour!* Il apparaît comme un nouveau personnage, qu'il faut peut-être reconnaître finalement comme une instance qui faisait déjà partie des séquences 1, 2 et 3 et qui établirait de cette manière une continuité bien évidente au bout d'un certain nombre de *chapitres* (je souligne) :

Aragon, Breton, Vitrac et *moi*, habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée. Le matin *je* descends sur la pointe des pieds l'escalier assourdi de tapis tricolores pour ne pas réveiller Mme Breton qui dort encore. (S1)

[...] le fils est capitaine au long cours. C'est lui qui *m'a* rapporté *mon* chapeau que le vent avait enlevé jusqu'aux Nouvelles Hébrides.

Depuis ce temps *j'ai* repris *mon* livre de mathématiques. *Je* ne vais à la Bibliothèque Nationale que pour lire des livres obscènes et *je* suis prêt à faire l'amour avec n'importe qui. (S2)

Mes narines sont l'entrée d'un métropolitain sonore. *Mon* ami Baignoire, *mon* amie, *mon* amie Verdure, *mon* ami, où allons-nous ? (S3)

Or, pour ce qui est du pacte de lecture entre la voix contenue dans le texte et le lecteur, ce saut qualitatif est d'autant plus remarquable que le début de S6 représente une interpellation à l'instance auctoriale directement. Ainsi, aussitôt que la page du titre est impliquée et rattachée dans le flux diégétique, l'identité du nom

s'estompe dans une corrélation qui encercle l'auteur, le narrateur et le personnage⁶⁵⁷. Il n'y a plus de mystère, par conséquent, quant à la valeur autobiographique de *Nouvelles Hébrides*, même si l'auteur se dédouble :

Robert Desnos, vous aimez cette femme. Pourquoi ne le lui dites-vous pas ?

Le dialogue prend la forme d'un interrogatoire. Robert Desnos est effectivement interpellé par une autre voix si bien que les réponses font émerger des sentiments ou des qualités de l'auteur qui se manifeste en tant que personnage : timide, amical, affectif (« J'ai honte », « Je ne suis pas sentimental mais je suis un être capable d'affection », dit-il, et « Robert Desnos vous aimez vos amis », dit l'autre).

Néanmoins, ce qui relance la conversation dans un dernier moment, c'est encore l'emprise de la volupté : la femme aimée par Desnos (RD-personnage, nous n'allons pas le répéter dorénavant à chaque fois) est mère d'une fille de quatorze ans, une fille comme celles de la famille de S2 :

Les lèvres de la fille sont voluptueuses et habiles à préparer les amants aux voluptés maternelles.

La volupté dirige dans ce sens la rêverie, où elle s'épanouit au-delà des tabous sociaux et de quelques interdits qui immobiliseraient l'imaginaire desnosien s'ils étaient vraiment des contraintes idéologiques. Par le principe de la volupté et du sensualisme égoïste (clos sur l'individu), on atteint les degrés de plaisir qu'on souhaitait.

Or, alors qu'il semblerait que cette passion pour la débauche, qui s'installe souvent grâce à l'envol de la fiction sensuelle, comme on verra dans S6, est sans limites, Desnos refuse de se rappeler et soutenir le vice de Baignoire par un rejet pudique :

Ne me parlez pas de Baignoire. Il épie derrière les murailles les inversions de son fils en mimant de sa main droite le balancier des pendules. Vous savez ces pendules qui s'emballent à la douzième heure.

⁶⁵⁷ Voir Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, coll. « Essais », 1996 (1975), p. 26.

Ainsi, d'autres options pour rechercher le plaisir physique (le voyeurisme) ou d'autres passions plus personnelles et individuelles (en l'occurrence, aux dépens du fils de Baignoire, homosexuel) sont mises à l'écart dans ce refus paradoxal. Par ailleurs, serait-ce la pendule de S4 et surtout de S5 en correspondance avec le deuxième terme de la comparaison, à savoir « le balancier des pendules » ? Ces pendules « qui s'emballent à la douzième heure » sont sans aucun doute une poétisation, par l'usage de la métaphore, de l'acte onaniste et nous rappellent les pendules de S4 et celle de S5, plus frénétique.

Par l'abandon d'un mode subjectif : utilisation du nom de l'auteur, emploi des pronoms personnels présents dans la situation de communication (moi, vous : dans toutes leurs formes), et par l'aspiration à l'altérité ou extériorité, l'aventure est déclenchée. L'aventure se comprend tout d'abord comme une mise en situation éloignée, différente de celle qui était la situation de communication qui, non définie, difficilement aurait un rapport avec la « plage », passée jusqu'ici en tout cas sous silence, et qui entame l'aventure. Une autre façon de comprendre, cependant, cet écart entre dialogue et aventure serait de penser qu'un alinéa ici, entre P6 et P7, serait tout à fait justifiable et cohérent. Mais ce n'est pas le cas.

Or le début du paragraphe suivant, après le dialogue, est précisément : « Sur la plage... ». C'est l'entame de l'aventure : apparition de « la plage », changement radical de l'entourage, évocation d'un cadre spatial suggestif. L'importance de cet éloignement du récit est majeure et peut nous servir de modèle pour généraliser cette démarche de dépaysement et en même temps d'accroche thématique. L'aventure se trouve partout, et non seulement sur une « plage » aliénante ou arbitraire ; elle est dans la vie de tous les jours, dans la ville ou dans le quartier, par exemple, si nous la considérons sous la lumière du credo surréaliste. Mais ici elle prend un encadrement spécifique.

Pourtant, la puissance de ce qui par hasard⁶⁵⁸ et par surprise peut arriver à l'individu est proportionnelle à l'étrangeté de l'évocation initiale. D'une part, cet envol aventurier se met en place grâce à un endroit suggestif et notamment exotique (« Sur la plage... » dans S6). Mais d'autre part, l'esprit d'aventure peut s'installer dans le quotidien (souvent Paris dans les textes les plus connus) moyennant certaines transformations : ainsi, Paris est souvent la scène du crime ; ou bien la ville est soumise à la déformation d'une vision non conventionnelle, illogique :

Paris murmurait des chansons à la mécanique au clair sanglot des ponts métalliques. Des pieds sillonnaient toutes rues. Nous nous dirigeâmes vers le lieu du crime. (S8)
Au roulement des quatre bouées de sauvetage nous drainâmes les colombes éparées dans Paris. Nos souvenirs transformaient le macadam en filaments alphabétiques qui écrivirent nos noms dans des couloirs de coton hydrophile. (S9)

L'accroche de l'aventure peut surgir également par l'introduction d'un objet nouveau, d'où l'emploi de l'article indéfini, comme si c'était une apparition, un objet *ex machina* ou un thème privilégié par l'imaginaire de Desnos. Ou mieux encore, les trois conditions se donneraient simultanément.

Le phénomène nous intéresse, au demeurant, par ce qu'il comporte dans l'élaboration textuelle : la coupure avec les référents accumulés dans le récit, leur dépassement abrupt, ou même leur destruction, leur disparition et leur épuisement. L'invraisemblable se faufile, par exemple, dans un autre incipit de séquence, tout en se déplaçant par métonymie de l'objet surprenant (« un cinématographe à la vapeur ») vers ses effets :

Un cinématographe à la vapeur me révéla d'invraisemblables luxures auxquelles Benjamin Péret prêtait sa voix et sa critique puritaine. (S10)

⁶⁵⁸ Condition préalable tout à fait surréaliste, plus tard nommée « hasard objectif », notion théorisée par Breton. J. Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, 1984, p. 111 : « C'est après 1930 que surgit dans les textes surréalistes, et tout particulièrement sous la plume de Breton, le terme de "hasard objectif", tandis que sur le plan de l'art l'activité paranoïaque-critique, proposée par Salvador Dali, lui offre un répondant tout à fait "limitrophe" (Breton en 1935). Ainsi la *pratique* du hasard objectif qui remonte aux années 20 est-elle suivie de sa théorisation ».

Les nuances sont cependant riches : les débuts des séquences sont souvent surprenants par leur violence, à savoir une introduction directe de la situation. Ce nouveau *statu quo* peut être aperçu par le sujet narrateur dans sa dimension psychologique, chose assez rare (« J'étais très gêné de me trouver au milieu du cimetière. » S11) ; ou bien une présentation incompréhensible qui dérive sur une sentence ou une confidence (« Feuillages minéraux breuvages ferments, nos nuits d'amour vous ressemblèrent. » S15).

En revanche, d'autres débuts sont d'une simplicité décapante puisqu'ils s'appuient essentiellement sur une idée utilitaire de la première phrase. Serait-ce alors une démarche pragmatique aussi surréaliste que les autres ? S'agirait-il d'une exception à la norme plus ou moins générale des accroches séduisantes et conduisant par l'enjeu thématique vers la rêverie ? Il est vrai, pourtant, que l'entame de l'aventure peut se trouver dans le premier groupe de phrases, ou le paragraphe entier, si bien que la phrase première ne saurait être privilégiée sans exceptions :

Je me trouvai place du Havre. (S16)

Cette norme de séduction et d'étrangeté est donc bien prouvée par des débuts de séquence qui font appel à la tradition romanesque plus classique, à savoir les romans de cape et d'épée ou, en l'occurrence, les westerns : « Ainsi quand le trappeur se heurte à un clan d'Indiens sur le sentier de guerre, il se dissimule d'abord derrière des buissons, des roches. » (S19). Comme nous disions tout à l'heure, le caractère suggestif des incipits de ces séquences a une claire fonction de dépaysement dans le temps et dans l'espace, tout en se réclamant digne héritière des clichés romanesques : plages, le sauvage ouest américain...

Par ailleurs, lorsque l'inspiration fait défaut, il n'y a aucun empêchement pour avoir recours à un récit conventionnel sur une situation sans trop de charme. Le profil du récit peut être bas, anodin, étant donné que celui-ci ne répond pas à la mythologie aventurière. C'est le cas des accroches plates, ou des modèles usés appartenant au roman réaliste. Précisément, nous rappelons ce que nous avons dit *supra* sur l'imitation :

Le 17 juillet 1916, je traversais le pont qui va de la Morgue à l'île Saint-Louis. (S20)

Dans l'œuvre romanesque de Robert Desnos, creuset d'une certaine tradition populaire du romanesque (qui viendrait notamment d'Eugène Sue et de Hugo, parmi tant d'autres plumes), la rupture ou la mise en place d'une référence ou d'un modèle imité est sans transition. Les passages entre une situation ou un style et une nouvelle présentation sont abrupts. Disons que le roman n'est pas encore consistant et qu'il manque de cohérence ; il ne persiste presque jamais sur une référence, et chaque phrase fait par moments sa propre bataille, si l'on peut dire.

Souvent, roman (ou mieux, le romanesque et même l'élan romanesque) vit une crise d'inspiration ou un changement de situation comme un problème structurel. Et à ce moment donné, la solution peut aller du silence et le blanc à une autre phrase et un autre cadre nouveau. Une troisième possibilité, parmi toutes celles que le narrateur peut choisir bien sûr, est celle du récit épanoui, mais elle n'est peut-être pas l'option la plus courante.

L'aventure s'installe donc de façon inconsiderée pour le lecteur. Il n'y a pas une volonté de mener le lecteur par la main ou de lui offrir une lecture avec des transitions en douceur : cadre historique reconnaissable, présentation complète, à la manière de Balzac, du passé des personnages⁶⁵⁹ (), description physique ou psychologique, etc. En ce sens, c'est aussi la tradition des livres *mal écrits* ou écrits rapidement, qui est bien présente dans la démarche du premier jet surréaliste : elle offre ainsi des ouvrages qui sont loin de la recherche stylistique ou des soucis rhétoriques.

Comme le réclame une sorte de création paralittéraire, le sujet du livre ne peut pas être caché, il se dévoile *illico* pour une aventure qui sera consommée sur place, quoique soumise aux dictées aléatoires du créateur, qui sera donc enclin à détourner le récit sans l'avertir à l'avance :

Par contre, les coups de théâtre, fort nombreux, sont un des meilleurs procédés de réduction du hasard : le monde du roman populaire en est rempli. C'est grâce à eux que les personnages se retrouvent, se reconnaissent, qu'un sauveur providentiel intervient

⁶⁵⁹ C'est un exemple stéréotypique, plus un recours banal du discours qu'un jugement de valeur.

à point nommé pour tirer une victime d'une situation catastrophique : naufrage, viol, enlèvement, etc.⁶⁶⁰

Ainsi, la situation est vite dévoilée dans cette séquence : il n'y a ni description ni considérations préalables. Sans plus, nous nous trouvons immédiatement placés sur cette plage (l'effet de familiarité est d'autant plus surprenant que Desnos utilise l'article défini). Louis Morin, le Capitaine et Miss Flowers contribuent au dépaysement de l'endroit tout en invoquant, chacun de son côté, certaines résonances qui seront explicitées partiellement *a posteriori* : Louis Morin est l'enfant précoce et souvent l'objet de désir et de loisir de Miss Flowers ; le Capitaine, avec le prestige du grade militaire, représente l'action, le héros et le courage, au-delà des ses atouts physiques. Miss Flowers, finalement, fait écho à l'image des femmes « modernes », « à l'Américaine », qu'on peut trouver différemment traité dans des romans comme *Les faux-monnayeurs* de Gide.

Miss Flowers représente la nouveauté dans le rôle de la femme, cependant qu'elle reprend aussi la surdimension de la femme dangereuse, ou « fatale », avec sa puissance de séduction, voire de perversion. Quoi qu'il en soit, le récit fait l'économie de longues descriptions, de détails physiques ou psychologiques, pour des personnages qui seront fondamentaux, mais qui émergent à partir de résonances, connotations ou clichés. En ce sens, la rapidité de ce début ressemble curieusement à l'esquisse des personnages dans les séquences théâtralisées précédentes, c'est-à-dire S4 et S5, mais Desnos est de toute façon beaucoup plus volubile au moment de faire décoller une intrigue :

Le Capitaine est jeune, beau et peu compliqué, Miss Flowers pose à l'Américaine, monte à cheval, déjeune le matin en pyjama éclatant. Tous les trois vont se baigner. A cent mètres de la côte il y a un îlot. Ils nagent vers lui, ils arrivent, abordent. Du côté opposé à la côte il y a une plage, tous les trois s'y allongent. Soudain Miss Flowers s'accroupit sur les épaules de Louis Morin allongé sur le ventre. Surpris, il martèle le sable de ses pieds. Miss Flowers est lourde et sa chair à travers le maillot sent bon. Louis Morin est jeune, ému, fatigué. Cinq minutes après le beau Capitaine allongé soupire et amincit ses yeux.

⁶⁶⁰ Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in Paul Bleton (dir.), *Amours, aventures et mystères, ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Editions Nota bene, Montréal, 1998, p. 33.

Miss Flowers console Louis qui, dépouillé de son caleçon, geint et pleure doucement. On fouette beaucoup les garçons de cet âge en Amérique. Miss Flowers a chaud, elle se soulage à grandes claques sonores. Louis Morin n'a même plus la force de crier, sa croupe sursaute, se crispe, monte et descend. Pour regagner la côte il s'appuie sur le Capitaine et sur Miss Flowers. Le soir à la promenade il donne le bras à l'officier. L'Américaine les surveille maternellement, leur offre des bonbons, leur raconte des histoires. Quand sa main frôle l'enfant celui-ci rougit et baisse les yeux.

L'aventure continue avec le même ensemble d'actants, donc, et établit une continuité dans un récit qui pourtant n'existait pas jusqu'ici : « Le soir à la promenade... », « Les jours suivants les personnages ne se quittent plus, se baignent deux fois par jour... ». Le récit s'appuie sur des expressions itératives qui donnent une consistance à l'entame précédente qui était pourtant absolument radicale. L'impétuosité de celle-ci s'oppose à un cadre temporel plus étoffé autour des trois personnages. C'est le moment, nous semble-t-il, où l'inspiration est présente et dont Desnos profite pour puiser dans ses goûts, ses souvenirs, etc.

Or, comme s'il s'agissait de nouveaux débuts de séquences, avec leurs ruptures narratives et leurs sursauts référentiels, des nouvelles situations surviennent sans prévenir le lecteur. Il est évident que les changements sont brusques : ils arrivent souvent, plus souvent que ce que l'on pourrait penser en étudiant le nombre de séquences. Nous avons déterminé leur nombre par le critère des alinéas, mais le texte est prêt à se présenter de façon encore plus fragmentée :

L'Américaine arrive à Paris. Un garçon fardé se promenait gare Saint-Lazare. Tous deux rentrent dans un hôtel. Qu'est-ce qu'elle peut bien me vouloir ?

Les phrases se juxtaposent et impriment une vitesse considérable aux événements. Le déclenchement de l'aventure, par une accélération sur le plan du code proairétique, n'est pas sans ressembler à ces détournements de l'aventure. Chaque phrase a une unité séparée de façon à ce qu'elles changent parfois le sens de celle qui précède. Chaque énoncé a cette puissance d'autonomie qu'il peut contrecarrer et même contredire la situation présumée.

Il est d'autant plus intéressant de voir cette apparition du moi où l'on ne l'attendait pas. Dans l'aventure de Louis Morin, le Capitaine et l'Américaine, le

« me » que nous venons de lire est surprenant. Il existe un Robert Desnos dans cette séquence, mais il avait disparu précisément avant l'entame ou l'accroche de « Sur la plage... ». Alors qu'il est loin de pénétrer dans cette aventure (comme si ce « me » relevait d'une coquille ou d'un *erratum*, ou peut-être d'un égarement de l'écriture en accéléré), la première personne du singulier fait appel, pour une seule fois, à l'instance narratrice que nous avons identifiée à Robert Desnos : auteur, narrateur, personnage. Or c'est plutôt un *hapax*, une occurrence isolée, unique, et sans continuité dans ce passage mais tout à fait intéressante.

En effet, dans l'aventure la plus éloignée de cette instance d'élocution, ou dans la situation la plus objectivée par rapport à cette subjectivité (plutôt sensuelle et sentimentale celle-ci : veuillez remarquer la distance justement entre objet et sujet), son pouvoir est toujours existant. Le sujet de l'énonciation est de surplus *persistant*, comme ici, car c'est toujours l'imaginaire unique qui dirige l'ensemble et subsiste implicite partout. Comme disait Michel Murat en parlant du livre de 1927 tout en exprimant, d'autre part, une plus grande incertitude au sujet du récit de 1922 :

Presque tous les accessoires de *Nouvelles Hébrides* [...] vont reparaître dans *La Liberté ou l'amour!* – à commencer par le couple de jeunes premiers : guillotines, crucifix, buveurs de sperme, cimetières hantés, naufrages, cousines que l'on fesse. Mais l'écart est d'un autre ordre. D'une part, le régime narratif et les modalités de la mimésis se sont stabilisés, à mi-chemin du roman d'aventures et du conte fantastique ; le rapport entre récit et voix lyrique est entièrement réorganisé : aux couplets qui s'interposaient comme dans une sorte de revue, Desnos substitue le grand portique ambigu des *Veilleurs*. D'autre part, le texte est monologique, nullement polyphonique, mais entièrement porté par la verve puissante et capricieuse d'un narrateur hors pair. Ce narrateur est isolé. Il n'a plus besoin de descendre l'escalier sur la pointe des pieds « pour ne pas réveiller Mme Breton » : nous sommes dans le roman, où il n'y a plus de Mme Breton, ni de maison miraculeuse. Le narrateur est seul à jouer le rôle de Robert Desnos, mais est-ce bien son propre rôle ?⁶⁶¹

Les trois actants se retrouvent bientôt dans un appartement (« Le Capitaine, lui, monte un escalier. »), ou plutôt dans une sorte de club qui offre certains services :

⁶⁶¹ Murat, « Le moment romanesque », p. 157-166, in Conley/Dumas, *Desnos pour l'an 2000*, p. 158-9.

« Qu'est-ce que Monsieur désire ? Petit garçon ? Petite fille ? » Cependant, le Capitaine fait un choix qui évite le détour par la volupté de l'intrigue qui devra se mettre en place. Certains plaisirs pourraient empêcher ici le déclenchement d'une certaine aventure. Ainsi : « Je veux un fauteuil et le *Daily Mail*. »

Les nouvelles circonstances qui devront intéresser positivement les personnages faisaient jusqu'ici défaut, et c'est pourquoi le narrateur doit provoquer un bref rapport avec l'information qui fera rebondir l'action. L'Américaine introduit de cette façon, et avec ce but, il nous semble, le vol de ses diamants par « l'inverti » d'aparavant. Tout ceci sert finalement à la suite de l'aventure qui avait laissé les personnages dans une accalmie gênante dans ce club parisien :

« C'est bien », dit le Capitaine, et d'un geste il brisa trois vitres à la fenêtre et l'ampoule. Puis tous les trois sortirent dans la rue. Je passais à ce moment. Benjamin Péret était rentré dans son compartiment et Paris était vide. [...] Miss Flowers et moi nous restâmes seuls dans la nuit noire de la place de la Concorde non éclairée.

Certains éléments, sur lesquels nous voulons maintenant attirer l'attention, résumant et représentant significativement les données fondamentales de l'aventure romanesque de Robert Desnos. D'abord, il est complètement aisé de faire arriver, ou disparaître, les actants. Ils ont leur rôle en tant que vraies instances utilitaires dans la diégèse. Leur poids référentiel (leur description, leur capacité d'autonomie à partir d'une cohérence, ou vraisemblance, sont radicalement nulles, sans transcendance, et sans une portée « réaliste » sur l'imaginaire desnosien) les soumet strictement aux démarches du jongleur. Ils arrivent, se rassemblent ou se séparent d'après un schéma chancelant qui est continuellement en métamorphose, et sont l'objet de ce fait des variations euphoriques ou non de la voix extérieure du Desnos-narrateur.

Par ailleurs, malgré les changements opérés dans leur situation, les personnages ont une cohérence en tant qu'actants liés à certaines expressions ou qualités. Ainsi, le Capitaine symbolise l'action qui fait rebondir et redémarrer le récit, alors que Louis Morin est le jeune homme soumis au couple aventurier. De même, Miss Flowers, aux côtés du Capitaine, joue un rôle plus déterminant, mis en avant par les désirs du narrateur. Ainsi, Desnos fait disparaître Louis Morin et le militaire pour prendre le rôle qui lui convient.

L'emprise de la voix narratrice est facilement comparable à une tyrannie qui abuse de la variabilité du « roman ironique » : aucune instance ne peut se défaire de cette volonté externe qui nie, par conséquent, l'autonomie que nous venons d'évoquer par rapport à la vraisemblance des actants ou des circonstances spatio-temporelles : « Peu de temps après le départ de Morin, trois horloges sonnèrent l'une deux coups, l'autre sept coups, la troisième onze coups. Miss Flowers me baisa sur la bouche ». Il est intéressant de relever ici cette faculté exorbitante du narrateur pour comprendre l'importance du principe de plaisir dans une certaine conception de l'aventure rêvée : nous définirons ainsi la fiction en tant que soulagement du désir.

Dans le déroulement de l'aventure, il y a toujours une place pour les aphorismes. Ce sont les phrases arbitraires qui correspondent le mieux à l'instance « arbitraire » du narrateur, et qui prouve par ailleurs une unité de composition malgré la disparité des échantillons et l'impétuosité du procédé :

Miss Flowers s'arrêta.

« L'amour multiplié, me dit-elle, a le secret des bouches à l'envers. Des coquilles jonchent le chemin des amoureux alcaloïdes. Le guerrier numide qui me posséda a su imposer sa retenue honorable au congrès des murmures. N'écoutez point parler vos muscles ni le chant des vapeurs verticaux dans vos oreilles à mécaniques. »

Le projecteur écrasait des personnages historiques sur le macadam humide où s'enfonçaient les réverbères que j'allumais un à un avec des allumettes-bougies.

Le récit est donc un ensemble variable et hétérogène d'énoncés complets et fermés comme des dictons bien improbables. L'imagination se contraint en général par l'aventure entamée, mais s'ouvre souvent également sur un répertoire de sentences obscures. Elles ressemblent, pourtant, à la création de contrepèteries et d'aphorismes de Rose Sélavy :

La dilection des femmes est-elle le dilemme de la fiction et des nombres ? ⁶⁶²

La lame qui tranche l'affliction des âmes dévoile-t-elle aux amis la fiction de l'affection ?

⁶⁶³

⁶⁶² Cet aphorisme de Desnos, publié dans le numéro 7 de *Littérature* en décembre 1922, n'a pas été repris dans *Corps et biens*. Il a été repris, avec une autre vingtaine, dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Gallimard, 1978.

Or le rôle du sujet romanesque, instance auctoriale assimilée à la voix du narrateur et participant au régime fictionnel des personnages, peut être comparé, poétiquement, à ce guerrier évoqué par Miss Flowers. Le narrateur se projète sur ses créatures virtuelles, les manipule, les maîtrise et les « possède », pour ainsi dire, comme le vrai héros dominant. C'est la main qui n'est pas du tout invisible. En revanche, si le sujet créateur peut d'une part se pencher vers ses rêveries sensuelles et des machinations provenant de la libido, il peut aussi bien, d'autre part, restreindre le débit d'aventures érotiques. Il peut donc « imposer sa retenue *honorable* au congrès des murmures » (nous soulignons), des murmures qui sont le produit de l'inertie du plaisir dans l'évocation romanesque.

Finalement, le récit s'ébranle, se remet en place, reprend le thème du vol des diamants et retrouve la route percée pour continuer à faire rêver et le narrateur et le lecteur. Tellement la suite est imprévisible, dirait-on. A Miss Flowers d'affirmer :

Il faut retrouver les colliers et les diamants, Robert Desnos, il le faut.

– Oui, répondis-je, et venger nos compagnons. »

L'accroche redouble cette volonté de reprise en soulignant son rôle pragmatique : « Le jour se lève, et Paris était toujours enveloppé dans son silence... » Les personnages se séparent pour se rencontrer le soir au Pelican's, le bar où le vol avait eu lieu. Et Desnos retombe à ce moment sur les éléments qui avaient été parsemés notamment dans la première séquence des *Nouvelles Hébrides*. C'est-à-dire, des données qui semblaient sans importance, non transcendantales dans l'histoire, reprennent maintenant une fonction positive quant à la clôture de cet épisode et signifie une certaine maîtrise de sa mécanique : « Je regagnai la maison miraculeuse au bord de la voie ferrée. Elle était toujours déserte. Les photos clouées jaunissaient sur les marches bleu blanc rouge », « Benjamin Péret transparaisait dans la glace » (à comparer avec S1 : « Je rentre, il y a la tête de Benjamin Péret dans la glace. Je cours vers l'île déserte, une éruption volcanique l'a détruite »).

⁶⁶³ Cet aphorisme, avec 24 autres numérotés, figurait, dans la maquette de *Corps et biens*. Ils n'ont pas été retenus par Desnos pour l'impression du recueil.

En conclusion, pour ce qui est de la facture du récit, il faut remarquer la juxtaposition des phrases. L'asyndète met chaque énoncé à côté du suivant comme s'ils étaient des aphorismes. Il n'est pas déraisonnable de les comparer, en vérité, avec une certaine tendance dans l'œuvre de Desnos à produire des phrases assertives, fortes et figées. Cette immobilité, ou cette facture fermée de chaque unité, néanmoins, de par ses contradictions sémantiques et son expression surréaliste –illogismes, etc.– permet de voir l'assemblage de tous les énoncés dans des unités textuelles supérieures.

Ainsi, par exemple, le paragraphe et notamment la séquence constituent les degrés supérieurs du point de vue diégétique : en étant des unités, ou des ensembles complexes, elles mettent ainsi en relief l'évolution du récit. Il est vrai que ce qui est dit dans une phrase peut facilement être dépassé ou anéanti dans des énoncés postérieurs, tandis que les séquences donnent un aperçu global, dans son parcours linéaire et au-delà des bouleversements par rapport au sens et pour ce qui est du résultat instable final.

4.1.6. La poursuite des thèmes : de Bordeaux à Casablanca [SEQ. 7 - 8]

A la suite de Baudelaire, qui voyait en elle la reine des facultés, les surréalistes veulent redonner les pleins pouvoirs à l'imagination. Celle-ci ayant une structure forte et relativement constante au cours du temps⁶⁶⁴, il n'est pas étonnant que reviennent sous leur plume un certain nombre de thèmes, qu'on aura repérés au passage, dont plusieurs sortent du décor romantique (plus exactement, du roman frénétique anglais et du romantisme allemand) qui relève pour la plupart d'un émerveillement constant :

⁶⁶⁴ Voir G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.

on verra plus concrètement la mise en relief de la femme, et la proximité du cadre géographique.

Breton s'en explique en présentant le « splendide XIX^e siècle » dans un article intitulé « Le merveilleux contre le mystère » (1936). Les commentateurs ont signalé la récurrence du cristal, du château, des mannequins, du miroir dans l'œuvre de Breton et d'Aragon, par exemple, et qui souvent interviennent dans les récits desnosiens. Michel Butor a condensé ces objets sous le titre « Heptaèdre héliotrope » en hommage à l'auteur de *L'Amour fou*⁶⁶⁵.

La poétique des ruines, à laquelle ils cherchent un prolongement au XX^e siècle, s'accompagne chez ces rêveurs d'un retour en force des fantômes et des êtres de la nuit, sous leur forme la plus séduisante. Ainsi Aragon annonce-t-il l'entrée des succubes, que nous citerons dans la mesure du nécessaire pour nous imprégner de l'idéologie (restreinte par nous au domaine de l'esthétique) propre au groupe surréaliste :

Je songe à ce que le sommeil apparemment dissout. A ce renoncement du repos. Au mensonge du dormeur. Son attitude résignée. Dissimulateur sublime. Il ne laisse plus voir que son corps. C'est alors que vaincu il n'est plus que la voix de cette chaire défaite. Alors un grand frisson nocturne autour de cette chute enfin va se propager. Se propage aux limites de l'ombre et de l'air. Atteint les lieux troubles. S'étend au pays fébrile des esprits. Par-delà les règnes naturels. Dans les pacages damnés. Et quelque Démone aspirant cette nuit-là la brise des mares, défait un peu son corsage infernal, aspire l'effluve humain, et secoue ses nattes de feu. [...] O pourpre de l'enfer, quitte ce corps charmeur.

Je parlerai longuement des succubes.

De toutes les opinions qu'on se fait des succubes la plus ancienne rapporte que ce sont vraiment des démons-femmes qui visitent les dormeurs. Et sans doute que cela n'est pas sans réalité. J'en ai rencontré qui portaient toutes les marques de l'enfer. Ce sont alors de bien belles personnes, car elles ont le choix de leur forme, et souvent elles n'éprouvent pas le besoin, même au point de le quitter, de dévoiler à leur amant involontaire une origine que dans l'abord elles se sont efforcées si bien de leur dissimuler. Mais parfois elles ne résistent pas au plaisir d'une révélation soudaine, elles se transforment dans les bras qu'elles ont sur elles-mêmes refermés, et leur victime

⁶⁶⁵ NRF, n° 172, 1967.

éprouve toute mêlée à un plaisir qu'elle ne regrette point encore l'horreur d'avoir cédé au piège du démon.⁶⁶⁶

Cette hantise de la femme, Breton en fera une valeur positive après la Seconde Guerre mondiale. Le caractère extérieur de la femme, le mystère qui reste en dehors de la sphère du connu, ne se résoudra dans une avancée positive qu'après le conflit mondial. La misogynie des premiers textes surréalistes est certes une donnée assez commune et répandue dans les différents auteurs.

Alors que quelques-uns passent la féminité sous silence, d'autres transforment cette ignorance ou cette distance bien réelle en une sublimation par la voie de l'imagination. Nombre des images féminines dans leurs récits, dans ce cas, subissent une transformation qui les rattache à des formes mystérieuses (dans le paysage, dans un deuxième plan du récit), admirables (du point de vue des arts plastiques, comme un objet leirisien) ou simplement horribles et « formidables » : le démon, le criminel, l'assassin.

Or Breton, quelques décennies plus tard, reprenant la légende médiévale de Mélusine, se tourne vers la femme pour sauver le monde, « rédimer cette époque sauvage »⁶⁶⁷ :

[...] le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui. C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient, ne serait-ce qu'en protestation contre ce scandaleux état de choses, de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fonds exclusivement sur les facultés de la femme, d'exalter, mieux même, de s'appropriier jusqu'à le faire jalousement sien tout ce qui la distingue de l'homme sous le rapport des modes d'appréciation et de volition.

Savoir reconnaître ainsi la supériorité féminine, c'est aussi savoir écouter et regarder la nature, en déceler le caractère insolite, surprenant, merveilleux. Dès le premier *Manifeste*, Breton déclarait : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit

⁶⁶⁶ Louis Aragon, « Entrée des succubes », in *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 10.

⁶⁶⁷ Breton, *Arcane 17*, UGE, coll. « 10/18 », p. 62-3.

beau. » Sensible à cette dimension du surréel, Pierre Mabille dresse l'inventaire des objets dont l'image se reflète au *Miroir du merveilleux* :

Dès lors, le merveilleux est partout. Compris dans les choses, il apparaît dès que l'on parvient à pénétrer n'importe quel objet. Le plus humble, à lui seul, soulève tous les problèmes. Sa forme, témoignage de sa structure personnelle, résulte des transformations qui se sont opérées depuis l'origine du monde, elle contient en germe les innombrables possibilités que l'avenir se chargera de réaliser.

Le merveilleux est encore entre les choses, entre les êtres, dans cet espace où nos sens ne perçoivent rien directement mais qu'emplissent des énergies, des ondes, des forces sans cesse en mouvement, où s'élaborent des équilibres éphémères, où se préparent toutes les transformations. Bien loin d'être des unités indépendantes, isolées, les objets participent à des compositions, vastes assemblages fragiles ou constructions solides, réalités dont nos yeux ne perçoivent que des fragments mais dont l'esprit conçoit la totalité.⁶⁶⁸

Identifiant les traits de la pensée contemporaine, et particulièrement ce qu'à propos de Vitrac on a nommé l'esprit d'enfance⁶⁶⁹, à la mentalité des peuples dits primitifs, Péret, reprenant les thèses de Tzara dans *Grains et Issues*, les rapporte à l'imagination pure et au merveilleux dont il donne un exemple en guise de définition : « On attend sans doute que je définisse ici le merveilleux poétique. Je m'en garderai bien. Il est d'une nature lumineuse qui ne souffre pas la concurrence du soleil ».

Mais le manque de définition, cette impossibilité de déterminer les limites de la chose (ses *finés*) n'empêche pas son existence et même son omniprésence :

Cependant le merveilleux est partout, dissimulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement. Ce tiroir que j'ouvre me montre, entre des bobines de fil et des compas, une cuillère à absinthe. A travers les trous de cette cuillère s'avance à ma rencontre une bande de tulipes qui défilent au pas de l'oie. Dans leur corolle se dressent des professeurs de philosophie qui discourent sur l'impératif catégorique. Chacune de leurs paroles, sou démonétisée, se brise sur le sol hérissé de nez qui les rejettent en l'air où elles décrivent des ronds de fumée. Leur lente dissolution

⁶⁶⁸ Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, Editions de Minuit, 1962, p. 32.

⁶⁶⁹ Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada. Histoire d'une subversion*, Fayard, 1990.

engendre de minuscules fragments de miroirs où se reflète un brin de mousse humide.
[...] Le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants.⁶⁷⁰

Que ce soit en réactivant des croyances anciennes, tel le mythe de l'androgynie primitif dont nous parle Platon dans *Le Banquet*, ou en dégagant les aspects insolites de l'univers actuel, les surréalistes sont en quête d'une mythologie contemporaine (la première partie du *Paysan de Paris* d'Aragon n'est-elle pas intitulée « Préface à une mythologie moderne » ?).

La pensée du groupe surréaliste s'est édifiée en une certaine mesure sur un groupe de repères presque *mythologisants* : de la ville aux ruines, de certains noms à certaines notions globales, presque des principes idéologiques : liberté, amour, et *caetera* :

Toute la faune des imaginations, et leur végétation marine, comme par une chevelure d'ombre se perd et se perpétue dans les zones mal éclairées de l'activité humaine. C'est là qu'apparaissent les grands phares spirituels, voisins par la forme de signes moins purs. La porte du mystère, une défaillance humaine l'ouvre, et nous voilà dans les royaumes de l'ombre. Un faux pas, une syllabe achoppée révèlent la pensée d'un homme. Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir. Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre.⁶⁷¹

La ville est en effet un lieu favorable à la germination du merveilleux. C'est comme si les surréalistes avaient pressenti la transformation radicale de la

⁶⁷⁰ Benjamin Péret, *La parole est à Péret*, Pauvert, 1975, p. 33-7.

⁶⁷¹ Aragon, *Le Paysan de Paris*, p.19-20.

population française qui en fait désormais, de nos jours, soixante-quinze plus tard, une société à majorité urbaine. Le critique Jean Gaulmier en étudie le fonctionnement dans l'œuvre d'André Breton :

La nuit redouble donc le caractère merveilleux de la ville. Ce merveilleux, André Breton le perçoit pleinement, mais il veut montrer que ce merveilleux est vrai, conscient qu'il est de la distinction du plausible et du non plausible. Aussi, au moment d'exposer des faits assez étranges pour l'étonner lui-même, « j'hésite, il faut l'avouer », dit-il. De là l'importance *pratique* de ces décors parisiens d'une totale exactitude : ils accèdent à la réalité des événements qui s'y sont déroulés. Au moment où il serait tenté de prendre pour autant d'illusions ce qu'il a vu et vécu, la place Dauphine, le Sphinx Hôtel du boulevard Magenta, le buste d'Henri Becque le convainquent qu'il n'a pas rêvé. Et nous, lecteurs, comment douterions-nous de l'existence de Parisette, lorsque nous savons qu'il l'a rencontrée au « Café Batifol, 7, rue du Faubourg-Saint-Martin » ? Il nous semble que nous n'aurions qu'à rôder rue Pajol pour y croiser à notre tour la jeune fille aux yeux de Dalila et, une nuit de printemps sur le quai aux Fleurs, pour que la « belle vagabonde » prenne notre bras.⁶⁷²

Ainsi, dans S7, il y a une reprise de l'histoire, une présence envoûtante de la sexualité féminine et un rapport souple avec les données géographiques. Or pour cette troisième caractéristique, on peut parler aussi de la présence du thème du voyage. C'est encore un thème moderne dans le sens où une certaine facilité de ces déplacements vient du progrès et du développement des moyens de transport : voitures, bateaux, etc.

Il est surtout nécessaire de remarquer la vitesse des actions : sans connecteurs, le texte offre comme des « flashes » sur plusieurs aspects. D'une part l'érotisme de l'héroïne : « J'apercevais Flowers nue des pieds à la ceinture. Elle portait un corsage noir rayé de rouge, un collier d'or, un chapeau de feutre », « J'observais le triangle noir que dessinaient les cuisses nues et serrées de ma compagne », « La jeune femme penchée vers moi baisait mes lèvres », « J'enlaçai alors la jeune Américaine et nous nous aimâmes frénétiquement tandis que dans la rade le vapeur mugissait »... La progression de ces phrases parsemées au milieu de l'aventure principale est faite pour plaire au narrateur. La victoire se réalise

⁶⁷² J. Gaulmier, « Remarques sur le thème de Paris chez André Breton de *Nadja* à *l'Amour fou* », in *Travaux de linguistique et de littérature*, 1971, IX, 2, p. 167-8.

effectivement sur les deux plans : amours et aventures, comme des attributs qui renforcent la mise en avant du narrateur.

De même, il semblerait qu'on n'a pas abandonné le caractère scénique des actions : « Le jour peu de temps après se leva comme un rideau », « La nuit tomba immédiatement et le lampadaire s'alluma », « La nuit tomba avec un bruit de verre cassé ». Ou bien, ces actions suivent un scénario où les journées sont marquées par ce fort contraste filmique entre la lumière des images et le noir qui les sépare tout en marquant les pauses ou les changements de lieu ou de temps.

Finalement, la souplesse dont nous parlions est présente aussi dans le voyage : l'auto reprend sa course vers la Seine (« Quand je relevai la tête le pont de Passy était là. [...] Aux fenêtres de Paris fleurissaient des drapeaux verts brodés d'un triangle rouge et du mot Whisky », « Nous sortîmes par la porte Maillot. A travers les routes nous gagnâmes Bordeaux. Un bateau en partance nous attendait »), relayée par le déplacement en mer, d'une rapidité surprenante (« ...plus heures après nous débarquâmes à Casablanca »). Or cette précipitation géographique provoque pour sa part un appauvrissement ou simplification dans la description. De cette manière, Casablanca n'est décrite que par une grue géante dans le port, puis un chameau et un lampadaire éclairant le vide du désert : « Nous fîmes cent mètres et nous trouvâmes devant un lampadaire électrique et un trottoir de pierre de dix mètres de long environ. Il n'y avait pas d'autres vestiges d'habitation alentour ».

En S8, il y a une reprise généralisée. Nous sommes revenus à Paris pour compléter un périple frénétique, mais la ville est à nouveau cette métropole hantée et arpentée par la foule. On suppose que les faits divers y foisonnent puisqu'il y a un « lieu du crime ». Le bras de Benjamin Péret, qui était apparu dans la première séquence, repris dans la 7^e, fait ici son apparition criminelle précisément : « Le bras de Benjamin Péret étreignait encore le cou des cadavres ». Déjà dans le « chapitre » précédent, le narrateur a failli se faire étrangler par celui-là. Le mot magique qui l'avait sauvé nous avait fait voyager à nouveau vers un autre continent : « Araucaria ». Le rapport entre le bras et Miss Flowers n'est pas pour autant moins violent, mais ne correspond peut-être pas à une attitude purement criminelle. Rappelons que Miss Flowers est toujours la déesse érotique et que cet érotisme passe souvent par les fessées : « Le bras vous a-t-il battu aussi, me dit-elle ? ».

Mais les morts ne sont pas définitives : dans la séquence précédente, Louis Morin avait été empalé, mais soupirait, et le tout avait l'air d'une mise en scène macabre : « Il (le Capitaine) appela trois marins qui retirèrent l'enfant du pal. Du sang avait coulé le long de ses cuisses et de ses mollets. Ils l'essuyèrent avec une éponge et tous les trois nous nous rendîmes dans la cabine de Miss Flowers ». Ici, le criminel s'enfuit bruyamment et les cadavres semblent vouloir reprendre le rythme urbain et sillonner « toutes rues » :

Quant aux cadavres eux-mêmes ils se relevèrent et disparurent au tournant de la rue.

En troisième lieu, une nouvelle reprise de ce qui s'est passé auparavant, et qui prouve par ailleurs cette superficielle connexion des séquences : sur la porte du Pelican's bar, on a écrit la formule des équations du second degré (p. 56). Cet écriteau rappelle l'inscription de S1 sur la porte de la chambre des Breton : « Numérotez vos abattis ». Or l'érotisme et l'aventure planent sur ces entrefaites dans une ambiance de plaisirs et de loisir. C'est peut-être la fonction dominante de ce « chapitre » puisqu'il laisse un répit aux personnages et au narrateur, lequel semble ne pas pouvoir trop se distinguer de ses *créatures* : « Sans nous arrêter à cela nous ouvrîmes la porte et nous installâmes à boire du porto jusqu'à la fin de la journée ».

Mais le thème de Paris est persistant puisque « Paris murmure des chansons... » et qu'il est parcouru par les personnages par l'avenue des Champs Élysées. En plus d'être personnifié, ce Paris est aussi surprenant car, dans son atmosphère, il contient d'étranges promeneurs : des oreilles et des bouches, qui peuvent représenter par une synecdoque restrictive la foule, mais le danger de cette écriture effrénée et qu'elle exploite tout de suite la métonymie jusqu'aux limites du sens. En l'occurrence, des bouches on passe aux lèvres, lesquelles, pour ne pas rester seulement comme des figures du paysage, passent à l'action. Aucun élément, à force d'insister et de persévérer dans le discours analogique, ne reste finalement passif. Si le récit s'active, tous les éléments font de même. Ainsi :

Quelques lèvres s'entrouvraient pour nous tirer la langue et c'était tout. Le lendemain des yeux se collèrent sans raison devant toutes les serrures, à toutes les vitres, et nous dûmes les crever à coups d'épingle pour rentrer dans notre logis.

Ce qui arrive donc le lendemain de ce phénomène bien extraordinaire inaugure, pour sa part, un paradigme logique : lendemain... suivi de « le cinquième jour », « le sixième », « le septième ». Et dans cet ordre nouveau, Miss Flowers se promène et promène ses attributs. Une nouvelle reprise ne peut plus nous surprendre : « Nue des pieds à la ceinture, elle promenait par les rues désertes un corsage de soie bleu rayé d'argent, très serré à la ceinture ». C'était pourtant la nouveauté de l'incipit de la S7 : elle était à moitié nue et portait un corsage noir rayé de rouge. En plus, à ce moment-là, elle portait un collier d'or et un chapeau de feutre. Maintenant, elle est affublée d'autres accessoires : des gants-dominos, un collier de perles, et « un grand chapeau à plume blanche sur le tout ».

Une sorte d'épuisement apparaît, malgré tout, à cet instant précis, d'autant plus que la tour Eiffel, « le cinquième jour », s'enfonce. Symbole phallique, il est remplacé par une « fontaine à poissons de mer ». Le sixième jour, cependant, la cruelle maîtresse montre à ce protagoniste-narrateur « les ascenseurs qui montent et descendent inlassablement ». Mais, hélas, les forces de celui-ci sont assez épuisées.

La fatigue se déplace ensuite sur le logis communautaire de S1, et il se déclare fatigué d'habiter « la maison à signal », qui n'est autre que la « maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée ». Mais de la maison à signal à une maison close, la digression, s'il en est une, ne fait que revenir finalement à la question de la puissance sexuelle. Ainsi, un phallus immense le reçoit dans la maison close. Or en ce moment les symboles de ce genre déclarent forfait, quelles que soient leurs dimensions : « Il était traversé d'une épingle ».

Le discours tenu par le phallus est assez étonnant mais il est vrai, en revanche, que souvent Desnos donne la parole à d'autres actants du récit. Le discours qu'ils tiennent, néanmoins, penchent aussi souvent dans le sens d'une parole cryptique, arbitraire et proche du « cadavre exquis ». Il semble faire une référence à la puissance sexuelle en défaut, mais comme une sorte de consolation hermétique : « Les glaces sans tain simulent d'impossibles naufrages et des mâts de cocagne ne

doivent pas en un stérile effort vertical transformer l'élan inutile des flèches et des obus ». Le personnage reste silencieux devant ce témoignage alors que celui-ci prend une forme prophétique qui devrait l'apaiser et le consoler : « Les réverbères se noueront par leur milieu et ceci est la prophétie du sexe masculin sans vérole, sans désir sans refus sans dégoût ».

Il semble que, une fois le narrateur quitte la maison close du phallus immense, les actualités de la surréalité s'infiltrèrent : les seringues qui vident les ampoules électriques sont contestées par le congrès des Soleils. Celui-ci les menace, mais elles ne se rendent pas tout en provoquant une tragédie collatérale : « et les ruisseaux empoisonnèrent les poissons en signe de deuil ». Cela dit, il est extraordinaire d'apprendre ces nouveautés. Elles n'ont aucun rapport, en principe, avec l'histoire, mais elles remplissent la fonction d'une description du moment et de l'époque ne serait-ce que par analogie.

Un couple veut préserver la tour Eiffel alors qu'elle renaît de sa paralysie générale, mais ils contractent des maladies honteuses et, voici l'intitulé journalistique qu'on imagine pouvoir lire dans le monde de la surréalité : « ils furent chassés honteusement de la cité ». Chassés de la République, mais plus probablement d'un jardin paradisiaque, malgré leur bonne volonté, le couple s'occupait précisément de surmonter cette crise capitale du monument. Mais où était passé le narrateur ? Il aurait pris le temps de fumer une cigarette si l'on croit la dernière des nouvelles des actualités surréelles :

Un beau soir les papillons reparurent. Ils volèrent la nuit durant autour de nos cigarettes ; au jour ils repartirent en laissant des cendres à nos pieds et ce fut tout.

Le protagoniste, ou en tout cas le je qui s'introduit dans le groupe initial, passe son temps avec Miss Flowers. Ils ne sont jamais las et ils s'aiment dans « la ville orthopédique ». Ils se réfugient dans un endroit assez isolé où les voix du Capitaine et de Louis Morin leur parviennent seulement par le téléphone. Mais il y a une difficulté à les joindre et à trouver le chemin vers de nouvelles aventures. Ils sont presque condamnés à cette séparation par un récepteur infernal. A chaque fois qu'ils

décrochent le combiné, dit-il, ils entendent un long discours illogique qui est aussi diabolique.

Curieusement, pourtant, ce discours qu'on est tenté de nommer impersonnel puisqu'on ne sait pas qui en est l'auteur, ressemble d'une part aux propos du phallus de la maison close mais, d'autre part, il synthétise des phrases très proches de celles d'un journal : « L'étoile M. Poincaré prononce un discours décisif à Nancy. De petits Russes ont été dévorés par les secours américains. Le dollar à 2,50 fr. le mètre la bourse des injections à cadran horaire au radium et l'incurie des fonctions publiques chez les anémies de la némésis en argent contrôlé sur le Rhin. Tite. Stop. Allô. Allô ».

Il semble prouvé, en fin de compte, que la transition entre les aventures est difficile. Il est nécessaire non seulement de justifier la pause à partir des actions accomplies (récupérer les bijoux : les colliers et les diamants, s'enfuir), mais de les « remplir » ou leur donner un contenu non moins intéressant et entraînant. On peut avoir recours à toute sorte de fantaisie, mais il est assez remarquable qu'on représente une sorte de bilan d'actualités. Cela, en plus, est fait avec l'analogie propre au discours libertaire surréaliste de telle sorte que M. Poincaré se trouve à peu près au même niveau actanciel que le congrès de Soleils ou les seringues qui vident les ampoules électriques.

4.1.7. Un concert de poires d'angoisse [SEQ. 9]

Et l'aventure reprend son chemin avec difficultés mais en trouvant une grande richesse dans le récit surréaliste. Ce n'est pas qu'elle se cherche, car elle est quand même de nouveau à l'œuvre, mais elle éprouve les obstacles de l'énonciation cohérente. Nous trouvons donc d'abord un discours du Capitaine. Puis, après que Louis Morin l'a poignardé, c'est le tour de celui-ci de s'exprimer. À la différence du

Capitaine, Louis Morin nous donne une chanson. Or Miss Flowers punit ce crime de la façon la plus cruelle (« Elle réédita le supplice de la vierge sodomisée »).

Or le narrateur et Miss Flowers repartent et entament un nouveau voyage : ils grimpent au sommet d'un gratte-ciel et, de cette hauteur qui survole la ville déserte qui hantait le récit, ils se trouvent isolés, sans escalier, pour redescendre sans peine. Ils réalisent alors un saut fantastique qui les envoie au nord de l'Irlande. Ils seraient recueillis par des voiliers, mais pour rentrer tout de suite sur Paris (place de la Concorde) où les parties des corps de Baignoire et Verdure parlent en chœur. Finalement, l'épouvante provoque la fuite de notre narrateur par la rue Royale, et il s'enferme facilement dans son refuge de départ, à savoir sa maison.

Ceci est donc pour le bilan des actions, mais ce qui prend le devant dans cette neuvième séquence, c'est plutôt le mode d'expression surréaliste à l'état pur. Il n'est pas difficile de dénicher l'action, mais la lecture est surtout complexe à cause des télescopages d'éléments épars et nouveaux, en plus des anomalies sémantiques⁶⁷³.

On ne sait pas par quelle relation étrange, Desnos associe le macadam, et de façon plus générale la surface de la ville, et l'écriture. Cette étrangeté ne semble pas pouvoir être expliquée par un rapport logique déplacé et pourrait contenir un arbitraire absolu. Ainsi, nous lisons : « Nos souvenirs transformaient le macadam en filaments alphabétiques qui écrivirent nos noms dans des couloirs de coton hydrophile ». Tout au plus, ce macadam alphabétique peut rappeler chez nous le pavé qui, vers la fin de *La Liberté ou l'amour !*, s'avère un témoin historique et commence à réciter les noms de tous ceux qui l'ont piétiné : « Le pavé de la place de la Concorde évoque la procession de ceux qui passèrent sur lui »⁶⁷⁴.

Le Capitaine commence ainsi son discours pour reprendre peut-être l'isolement téléphonique récent. Les phrases les plus incompréhensibles, par ailleurs, ont cependant un ton d'affirmation féroce. Ce sont souvent des assertions catégoriques qui, avec leur élan, n'en sont pas moins vides. Or pour cette première phrase de son discours, effectivement, il y aurait un sens plus facile à saisir : « Je connais le secret du tube acoustique où des caravanes embranchent la discorde ménagère ». Mais

⁶⁷³ Todorov, « Les Anomalies sémantiques », in *Langages*, n° 1, mars 1966, p. 100-123. Todorov rappelle que les textes surréalistes offrent rarement des exemples d'agrammaticalités (ou incorrections de langue), mais de fréquentes anomalies sémantiques, qu'il analyse.

⁶⁷⁴ Cf. fin du chapitre IX, « Le palais des mirages », toujours dans l'édition « Quarto », 1999, p. 380.

quel est le degré de connaissance vis-à-vis de ce secret ? Le connaît-il, c'est-à-dire qu'il est conscient de son existence ? Ou peut-il l'expliquer ? Le fait est qu'il y a un reproche formel à la base de ce paragraphe puisque Miss Flowers a été ainsi isolée alors que le Capitaine aurait voulu lui parler. Le Capitaine n'en est pas moins amoureux, et la langue (la langue étrangère de l'Américaine ou son accent) est devenue pour lui quelque chose de nécessaire.

On ne sait pas comment il prononce ce discours (« debout sur le socle de creux oxygène »), mais on peut comprendre qu'il s'agit plutôt d'un discours écrit. De plus, il l'aurait écrit, d'après notre hypothèse, entouré de certains objets et images : un porte-plume, un poivrier et un revolver. Mais, comme nous disions, il lui reproche son silence. Elle est certes coupable de son isolement respectif et de ses longues veillées plus ou moins désespérées à attendre son appel. Bref, on peut se demander s'il est légitime d'avancer une interprétation de type biographique d'autant plus qu'on est au courant des déboires amoureux de Desnos à cette époque-là. Lui aussi était amoureux d'une femme aussi spéciale qu'Yvonne George et avait subi l'incompréhension, la distance ou le refus :

Un porte-plume, en plein midi, un poivrier à l'extrémité d'un promontoire, un revolver à succès amoureux, ont plus de retentissement dans ma mémoire que la langue de Miss Flowers dans la lumière de mes nocturnes petits candélabres.

Les trois autres phrases de ce discours, en revanche, sont pour nous complètement hermétiques. Leur sens semble absent tandis qu'elles présentent une forme de grammaticalité irréprochable ou sans faille. Le Capitaine dit avoir pensé ses vices dans une forêt ; et qu'un « concert de poires d'angoisse souffle l'épouvante entre deux yeux minéraux et rugissants ». Somme toute, ce discours semble épuisé par manque de références un peu plus concrètes qui permettraient non seulement de suivre le sens, ou l'évolution sémantique (souvent éloignée ou métamorphosée), mais aussi de le poursuivre. Finalement, le Capitaine n'a pas grand-chose à dire si ce n'est reconnaître que, malgré la variété du lexique, il est voué à se taire. L'écriture ou le discours perdent donc leur force, ou leur but ; et les signes (« cygnes ») sont vains, si ce n'est par les allitérations de *r* et *s*, qui renvoient au nom de l'auteur :

Un clan de mérovingiens surgi du plus profond des régions sympathiques indique à tout venant la formule de l'acide et du silence des cygnes.

C'est le meilleur moment pour interrompre, et c'est ce que fait Louis Morin avec son apparition. Mais l'enlèvement du sens, ses signes ou de l'aventure, comme on sait, est dépassé souvent par les surréalistes avec la plus grande des violences. Et alors que le groupe de personnages semble soudé, malgré plusieurs morts et des disparitions ponctuelles, il se défait avec un nouvel acte de violence : Louis Morin traverse d'un coup de poignard « les poumons dynamos du Capitaine ». Comme on sait également, la mort n'est pas un empêchement définitif pour ces actants, mais ce meurtre abrupt détermine clairement la fin de son temps de parole pour qu'un autre la prenne.

Un nouveau discours n'est pas cependant une solution dans le sens de la clarté et de la logique *normale* du langage. Louis Morin est peut-être encore plus obscur que son aîné. A nouveau, il produit trois phrases indéchiffrables qui n'ouvrent même pas vers un sens effleuré ou possible. Mais, en même temps, il contrebalance cette continuité hermétique avec une nouveauté formelle, et il chante une chanson.

La suite est composée par quatre phrases sur un état d'âme bien précis : « Pour redresser mes ruts plus rien ne pourra suffire ». Le jeune Louis Morin, qui avait 13 ans, aurait couché avec une fille de dix-huit ans qui aurait su le guider « car elle était nue », agenouillée pour sa prière. Mais, mis à part cette expérience, son discours n'accroche pas assez et ne fait qu'appeler la violence surréaliste qui fera rebondir le récit. La jeune Américaine apparaît comme un dieu punisseur, avec son attribut masculin, et s'acharne sur l'adolescent :

Elle réédita le supplice de la vierge sodomisée. Puis quand le garçon fut à jamais courbé dans l'humiliante posture elle trancha de ses ongles ce sexe supplémentaire au ras des testicules, l'abandonnant dans le corps secoué de spasmes. De nouveau femme, elle se redressa dans la splendeur de deux boucliers à l'acétylène tandis que la victime vomissait des lacs de lumière et d'alcool frelaté.

La punition accomplie, et ces deux personnages plus ou moins violemment neutralisés, Miss Flowers et le narrateur repartent pour visiter un hôpital où « dix-huit

filles à plat ventre étaient reliées à des pompes à bicyclettes ». Non seulement elles seraient en effet couchées sur leur ventre, ce que veut dire l'expression dans un premier moment, mais elles auraient un ventre suffisamment plat pour requérir ces outils surprenants. Il faut imaginer qu'elles gonflent assez pour s'envoler : « Les baudruches éclatèrent quand elles atteignirent les tropiques ». Entre deux phrases, outre le fait que la première est ambiguë, nous voyons que l'éllision joue un grand rôle. L'emprise de l'image doit guider le lecteur pour faire le raccourci entre la suggestion et l'explicite.

Pour le reste de cette séquence, vu la difficulté d'interprétation, nous pouvons faire un résumé plus ou moins simpliste mais nous permettant de voir les phénomènes les plus pertinents. Premièrement, apparaissent Baignoire et Verduze pour relancer de façon accélérée les actions :

Baignoire et Verduze transformés en rampe d'escalier nous entraînaient au sommet du gratte-ciel. A chaque étage des femmes nues se jetaient dans le vide. Un bilboquet phallique éclairait la cité inhabitable d'où les vieillards s'enfuyaient.

Arrivés au trente-septième étage nous vîmes que nous étions seuls.

Pour un moment, Baignoire et Verduze vont disparaître mais ils reviennent de la façon la plus inouïe : déchiquetés ou, si on peut dire, comme déconstruits. Des membres se tortillent sur le trottoir, on reconnaît leurs têtes, et chaque partie du corps s'exprime en chœur : d'abord les bouches, bien entendu, pour tomber aux pieds, et revenir aux intestins. Cela dit, l'épouvante dont parlait le Capitaine dans son discours revient pour pousser le narrateur à s'enfuir par la rue Royale. C'est la rue par laquelle assez souvent s'initie l'aventure du Corsaire Sanglot : c'est ainsi au début des chapitres IX et XI de *La Liberté ou l'amour !* Mais ici, curieusement, le rôle est l'inverse. Toutefois, la fuite n'est pas vraiment pour abandonner ces membres vu leur spectacle terrifiant, mais pour se faire conduire précisément par eux en se tortillant. Le narrateur se retrouve finalement devant la porte de la maison (laquelle ?) où il pourra s'enfermer.

4.1.8. De l'intertextualité proverbiale [SEQ. 10]

Une intertextualité diffuse, implicite, se découvre ainsi, qui souvent s'avoue ou devient plus franche. Sur la ligne imaginaire d'un horizon d'attente, le roman populaire et le roman plus ou moins frénétique d'aventures sont tout à fait présents. Par ailleurs, l'influence des classiques populaires (Eugène Sue, Cooper, Alexandre Dumas...) accélère, comme ici, renforce et rigidifie les codes.

En même temps la connaissance commune des textes antérieurs et des contraintes sérielles offre à l'auteur la possibilité d'écrire au second degré en s'assurant la connivence du lecteur, qui est pour sa part capable de maîtriser, voire d'anticiper la narration et l'histoire. Tous deux savent en principe où va le récit et ce qu'il signifie pragmatiquement (pause, sursaut, remise en route, attente...). Reste donc au lecteur le plaisir de deviner et de lire par quels chemins on parvient à la fin heureuse. Mais ceci du point de vue théorique correspond aux modèles.

Diversification et sérialisation marchent ainsi, d'après Ellen Constans, côte à côte. De cette façon, un nouveau mode d'exploitation d'un code ancien, une réutilisation systématique créent une nouvelle variété qui rapidement établit son propre système⁶⁷⁵. Or il est question, dans le romanesque débridé de Robert Desnos, de déterminer dans quelle mesure son écriture de (presque) second degré manifeste les mêmes enjeux. Est-ce qu'elle respecte les contraintes sérielles ? Entend-elle

⁶⁷⁵ Voir Constans, art. cité, in P. Bleton (dir.), 1998, p. 24.

reproduire le même cadre textuel, la même quantité de pages ou un cheminement semblable d'actions et personnages tout au long d'un grand trajet littéraire ?

En revanche, ne coupe-t-elle pas cette influence par un raccourci (horreur du temps ou impatience), si on peut dire, et tâche d'opérer d'une certaine manière la synthèse ? Et ceci, d'autant plus que souvent nous sommes devant un résumé de l'action, sans descriptions et sans commentaires d'auteur. Il semble plutôt que Desnos reprend les éléments intéressants de cette écriture-lecture comme indices ou traces d'une expérience globale (notamment les changements abrupts, les découvertes, les reconnaissances ou les déplacements géographiques) mais qu'il les reformule plus frénétiquement, sans préparation ou postérieure évaluation. L'auteur s'efface relativement pour mettre en relief une systématique préalable qu'il respecte à peine.

La séquence 10, en ce sens, marque une pause par rapport aux voyages et aux actions violentes (meurtres, punitions humiliantes..) mais celle-ci est tellement dirigée vers le procès d'écriture lui-même qu'elle permet ou provoque le sommeil de son maître et producteur :

Sans maîtresse, sans ami, sans lutte je m'endormis.

Mais « ...je m'endormis » n'est suivi que d'un point et, à la ligne, nous trouvons tout de suite, sans aucune transition ou digression même, « au réveil... »⁶⁷⁶. Cette prose suit en effet les rythmes de ce prosateur omniscient et tout-puissant et, avant son bref repos, elle nous montre un léger glissement (une *feinte*) vers la *mort* du sommeil.

Par le moyen d'un cinématographe à la vapeur, la révélation d'in vraisemblables luxures parvient jusqu'au narrateur qui reconnaît qu'il s'agit de la voix du personnage le plus régulier jusqu'ici, à savoir Benjamin Péret. Il prête sa voix effectivement à ces luxures et notamment sa critique puritaine. Mais ceci est un reproche pour ce personnage qui le hante et il semble mériter une punition qui dépendra peut-être de la décision de l'énonciateur. Ainsi, les lézards, ces animaux qui sont d'une

⁶⁷⁶ Cet exemple se trouve page 61 de l'édition que nous citons le plus souvent : « Quarto », Gallimard, 1999.

importance et d'une portée presque thématique du foyer desnosien⁶⁷⁷, s'acharnent sur lui :

Enfermé dans ma chambre je l'entendais lutter contre des multitudes de lézards dont les yeux perçaient les murailles de rayons X. A la fin, n'y tenant plus, j'ouvris la porte. Le cadavre de notre pauvre ami rampait dans l'ombre. Bientôt il disparu.

L'ambiguïté des données est pourtant manifeste. On a déjà vu, comme on verra partout dans le chapitre VI du roman de 1927⁶⁷⁸, que la mort est un événement bien désémantisé et sans conséquences sur le plan fictionnel. Le Capitaine et Louis Morin aussi, de leur côté, ne subissent que ce genre de disparitions transitoires ou anéantissements passagers. De même, la mort survient plus souvent dans ces moments où il s'agit de se réfugier, de s'enfermer et finalement de s'effacer.

Comme un mécanisme d'effacement, en effet, la mort est relativisée pour relancer l'aventure avec cette spécificité, qui la différencie profondément du modèle populaire primaire, que la mort, la pause ou la transition ne se placent pas en fin de chapitre mais bien au hasard de l'écriture. Il n'y a pas de contraintes *systématiques* et la mise en chapitre, si faible et discrète soit-elle (sans numérotation, sans titres), ne porte aucune empreinte sur le récit qu'on qualifie parfaitement de « débridé » à la suite de ses accélérations mais non pas moins de ses arrêts subits.

Renée Riese Hubert parle, pour les *Pénalités de l'enfer* (l'autre titre de ce livre), de « réseau textuel »⁶⁷⁹. Au moyen des inscriptions lapidaires, dit-elle, et des formules concises, Robert Desnos se livre dès 1922 à un détournement analogue à celui que feront Péret et Eluard en 1925 dans *152 proverbes mis au goût du jour*. C'est ici l'analyse d'un phénomène qui revient souvent sans qu'il caractérise plus particulièrement cette séquence.

Comme tant d'autres œuvres surréalistes, l'ouvrage de 1922 semble éluder toute cohérence extérieure, toute unité manifeste, pour un lecteur habitué au romanesque de l'époque. De ce fait, prose et vers, texte et intertexte, proverbe et

⁶⁷⁷ Cf. début du chapitre II de *La Liberté ou l'amour !*, « Les profondeurs de la nuit », p. 325 : « ...le macadam des allées où couraient les lézards du désert, frères animaux apprivoisés par moi, puis recueillis dans mon logis où ils firent cause commune avec mon sommeil ».

⁶⁷⁸ Chapitre VI de *La Liberté ou l'amour !*, « Pamphlet contre la mort », p. 352-6.

⁶⁷⁹ « Proverbes et images dans *Pénalités de l'enfer* », in Dumas, (dir.) « *Moi qui suis Robert Desnos* » *Permanence d'une voix*, José Corti, 1987, p. 115.

image y alternent en s'affrontant. L'esprit de contradiction n'est plus un obstacle à la compréhension, ou bien à une nouvelle façon de lire qui ne veut plus être raisonnée, alors que la contradiction alimente en revanche l'élocution elle-même.

Or ces oppositions trop visibles, dit Riese Hubert, ne résistent pas à une lecture approfondie du texte. Dans ce cas, la *profondeur* dénote l'esprit qui s'oppose à cette création visiblement désordonnée, c'est-à-dire qu'à plus de profondeur tout devient explicable et même justifié. Toujours selon Riese Hubert, c'est donc le dépassement de l'arbitraire scriptural par l'analyse du lecteur averti. Pour nous, décrire est plus important qu'expliquer.

Les proverbes qui fournissent dans un style lapidaire exemples, modèles et leçons, les images qui suscitent des détours, des ouvertures et des fluctuations, constituent deux modes de discours antithétiques. Mais le récit imagé, en évoquant une multiplicité d'espaces, de moments, de personnages, en multipliant analogies et métaphores, produit en fin de compte le même genre de détournement que les proverbes, car il provoque des déplacements imprévus et bizarres. Et ces déplacements à tous les niveaux seraient le point de contact entre image et proverbe, alors que Riese Hubert poursuit son étude plus détaillée des manipulations surréalistes d'expressions proverbiales :

Desnos, comme d'ailleurs tous les autres surréalistes et des précurseurs tels que Lautréamont et Rimbaud, renouvelle le langage là où il s'est figé et multiplie à plaisir les occasions de l'érotiser. *La chaude-pisse est en germe chez l'enfant qui tète* : Desnos accumule ici une terminologie biologique et érotique. Dans certains proverbes, la nature biologique de l'homme est assimilée au domaine de la botanique pour affirmer une continuité prévisible et parfois même les valeurs conjuguées de l'hérédité et de l'éducation, par exemple : *On reconnaît l'arbre à ses fruits ; Mauvaise herbe croît toujours*. Chez Desnos, cette nature devient une fin en soi, car l'avenir de l'homme consistera à s'acquitter de besoins purement physiques.⁶⁸⁰

Toutes les expressions citées et qu'on pourrait offrir en inventaire⁶⁸¹, quel que soit leur apport érotique, renferment des conseils, proposent des définitions,

⁶⁸⁰ Riese Hubert, art.cit., p. 119-120.

⁶⁸¹ Marie-Paule Berranger, en 1988, publiait déjà une étude magnifique de cette catégorie d'énoncés et les ordonnait, les analysait et déchiffrait pour la plupart des cas. Cf. *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, 1988. Pour Desnos, voir surtout p. 104-9, 162-4 et 175-181.

établissent des normes. Ces tournures souvent négatives refusent toute clôture en ouvrant la voie à de nombreuses possibilités. Tout proverbe conventionnel, en effet, devient selon Desnos une simplification inacceptable. Tout énoncé, de façon plus généralisée, qui surgirait *de motu proprio* est censé recevoir un traitement de la part de l'auteur : serait-ce un processus de création, de réécriture ou de plagiat même, le langage n'est pas plus responsable et *honnête* que le poète. Aussi évite-t-il, dans la mesure du possible, de cerner les expressions en leur donnant un sens précis. C'est ainsi que des équivalences s'établissent non seulement entre les proverbes, les comptines, les chansons populaires et les fables, mais entre les proverbes, les énigmes et les oracles.

Les formulations verbales dans les *Nouvelles Hébrides ou Pénalités de l'enfer* aboutissent souvent à une absence complète de solution et, au lieu de donner une réponse, elles la fuient. Les locutions proverbiales et populaires que nous considérons appartiennent fréquemment à des passages en italique, parfois vérifiés, se détachant du récit en prose. Même celles qui s'intègrent dans la typographie de la prose tendent à produire des ruptures dans la continuité toujours éphémère du récit, soit en passant du particulier au général, soit en passant du passé au présent. Cependant, toujours est-il que le recours à ce savoir commun ou populaire (les dictions et les proverbes) est fréquent et, comme le coup de pied au fond de la piscine, il sert à regagner la surface textuelle pour ne pas arrêter la course entamée.

D'autre part, si les expressions populaires s'infiltrèrent partout dans *Pénalités* pour s'embusquer, quitte à remonter bientôt à la surface, à se consolider momentanément en bloc et à se disperser à la fin, c'est qu'elles tendent à s'assimiler à ces intertextes qui abondent dans la littérature surréaliste. Ces intertextes fondamentaux sont d'ailleurs le sujet d'une importante étude de Michaël Riffaterre : « Intertextualité surréaliste », parue dans *Mélusine I*. L'intertextualité n'exige pas nécessairement un subtil jeu de dépistage de la part des lecteurs. A plusieurs reprises un personnage se met à chanter soit seul, soit en chœur, et le poème ou récit se contente de transmettre ses paroles :

Je saisis le bocal convoité. Aussitôt le bouchon sauta et vola en l'air en disant : « Je suis Guillaume Apollinaire ». ⁶⁸²

Les allusions à un autre poète, à un autre texte poétique, on pourrait même dire à un autre récit, à savoir *Le poète assassiné*, ainsi qu'aux mystères ou énigmes renfermés dans les bouteilles témoignent d'une intertextualité délibérée. Rimbaud et Lautréamont sont eux aussi invoqués dans *Pénalités*. Le lecteur se heurte à des bribes de l'œuvre rimbaldienne à partir du moment où l'élément aquatique sous forme de fluidité ou de monde sous-marin se manifeste comme l'un des « réseaux dominants d'images » ⁶⁸³.

Certaines visions infernales ont des affinités avec certaines évocations d'*Une saison en enfer*. La révélation de mondes inouïs fait songer au « Bateau ivre », « Après le déluge » et à « Enfance ». Voilà un échantillon :

Epave au gré du courant équatorial et des maëlstroms tropicaux.
Le Nègre qui fournit de l'alto s'arrête. Il était mort, un garçon prend sa place.
Le pianiste pousse un cri, il était mort-né.

L'abolition de la distinction entre mort et vie est donc une constante du texte de Desnos qui, fidèle au code surréaliste, célèbre leur résolution en un seul état non contradictoire. Certaines allusions ducassiennes, ouvertement attribuées et rendues présentes par des invocations ⁶⁸⁴, rejoignent même un des proverbes cités :

J'ai deux bras, deux yeux, une bouche, je suis capable de faire l'amour et je méprise infiniment ceux-là qui ne peuvent plus.
Monstrueuse statue, qui incarne mes scrupules et mes préjugés, je te renie. ⁶⁸⁵

Desnos est loin de décréter l'apothéose de poètes que les surréalistes avaient proclamés comme toujours vivants. Il souhaite, grâce au rapprochement et à la fuite,

⁶⁸² Exemple cité par Riese Hubert, art.cit., p. 121. Il se trouve dans la page 70 des *Œuvres* (éd. Dumas).

⁶⁸³ Ibidem.

⁶⁸⁴ Cf. p. 84, « Vous êtes morts ! VOUS ÊTES MORTS ! » ; et « C'est ici le cimetière des passagers de *La Sémillante* perdue corps et biens sur les récifs des îles sanguinaires », p. 106 et la suite p. 107.

⁶⁸⁵ Page 84.

entraîner son lecteur dans le même genre d'aventure alchimique verbale et érotique que ces deux poètes consacrés. Par ce goût de la citation, le poète révèle son propre dédoublement : la dualité entre lumière et ombre, un moi qui se découvre et se fuit. C'est vraiment l'imposition de la seconde main⁶⁸⁶. Parler, réciter, chanter n'incombent pas seulement au moi autobiographique du poète (ici, narrateur en prose pourtant), à ses comparses surréalistes et à des personnages de pure invention, mais à des « robinets lyriques » ainsi qu'à tous les objets qu'un bricolage rhétorique rend capables de rendre la parole :

Ne nous laissons pas prendre au jeu : le robinet, autant dire le petit robin [sic] lyrique, n'est que le pseudonyme de Robert Desnos. Télégramme, lecture, chant, inscription, insulte, signal se multiplie sans cesse en assaillant le lecteur, en le tenant en état d'alerte, en exigeant qu'il glisse des gloses mathématiques au domaine du désir.⁶⁸⁷

L'intertextualité, comme nous l'avons vu, s'applique autant aux expressions populaires qu'aux souvenirs littéraires tout en contribuant, dans le cadre des textes surréalistes, à rapprocher le langage poétique des banalités quotidiennes. Elle sert donc à leur donner les mêmes droits, et à les greffer l'un sur l'autre. Comme la première personne passe du sommeil au réveil, les descriptions sortent de leurs gonds et retombent sur le récit qui se recroqueville pour générer une série de proverbes. C'est aussi le ton et l'attitude d'une autorité qu'on veut donner au discours.

Les données si multiples du texte – échos du passé, expériences personnelles saisies sur le vif, formules générales venant de nulle part, répétitions revendiquant la différence – se conjuguent par cette intertextualité qui se cristallise autour de proverbes et d'expressions ayant avec eux un minimum d'affinité. Le proverbe constitue en fin de compte le « minitexte » le plus authentiquement approprié d'un ailleurs : temps fort, mot d'ordre, sentence lapidaire, il sert à la subversion sans pouvoir être aisément contesté.

⁶⁸⁶ Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Le Seuil, 1979.

⁶⁸⁷ Riese Hubert, art.cit., p. 123. C'est une synthèse qui focalise sur la source monodique de création, c'est-à-dire la subjectivité qui agit et qui en même temps se laisse posséder en partie par le langage.

Dans ces pratiques de « détournement », Desnos ne se sert guère de la citation à l'état pur. Et l'on peut affirmer que l'intertexte non modifié fait complètement défaut dans *Pénalités de l'enfer*. Ajoutons que le narrateur ne confie pas au contexte la fonction de modifier la citation. Ainsi, il s'agit donc moins de déplacement que de détournement, comme nous croyons l'avoir montré rapidement. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces expressions et peut-être sur l'existence d'hypotextes non modifiés. C'est plutôt le détournement qu'on peut considérer comme cas de figure fondamental dans l'écriture à résonances même si l'effet de ces deux espèces de manipulation apparaît somme toute comme analogue.

Il y a une efficacité du mot comme de la phrase, et celle-ci est finalement autant liée au mot qu'au récit. La cohérence surréaliste, dans le flux arbitraire de l'énonciation, est consacrée par le narrateur en faisant de la phrase un signe linguistique, en lui reconnaissant un signifié indépendant du référent et des conditions d'emploi. Formules figées et proverbes sont donc autant de phrases-mots qui, isolées typographiquement, deviennent souvent des phrases-paragraphes.

Les proverbes d'Eluard et Péret « mis au goût du jour », d'autre part, effectuent la restauration du signifié, écrasé entre signifiant et référent dans la locution figée. Leurs proverbes paraissent absurdes parce que privés de référent, mais sans avoir pour autant perdu leur signifié. Ils réalisent ainsi la séparation du langage et de la pensée. Mais le signifié, généralement lui aussi contradictoire et absurde, aboutit à une dissolution de la signification. Les proverbes revus et corrigés, en cela semblables au mot d'esprit, exigent une interprétation en deux temps : ils demandent une information supplémentaire. Par exemple, il faut découvrir le détour par le modèle, le proverbe originel ou la structure figée démarquée (celle qu'on imite structurellement). Un proverbe usé au contraire amène directement au référent et l'opération de symbolisation n'est plus distinguée ni ré-effectuée consciemment :

Si tu veux la nuit prépare les fourmis.⁶⁸⁸

Selon l'hypothèse de Todorov que « nous avons conscience de la structure syntaxique de la phrase avant même de prendre connaissance de la signification des

⁶⁸⁸ Cité par Berranger, 1988, p. 138.

morphèmes isolés »⁶⁸⁹, on remarque que la phrase proverbiale, par sa structure même, fait autorité, emporte l'adhésion et suggère par ses propres articulations des relations entre les lexèmes avant même que l'absurdité des mots, leur incompatibilité ou leur hétérogénéité ne saisissent le lecteur. On voit d'abord la phrase que les unités qui la composent, et encore moins les relations établies par celles-ci entre elles séparément. Dans le cas des proverbes surréalistes, ou en général de la prose de premier jet, il s'agit moins de « briser les cadres linguistiques » que de les « ré-affecter au non-sens de la poésie ». A dissocier les éléments du proverbe, à les réemployer en les modifiant infinitésimalement ou seulement en les découpant on pulvérise l'unité, on revitalise la langue usuelle et la poésie.

Aragon voit dans les collages une « méthode de ravivement des mots, de réveil des mots, de leurs sens, à les prendre par groupes ». Précisément, « c'est dans l'intermittence de ces deux discours : celui qui utilise la signification d'usage et celui qui secrètement la décompose pour faire jaillir *l'image* qu'il situe (Paulhan) l'effet poétique de la formule »⁶⁹⁰. Tantôt signe, tantôt seulement signifiant, c'est en effet dans ce gouffre (ou faille, béance...) que se laisserait percevoir l'inconscient.

Le tracé pulsionnel des aphorismes met en scène une apparition/disparition dans le scintillement de l'entraperçu, un « clignement d'une vision intermittente »⁶⁹¹. Selon Roland Barthes, fasciné par le discontinu, rappelons que c'est précisément le mode d'émergence de l'Eros dans la poésie⁶⁹².

Et Breton se référant à Freud pense donner une sténographie des couches profondes du psychisme⁶⁹³. De cette manière, toujours selon un projet idéal, le morcellement des textes surréalistes, les ruptures logico-sémantiques et la juxtaposition d'énoncés contradictoires ou incompatibles seraient le calque fidèle de cette zone interdite et foisonnante du soi « incohérent, décousu » dont « chacune (des) aspirations poursuit son but propre et sans égard aux autres ». Finalement, le dépaysement opéré différemment tant par l'écriture automatique ou de premier jet

⁶⁸⁹ Todorov, *Les Genres du discours*, Le Seuil, 1978, p. 14 et seq.

⁶⁹⁰ Roland Chemama, « L'expérience du proverbe et le discours psychanalytique », in *Ornicar ?*, n° 17/18, 1979.

⁶⁹¹ Ibidem.

⁶⁹² Barthes, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

⁶⁹³ Précisément à « La Question de l'analyse par les non-médecins », in *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, p. 30.

que par le jeu de mots apparaît comme une méthode d'analyse, ou du moins une propédeutique, voire une incitation introduisant au moi désirant.

4.1.9. Une étrange continuité [SEQ. 11]

Dans la séquence précédente, on sait bien que l'entourage familial du personnage est souvent composé d'animaux. Et de plus, on saura qu'il s'agit plutôt d'animaux rares : « D'abord ovoïde puis circulaire, elle (ma chambre) fut bientôt un grand triangle où des reines égyptiennes martyrisaient mes collections d'animaux rares ». Collections d'animaux vivants ou pas, rien n'empêche cette présence de la vie sauvage dans la forteresse du narrateur : faune et flore, on voit dans sa glace que des algues et des phoques entourent une autre image non moins inquiétante, celle de quelques « spectres en habit noir ».

Et d'un roulement qui s'élargit au fur et à mesure, un climat de tension se propage. Les images ont une violence caractéristique, soit en elles-mêmes (« Des têtes d'enfants roulaient dans les égouts avec un bruit sourd ») soit en passant à l'action la plus retentissante en guise de conclusion ou de conséquence : « Enfin le tout fit explosion ».

Par une suite apparemment logique, cette violence provoque la mort du narrateur, mais on se souvient que la mort n'est que transitoire et, dans cet univers

de liberté, elle n'est absolument pas contraignante : « Quand je me relevai, j'avais cessé de vivre ». Il s'agit en fait de l'*adunaton* dont Jacqueline Chénieux-Gendron avait déjà fait une présentation pour l'appliquer à *La Liberté ou l'amour !* :

Sous le terme d'*adunaton*, la tradition rhétorique grecque entend un schème sémantique relativement figé, par lequel est *visualisée* une impossibilité empirique. C'est l'« impossible », le « monde renversé ». Un mode syntaxique le fait souvent surgir et ce sont les énoncés du type : « quand les fleuves remonteront vers leur source... quand les poissons voleront dans les airs..., alors... » se produira tel scandale pour notre expérience commune.⁶⁹⁴

C'est une nouvelle notion, une vieille figure rhétorique, pour décrire les irrégularités ou anomalies sémantiques, mais il est vrai qu'elle ne fait que poser une étiquette pour un phénomène qui est bien connu et qu'on ne découvre pas en le nommant ainsi. Dans ce cas, la mort est un mirage et le cadavre continue de respirer. De plus, cette mort est la transition vers un autre univers qui est celui du monde sous-marin. A nouveau, par anticipation, on se souvient du roman de 1927 et, plus spécifiquement, du chapitre IV « La brigade des jeux » où Corsaire Sanglot visite les fonds océaniques. Mais ici une phrase crée un monde irréel.

Dans ce monde mensonger, cependant, une vérité paradoxale : Miss Flowers vient, se produit ou est trouvée dans la tête du protagoniste. Autrement dit, l'irréalité ou le référent de l'*adunaton* correspond peut-être à une réalité ; seulement dans le plus étrange des emplacements surgit l'aveu de cette rêverie. Le tour de l'écrou de la surréalité pourrait trahir le « régime véridictionnel du roman »⁶⁹⁵ :

Un monde aquatique et muet frappait aux parois de mes tempes et des brochets voraces regardaient par les fenêtres de mes prunelles venir Miss Flowers enfin retrouvée.⁶⁹⁶

Mais elle est également morte et, pourtant, ils peuvent non seulement s'embrasser mais échanger les langues tellement le baiser est passionné : « ...et depuis nous sommes condamnés à n'exprimer chacun que les pensées de l'autre ».

⁶⁹⁴ Chénieux-Gendron, « L'*adunaton* face à l'énigme et à l'impossibilité logique dans la prose narrative de Robert Desnos », in Dumas (dir.), 1987.

⁶⁹⁵ Murat, « Le moment romanesque », in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 163.

⁶⁹⁶ Page 62. Pour le roman de 1927, voir p. 338-344.

Mais de cet entretien, après les retrouvailles, nous passons à une scène d'un grand érotisme entre les deux, scène qui est imaginée à partir de l'entrée dans « la salle du trône ».

Tel que nous l'avons interprété pour la tour Eiffel, des mots comme le trône, la colonne, la tour, etc. ainsi que d'autres sur un plan horizontal (serpent, etc.), inspirent l'apparition des phallus par assimilation et contribuent à érotiser essentiellement l'imaginaire desnosien. Mais encore une fois, la référence légitime que suscite cette scène glisse vers la représentation du groupe que nous trouvons dans la première phrase du livre (S1) : Vitrac (qui « portait sa tête sous son bras » surgit à la place du phallus), M. André Breton (en vingt-cinq exemplaires), Mme Breton, Philippe Soupault, Max Morise... De plus, le décor de la ville se situe au même plan que les figures privilégiées de l'imaginaire : la concierge d'un immeuble voisin aux côtés du Pape :

Grâce à cela je ressuscitai et je dispersai les morts dans les étoiles avoisinantes et le Pape dans le lit de la Seine dont il n'eût dû jamais sortir.⁶⁹⁷

Mais le blanc qui sépare les deux séquences, de la même façon qu'il y a des coupures ou ruptures en pleine séquence, n'en est pas une. Des morts on passe au cimetière et des étoiles avoisinantes aux étoiles où se trouvent dispersés les morts en question. Or tous ces cadavres sont des éléments vivants de la poétique romanesque de Desnos.

De même, le narrateur Desnos pense retourner à son tombeau tout en poursuivant sur cette isotopie, au moment où Louis Aragon apparaît. Il introduit l'aventure d'autant plus que ses attributs rappellent un fonds symbolique de romans d'aventure, à savoir les westerns. En outre, il est prêt à partager certains de ces attributs :

Il était vêtu d'une large culotte de cow-boy et d'une chemise de soie noire échancrée. Le large sombrero accroché à la ceinture pendait sur sa hanche droite, sur la tête il avait une couronne de diamants et au bras droit son brassard de première communion. D'un geste il me tendit celui-ci que je transformai en cache-sexe. Nous nous en allâmes.

⁶⁹⁷ Dernière phrase de S10, p. 65.

Une autre ligne de continuité nous fait remonter quelques pages en arrière (p. 57, S8) pour retrouver les yeux qu'on avait crevés à ce moment-là. Maintenant, en effet, les filles qui les épient dans la rue « avaient toutes l'œil droit crevé et elles chantaient toutes en chœur... »⁶⁹⁸. D'ailleurs, la piste à suivre pour l'aventure poursuit des buts très concrets : on peut trouver, d'une part, la conquête de l'Ouest américain, mais aussi le pôle nord comme une des destinations privilégiées qui esquissent un univers des aventures-type⁶⁹⁹.

C'est précisément ce que chantent les filles dans les rues :

Le polyglotte aux jambes torses
nous apprendra l'alphabet morse
pour aller au pôle aux morses
apprendre le secret de l'amour et sa force.

C'est donc un vrai parcours initiatique vers des vertus de préférence : amour et force, puisqu'il y a un apprentissage (double dans cette strophe) à assimiler pour y accéder. Mais cette force correspond à une énergie presque ingouvernable et, s'il y a une aventure dans la vie quotidienne qui garde cette caractéristique et aide à l'épanouissement de l'individu, c'est surtout la force sexuelle. La grande force est le désir, avait dit Apollinaire, mais : « La vraie révolution pour les surréalistes, c'est la victoire du désir », écrivait Maurice Nadeau⁷⁰⁰. Ainsi, l'acte amoureux est une des actions qui côtoient aussi bien le réel que l'imaginaire. De sous le brassard, le protagoniste attrape « un long serpent bicolore » qui lui siffle dans l'oreille :

La fiancée tient le bon bout
du petit cuirassier qui ne saura que geindre.

⁶⁹⁸ Cf. la chronique « Image de l'œil » de Desnos parue dans le n° 4 de la revue *Documents*, septembre 1929. Reprise dans *Œuvres*, p. 451 ; le début : « De par ses vertus poétiques, l'œil, depuis des siècles, a servi aux comparaisons lyriques et aux allégories. On ne peut, même en résumant, faire la liste des auteurs qui ont trouvé une analogie entre les étoiles et lui ».

⁶⁹⁹ Cf. l'incipit du chap. V de *La Liberté ou l'amour !*, p. 345 (« La baie de la faim »).

⁷⁰⁰ Il mettait l'accent sur cette primauté du désir sans cesse affirmée à travers l'histoire du mouvement. Cités par Henri Béhar et Michel Carassou in *Le Surréalisme*, éd. 1992, p. 119-120.

La liberté d'inspiration et de convocation de tous ces éléments n'a pourtant rien à voir avec l'amour, comme nous verrons pour le roman de 1927. En revanche, la sexualité aimante le réel jusqu'au point de servir de passage vers l'inconnu. L'acte sexuel se situe très près du but de la rêverie poétique ou romanesque mais, tout en conduisant vers le plaisir, elle se place au même niveau que les lectures recréées par le sujet bouleversé. D'où son assimilation, son équivalence et son remplacement aisé, et réversible. Pour illustrer ce point, observons ce *glissando* et l'*adunaton* des poissons rouges :

Mais je n'écoutai point cela. Du serpent je fis un lasso que je lançai vigoureusement dans la direction du troupeau de mustangs qui galopait à travers la savane. Le choc m'enleva et m'assit sur une cavale pétulante que je reconnus immédiatement. Aragon avait fait de même et nous galopions de concert vers un horizon de montagnes pigmenté de poissons rouges. Ceux-ci dévoraient les pommes aux arbres et nous faillîmes nous noyer en voulant les tuer à coups de revolver.

L'action a en tout cas une effectivité violente : elle relève souvent des images, comme nous disions pour S10, mais aussi de la mise en valeur des attributs de l'aventure. Ce n'est certes pas la première fois que le narrateur utilise son revolver. Par ailleurs, il faudrait insister sur l'ouverture de l'action en des moments de retournement et de fortification des actions vis-à-vis des pauses et de la concentration sur les images et apparitions. L'action pure remplace les images changeantes pour pousser le récit de façon plus homogène. Ici, par exemple, il est évident que l'horizon symbolise la nouvelle direction à suivre ; c'est par ailleurs le même que celui du titre du chapitre VIII de *La Liberté ou l'amour !* : « A perte de vue »⁷⁰¹.

Sans pouvoir nous étonner, un mot revient deux fois entre le début de S10 et la fin de S11. Une certaine unité de rythme et de ton s'installe entre celles-ci. La « luxure » est prononcée au départ par Benjamin Péret, mais Aragon se met à chanter : « Nous collions sur le ciel margarine / l'image de nos luxures... ». Ici, cette luxure dénote principalement un goût immodéré et une recherche et pratique des plaisirs sexuels. L'exemple de ces poussées de la libido est celui de la possession

⁷⁰¹ Cf. p. 371.

de la cavale de la part du narrateur : « Malgré ses hennissements, je couchai la cavale à terre ».

Mais cette zoophilie, immédiatement résolue grâce à la transformation de la cavale en Miss Flowers, est un nouveau fruit de la luxuriance des images, c'est-à-dire une luxure visuelle ou imaginative qui a subi un déplacement. Elle n'est pas sans nous surprendre, d'autre part, vu la rareté de références zoophiliques dans les œuvres surréalistes, comme le dit Xavière Gauthier :

Les fantasmes de zoophilie dans les œuvres surréalistes sont rares. C'est encore chez Crevel que l'on peut trouver cette allusion : « Au reste, j'ai ouï dire que les animaux se prêtent volontiers à la curiosité amoureuse des hommes » (*Mon corps et moi*)⁷⁰²

Plus curieusement encore, elle remarque que les images de zoophilie sont par ailleurs plus abondantes chez les femmes surréalistes que chez les hommes : elle cite les exemples du gros chien au ruban de couleur de Dorothea Tanning ou le grand singe (« ce dieu inconscient de sa beauté ») dans le roman *Jules César* de Joyce Mansour⁷⁰³. Or le cas de la cavale, puisqu'elle s'efface rapidement et s'assagit dans la figure de Miss Flowers, nous fait hésiter sur sa catégorisation. Il y a certes un jeu de doubles mais, en même temps, tout le désir étalé par le narrateur se décline par une motivation personnelle en un profond dédoublement. Tout acte sexuel imaginé pourrait avoir une explication onaniste.

Cependant, l'onanisme présente un intérêt intrinsèque : la place qu'y tiennent les fantasmes risque d'être beaucoup plus importante que dans la relation avec un partenaire et le rôle qu'ils jouent peut être très différent. Ainsi, on peut ne laisser cours à une certaine catégorie de fantasmes considérés comme particulièrement destructeurs que dans la masturbation. D'autre part, l'autosatisfaction est prise dans la composante narcissique présente chez tout individu. Par exemple, Xavière Gauthier cite la phrase de Joyce Mansour :

La douce démente de l'amour sans partenaire.⁷⁰⁴

⁷⁰² Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 211-2.

⁷⁰³ Gauthier, 1971, p. 213.

⁷⁰⁴ « Funéraire comme une attente de vie », in *Carré blanc*, Paris, Le Soleil noir, 1965, p. 17.

Au demeurant, Crevel n'ignore pas l'intérêt et le plaisir particulier qu'on peut éprouver à voir et à sentir son propre corps comme à la fois étranger et sien. Il écrit dans le livre *Mon corps et moi*, dont le titre est déjà assez significatif :

Je vois, je tâte, j'aime mon ventre, mes cuisses, moi, en pleine lumière, en pleine solitude, en plein désir.⁷⁰⁵

Seul et nu dans la montagne, il ressent le désir, le désir pour lui-même, étendu à un désir pour tous et pour tout. Il voit arriver un troupeau et des bergers : « Mais déjà voici le troupeau des corps animés par le sang. Déjà voici venir les victimes que réclame mon orgueil d'homme nu »⁷⁰⁶. Cependant, chez Desnos, le chemin semble se faire à rebours : seulement à partir de la projection de son désir, on devine le fond autonome de son désir face à la rêverie. Dans le cas de la cavale, peut importe finalement que ce soit l'animal ou Miss Flowers pour que la subjectivité masculine s'exerce. De toute façon, ce n'est qu'un mirage : la cavale est transformée et Miss Flowers s'enfuit dédaigneusement. Bref, il n'y a eu que des images qui ont interrompu la chevauchée initiale et qui n'ont même pas consolé le narrateur :

Nous nous assîmes (Aragon et moi) en silence et lorsque le soleil sonna douze coups nous ne jetâmes aucune pièce de monnaie dans l'assiette que nous tendait Louis Morin.

Pour une fois, silence signifie pause et fin de chapitre comme le rideau de S5 qui tombait à fin de la scène.

⁷⁰⁵ René Crevel, *Mon corps et moi*, Paris, Sagittaire, 1925, p. 141.

⁷⁰⁶ Ibidem.

4.1.10. L'imaginaire en rut :

« pour la satisfaction de mon amour » [SEQ. 12]

Le lien entre érotisme et lyrisme reste néanmoins aussi intrinsèque. Les sexes de Louis Morin et du Capitaine dansent et chantent dans une « belle panoplie », « un spectacle étrange » auquel le lecteur s'habitue progressivement. En haut, au-dessus de la scène, on revient au fondement onaniste déplacé sur le bras de Benjamin Péret : en effet, c'est lui qui bat la mesure et imprime un nouveau stimulus en tournant « une petite manivelle qui saillait entre les testicules ».

Les personnages relevant d'un savoir encyclopédique, comme le Pape de S10, présentent une certaine variation : Barrès, Nicolas II, Messieurs de Goncourt. Et le tout se donne à un rythme presque musical de la poésie surréaliste où le signifié, comme dans les proverbes altérés, se sépare et se distingue de la signification, qui n'a plus une valeur relevante. C'est la luxuriance des mots au-devant de la signification habituelle : « Frileuse la sonnette assouplit les muscles ».

Le fait que les personnages se relèvent devraient supposer une nouvelle mise en route du récit. C'est le cas de l'incipit de S12 : « Vers quatre heures de l'après-midi nous nous relevâmes ». Or l'accumulation de données opère sans arrière-pensée puisqu'elle obéit à l'écriture du premier jet. Les mots, les phrases ou les spectacles varient jusqu'à faire oublier ses jalons. En cas de perte de vitesse ou d'oubli de la situation, le récit refait le processus sans que la correction réprime ses mauvaises transitions : « Nous aurions écouté longtemps ce langage charmant si Verdure n'était survenu. Je me levai ». Le narrateur se lève deux fois de suite grâce à la digression de « ce langage charmant », absolument irrationnel et arbitraire.

Aragon joue pourtant le rôle du répresseur en insistant sur une logique dans la luxure du narrateur. Il explicite l'inconvénient de faire l'amour à un homme lorsque celui-là entend se diriger intentionnellement vers Verdure. Tout scrupule est détourné : « Homme ou femme, peu importe ». Et ceci d'autant plus que la sexualité est ici universelle et convient à l'essence même d'un imaginaire qu'on pourrait

qualifier en rut. Chercheur d'or ou de diamants, le « bijou » érotique est poursuivi par l'aventurier où que ce soit et dans toute circonstance :

Je l'irai chercher. De mes mains j'étranglerai le soleil et les golfes à fleur d'oranger ne sauront qu'arrondir des échinés luxurieuses pour la satisfaction de mon amour.

Un principe d'ordre pourrait survenir également. Les excès luxurieux ont déjà atteint leur paroxysme, si on en juge la façon de congédier les « sexes récitateurs » et le bras de Péret. Le narrateur déclare cette décision comme s'il s'agissait d'une contrainte qu'il devra respecter. Or, vu que ses démarches sont imprévisibles pour la plupart des fois et que la contradiction ne s'oppose en aucune façon aux progrès du récit, nous ne pouvons pas juger tout de suite cette déclaration formelle et explicite :

Nous ne devons plus les revoir ni l'un ni les autres.

Il déclare ceci comme s'il s'identifiait aux narrateurs omniscients de roman qui prévoit ce qui va se passer. Il essaie de créer un nouveau mirage, une représentation fautive de son statut pour rendre plus solide sa crédibilité. Mais on sait que l'imitation d'autres modèles romanesques, comme la citation de poètes consacrés, est une ressource qui vaut comme tremplin fictionnel, mais pas comme principe structurel à durée indéfinie. La validité ou l'utilité de ces assertions n'est confirmée ou infirmée, en tout état de cause, que par ce qui suit.

L'œuvre, ainsi, n'est pas achevée, elle a connu des éclipses et a abordé tour à tour une très large variété de genres littéraires : roman, théâtre, poésie ou chanson... Son unité, ou plus exactement le fil rouge des préoccupations récurrentes, reste pourtant sensible même s'il est prématuré ou, pour ainsi dire, « en germe ». Et tel ne sera pas notre propos, de vouloir en résumer le parcours toujours ouvert.

Il est beaucoup plus intéressant, en revanche, de tenter un questionnement sur le fond de ce parcours apparemment frénétique. A partir d'une réflexion sur le statut moderne de la vérité non plus comme adéquate à l'état du monde mais comme production dans le langage de la révélation, on peut proposer de lire *Nouvelles Hébrides* comme échec du sujet à recevoir de l'autre confirmation de sa vérité. Le

vide dans la case de l'altérité, dans ce jeu solitaire, porte ses conséquences sur l'ensemble.

Si ce discours *inauthentique* aspire au silence qui est comme la mort du langage et la vérité qu'il est censé révéler, la situation narrative du roman de 1927 (avec un narrateur épisodique), pris comme seul contre-point, complique les choses en mettant en scène quelqu'un qui *écoute*. Les deux instances disjointes se rejoignent mais en dehors du récit, dans une sorte de *black out* qui tient à ce que le moment d'épiphanie est inénarrable. La rencontre du langage, à l'intérieur du langage, n'a pas lieu puisque la révélation se réduit à un « moment strictement narcissique, à la fois glorifié et dénoncé par le récit. Pourtant, en ce qui concerne le texte de 1922, silence et vérité demeurent également comme des leurres, les écrans du monde et d'autrui, et le dernier mot resterait au bavardage ou à la surenchère spectaculaire.

C'est pourquoi cette séquence s'avère critique dans le sens d'un revirement. Quoi qu'il ne diffère pas nettement d'autres séparations ou ruptures antérieures, la solitude du narrateur se cristallise en quelques phrases : fuite de la maîtresse, effacement des « sexes récitateurs » et du bras de Benjamin Péret, départ d'Aragon sur « ses patins à roulettes ». Le changement s'esquisse rapidement et quelques traces grossières déterminent pour un instant un arrêt de la prose :

Quand il ne fut plus qu'un point, je tournai le dos et marchai. Je devais marcher une grande partie de la nuit.

L'obscurité de la nuit n'est pas le gouffre où s'éteint l'inspiration. La nuit est ambivalente : espace à parcourir et à découvrir (« Miss Flowers et moi nous restâmes seuls dans la nuit noire de la place de la Concorde non éclairée », S6), c'est aussi le temps disputé entre l'anéantissement du sommeil et l'activité cérébrale des rêves : « Dormir en chair ferme serait mon rêve mais je suis emporté au roulis de petits nuages téléphoniques capitonnés d'épures ingénieuses » (S4). Or elle ouvre aussi la parenthèse pour un changement de méthode. L'épuisement s'avère peut-être par l'excès sensuel ou bien par une reprise continuelle de certains éléments obsessionnels. La différence entre la séquence 12 et la suivante, en revanche,

relève d'un détournement ironique de la présentation. Ce qui était chanson devient poème, et ce qui était roman en prose cède à la pression lyrique pour « relire » des passages connus.

Les poèmes intercalés tous azimuts dans le roman sont une caractéristique spécifique de *Nouvelles Hébrides* vis-à-vis des autres textes romanesques de cette période. Il n'y a d'interruptions de ce type ni dans *Deuil pour deuil* ni dans *La Liberté ou l'amour !*

Riese Hubert parlait d'une écriture fonctionnant comme des robinets lyriques parce qu'elle continuait une métaphore à partir justement du titre du premier des poèmes que nous avons unis dans une seule séquence. Le romanesque a sans doute une spécificité par le fait d'être de la prose et par le surgissement de personnages « de pure invention » qui évoluent continuellement. Tout ceci l'oppose à la poésie surréaliste. Et pourtant, cette prose semblerait une variante de l'écriture automatique supragénérique. Autrement dit, malgré une apparence qui devrait les différencier, l'une et l'autre sont toujours présentes dans cette suite poématique.

Le projet initial d'une prose homogène, somme toute, avec ses connotations lointaines et ses souvenirs littéraires notamment, éprouve une crise remarquable avec l'introduction de vers et, qui plus est, de vrais poèmes. Cette séquence, par conséquent, dans la vision globale d'une parenté romanesque entre les romans qu'on vient de citer, fragilise son unité et sa cohérence. Mais, en raison des ressemblances et de l'équivalence entre prose de premier jet et poésie automatique, ne pourrait-on pas parler de changement typographique sans que cela n'aboutisse à un refus du statut romanesque ? Une pause dans la diégèse, en définitive, ne permettrait-elle pas d'intercaler ses poèmes comme nous avons déjà vu pour des chansons, des proverbes ou même de petites scènes de théâtre ?

L'étrangeté de ces poèmes n'est que l'effet d'une première impression. Ils blanchissent la page, vident une partie de la feuille de papier et s'insèrent inopinément dans le récit. Mais cette poésie est le produit d'un *re-traitement* des chansons et des discours précédents. Elle n'accélère pourtant pas la dispersion surréaliste tout en la dirigeant vers une deuxième diégèse, d'autant plus que les vers proviennent de la séquence 12.

Au contraire, cette typographie familière nous propose de repenser notre lecture et, mieux encore, prouve que la lecture (notre façon de lire) est esclave de la forme. En effet, s'il faut la juger d'après la forme, nous insinuons une crise du romanesque, mais si nous lisons vraiment les textes, nous verrons que la subversion surréaliste conteste ouvertement les genres littéraires. Qu'est-ce donc la poésie ? Une page plus blanche, un type de texte (du point de vue de l'extériorité) ou bien une catégorie discursive alliée à une tradition historique des formes littéraires (conception rhétorique) ? Face au genre catégorique ou réifié, il existe une tradition textuelle plus souple :

Une telle extériorité réciproque [...] ne s'impose que si on réifie le texte, c'est-à-dire si on le considère comme un anologon d'objet physique, et si on voit dans le genre un terme transcendant « portant sur » cet objet quasi physique.⁷⁰⁷

Or, avant de continuer ou prolonger toute discussion sur la portée effective de la poésie dans le roman sur la structure globale générique de celui-ci, on doit constater que le roman est généralement ouvert à bon nombre de contributions intercalaires. Ainsi, les genres sont des constructions conceptuelles résultant des interactions entre les sujets (les scripteurs, les lecteurs) et des objets de connaissance (à savoir, les textes). Mais, par rapport à la visée pragmatique spécifique du roman d'aventures surréaliste (témoigner d'une expérience qui est parfois simultanée à l'écriture), le poème intercalé n'altère pas cette fonction première. La poésie vient donc enrichir le produit final sans le rendre pour autant plus poétique que ce qu'il est.

Le nombre de poèmes que nous trouvons ici est de cinq et, sauf le premier et le dernier (« Le robinet lyrique » et « Controverses philosophiques »), qui ont chacun trois strophes de quatre vers, les trois autres pièces ont respectivement quatre, cinq et quatre vers. Il est du reste curieux de remarquer la symétrie de l'ensemble : le vers central de cette séquence 13 est finalement « la morale et la farine ». L'ensemble est donc équilibré et semble suivre une logique de compensation

⁷⁰⁷ J.-M. Schaeffer, « Du texte au genre », in Genette et Todorov, *Théorie des genres*, Le Seuil, coll. « Points », 1986, p. 184.

textuelle alors même qu'il ne contient pas moins de contrastes sémantiques que la prose automatique.

Un petit vers serait la clé de voûte (le poème s'intitule « Clé de sol ») tout en exprimant le décalage notionnel entre une abstraction et un élément matériel aussi banal. Du reste, un autre vers, dans un paradigme plus concret basé sur la nourriture et la végétation (« mouron ») et qui pourrait garder un lien étroit avec la farine, exprime pourtant également un autre décalage ; on imagine difficilement ce lien entre nourriture, plantes et art : « du pain et du mouron pour les vieilles peintures » (le seul alexandrin du premier morceau). Parmi une discrète majorité d'octosyllabes, on compte quelques autres alexandrins :

Ex₁ : Dieu garde la fumée du vierge araucaria. (« Prière »)

Ex₂ : [...] et la faillite du vent du nord qui prend le train (*Ibidem*)

Ex₃ : [...] l'on arrache le sanglot d'entre le roues du rire (« Controverses... »)

Et pour le début du dernier quatrain de « Controverses philosophiques », on arrive à compter à peine, avec une grande difficulté, deux alexandrins qui tenteraient de marquer et établir un certain rythme⁷⁰⁸ :

Proverbe vous n'êtes pas toutes les eaux minérales

Des touches de chansons nous servent de semelles [...]

Le tout s'avère non seulement difficile à justifier mais aussi à décrire. Desnos se penche ici directement sur un irrationalisme presque absolu. Ainsi, sur le moule d'une syntaxe presque incontestable et sans défaut gênant (il n'y a pas de ponctuation), le signifié des sèmes s'éloigne de toute signification. Il n'est même pas possible d'unir deux images de suite ou deux signifiés accolés par la disparité de points de vue et les « anomalies sémantiques ». Or il existe une certaine beauté surprenante au fil de phrases toujours catégoriques. Le verbe est en ce sens souvent inutile puisque aucune action n'accompagne ces sèmes et leur laisse, par sa seule absence, le rôle principal dès qu'ils sont convoqués par le poète. Dans « Prière »,

⁷⁰⁸ Il faudrait accepter ou bien qu'il y a une pause après "proverbe" (con compte les trois syllabes), mais que, comme pour certaines chansons, on coupe "êtes" et "toutes". Ou bien, on pourrait accepter un vers de 14 ayllabes, assez bancal, qui introduirait l'alexandrin suivant.

nous comptons un seul verbe à l'indicatif : « assouplit », et puis une injonction : « garde ». Par conséquent, soit ces deux verbes étendent leur action sur le vers qui suit, soit les images valent par elles-mêmes :

La langue des locomotives au bout de tes tétons.

Pour conclure, nous dirons qu'un petit secret, non pas irréductible, se place au cœur de cet entracte lyrique. L'installation de cette pause diégétique est au bout d'une progression ou un glissement progressif des vers jusqu'à envoûter le narrateur et le forcer à offrir quelques pièces choisies, détachées. Et précisément choisies : à part les séquences 4 et 5, qui ont un format dramatique, d'autres ont fourni assez d'échantillons versifiés : S2, S3, S9, S10, S11, S12... jusqu'à ce point-ci. Mais, conséquence sans doute de cette impulsion qui s'est développée assez lentement, la rédaction du roman avance en revanche de façon précipitée. Le *compositeur* de cette musique, qui n'hésite guère à changer de rythme ou de *tempo*, aurait conçu le projet de cette séquence lyrique au cours de S12. La preuve en est qu'il place, parmi les neuf strophes présentées, cinq que nous venons de lire intercalées dans la prose même. Il a opéré simplement une sélection, une réorganisation et, ce qui est plus intéressant, il les a séparées distinctement en leur donnant un titre.

Cela est finalement plus surprenant du fait que nos séquences n'en ont pas : elles se succèdent de façon presque mécanique, confondues souvent par des actions qui se prolongent et ne s'interrompent pas aux blancs. Tandis que nos *chapitres*, si on peut ainsi les nommer, ne le sont qu'à peine, sans chiffres ni entêtes, ces poèmes bénéficient d'un principe d'individuation très évident.

Ce que nous pouvons déjà en déduire : du point de vue d'une excellence ou préférence de composition, les poèmes surpassent la prose pour le moment et s'imposent avec leurs *lettres* de noblesse. Le roman reste toujours prosaïque, c'est l'*ancilla* du poète qui se donne à une rêverie, et ne se fait pas encore reconnaître ou respecter en tant que tel. Peut-être au fond que l'important est ce qui relève du lyrisme et que la prose n'est que la masse ou le matériau indéfinissable sur lequel la poésie est enchâssée.

Mais un élément pourrait faire vaciller cet état de la question, à savoir : la prose romanesque, tel que Desnos nous l'a présentée jusqu'ici, par rapport aux contraintes plus ou moins respectées et respectables de la versification, est essentiellement libre, ne se laisse maîtriser par rien d'autre que l'attraction des images et des signifiants. Le roman, somme toute, menace de déborder et de dépasser toute mise en page ; et le romancier s'insurge contre les contraintes répressives qui pourraient émasculer son imaginaire. Il a un potentiel qui est sur le point de forcer son entrée : « ça remplirait 244 litres ».

4.1.11. S'en aller, partir, attendre et filer [SEQ. 13 - 14]

La marche nocturne du narrateur a donc servi à ouvrir « le robinet lyrique ». D'un côté la promenade et, de l'autre, la nuit se sont conjuguées pour changer le désœuvrement vraisemblable du moi en une activité surréaliste. La nuit est spécialement identifiée au moment d'ouvrir les vannes de l'imagination, l'accès aux rêves et à l'érotisme en veille :

Qu'il est fragile ce mur ! flots mulots agiles qui cherchez votre lot dans la nuit.⁷⁰⁹

⁷⁰⁹ Voir les aphorismes de « Rose Sélavy » non retenus finalement dans *Corps et biens*, p. 149.

L'histoire redémarre avec un nouvel entrain, mais en reprenant la marche nocturne qui clôturait S12. Elle permet de reprendre une des références récentes qui doivent le guider : « deux disques de chemin de fer rouge et jaune qui faisaient naître des fleurs étranges dans l'atmosphère ». Il semble que la reprise se fait normalement à partir d'éléments familiers, connus et qui étaient déjà explicites. Ainsi, si nous faisons une recherche sur cette icône, nous retrouvons des disques au début de S10 :

Au réveil, des liens très fins et très solides avaient fixé des soleils éteints au plafond de ma chambre. Quand je me levai ils se mirent à vrombir et à tourner vertigineusement. Pendant ce temps ma chambre changeait de formes. Les murailles élastiques se déformèrent. D'abord ovoïde puis circulaire. Elle fut bientôt un grand triangle où des reines égyptiennes martyrisaient mes collections d'animaux rares.⁷¹⁰

Peu importe enfin le nombre d'icônes : leur nombre, ainsi que leur forme, la matière et le reste de propriétés sont souvent une valeur provisoire. Les soleils éteints du plafond sont simplement au pluriel, mais comme la plupart des éléments ne peuvent pas rester figés, ils deviennent immédiatement dynamiques. Ils tournent comme des hélices et génèrent le mouvement de la chambre. Une syntonie entre chaque individu ou objet et son milieu pousse à partager chaque propriété.

Dans S10, les cercles vrombissants transforment la chambre : elle était ovoïde, elle est circulaire, mais elle devient tout de suite un triangle par simple continuation dans le paradigme des figures géométriques. De même, le triangle est une pyramide où, bien entendu, il y a des « reines égyptiennes ». De là on revient à une « roulette qui vrombissait en tournant vertigineusement » : cette rondeur correspond à une mamelle, d'où un téton rose qui, semblable à une fleur, aura des pétales. Ces pétales seront au nombre de cinq, autant que les doigts mis à l'œuvre dans le procès d'écriture et d'inspiration érotique du narrateur.

Au fait, certains substantifs et notamment certaines images déterminent la façon d'avancer dans le récit. Le travail d'écriture serait celui d'unir ce que l'inconscient, ou la génération non dirigée d'images au moins, offre à l'écrivain. Les images arrivent rapidement à l'esprit et il faut les classer ou les ordonner dans la

⁷¹⁰ Cf. S10, c'est-à-dire p. 61-2.

syntaxe dans une hiérarchie première, de base, qui n'influence absolument pas sur leur hétérogénéité. Images télescopées, elles ne sont pas corrigées. Autrement dit, s'il y a un ordre imposé à ce magma, c'est seulement celui de la syntaxe : elle suppose une lisibilité fondamentale, alors que tout ce qu'on peut juger comme chaos ou absurde est donné par les signifiés. Enfin, il faut précipiter les images pour qu'elles subissent un changement et cela fait qu'elles ne se juxtaposent pas, immuables, mais qu'elles tournent, vrombissent ou grincent en plein délire.

Dans une pharmacie, par exemple, notre narrateur Desnos essaie de contrôler ce chaos. Le parcours qui nous menait, dans S10, des soleils éteints (cercles) à une fleur à cinq couleurs est ici résumé : « Je guidai ma marche sur deux disques de fer rouge et jaune qui faisaient naître des fleurs étranges dans l'atmosphère ». L'histoire continue sans interrompre ce qui était à l'œuvre avant l'entracte lyrique. Au fond, on peut parler de réseau textuel (idée de pluralité d'éléments mis en relation par le texte), avec Riese Hubert, mais on ne pourra pas nier cette continuité esthétique qui conforme une vraie isotopie et une diégèse imaginaire.

La régulation grammaticale est ce qui permet de passer de l'univers infini des passions et désirs humains au monde clos et hiérarchisé des formes grammaticalement correctes. Et, pour appuyer cette mise en forme primordiale, nous avons dit que Desnos-narrateur provoque lui-même certaines syncopes ou coupures : dans une pharmacie, qui est introduite sans transition, comme un élément connu (« En arrivant, la porte de la pharmacie... »), il dirige l'attention sur des bocal : parmi des bocaux mystérieux qui contiennent des ampoules électriques bleues, ou bien trois doigts chacun, « un bocal semblait vide ».

Paul Smara semble connaître, par ses réponses, la nouvelle de l'explosion dans S10, moment apparaît par connotation la pyramide. De l'explosion, par la fumée, on arrive au noir :

« Que voulez-vous ? me dit Paul Smara.

- Ce bocal.
- Noir de fumée la pyramide et la chute des corpuscules chromatiques, voilà les causes de mon insuccès. Ce bocal prenez-le si cela vous fait plaisir. Au surplus votre destin m'est indifférent. »

Le fait que toutes ces images suivent une logique de transformations et qu'elles appartiennent au noyau narratif, est manifestement important. S'il leur arrivait de se désagréger, en cas d'absence ou de désintégration de cette unité narrative, nous serions dans un cas d'*anomie*. Pour mieux comprendre ceci, il faut savoir que la perte de cette trace que nous essayons de retrouver maintenant forcerait la voix surréaliste à un discours aussi décousu et incompréhensible que celui des poèmes de S13.

Au-delà de la manipulation des images, certains lieux communs surviennent. Ici, par exemple, le narrateur retrouve le *génie* de Guillaume Apollinaire dans ledit bocal. Mais cet esprit serait un *alter ego* du narrateur, si bien qu'il le force à se dédoubler physiquement, à se séparer « en deux de haut en bas ». C'est le sujet du *Doppelgänger* romantique⁷¹¹, mais dans un cas de dédoublement radical. Le corps séparé et investi par le poète consacré, celui-ci justifie son appropriation : un discours qui ressemble une attestation de ce qui a déjà été accompli.

Robert Desnos produit effectivement, dans la foulée des évocations, des regroupements d'images inouïes. Il y a un plaisir patent à lire et déchiffrer cette façon de se laisser bercer souvent par les signifiants ou les signifiés, mais cet abandon n'est pas absolu. Ecriture et lecture coïncident sur ce point : le plaisir de décoder ses assemblages devrait être similaire à celui de l'écrivain lorsqu'il les conçoit ou les découvre. Or il ne peut pas s'agir d'un procès inconscient puisque le narrateur, malgré la vitesse, réagit à ses axiomes. Apollinaire s'approprie d'une moitié du Desnos-narrateur : par conséquent, tous les deux sont obligés d'avancer à cloche-pied, et même ensemble pour partager de plus un avenir d'unijambiste :

Nous fîmes fortune à jouer à la marelle avec des enfants de milliardaires et les femmes en gésine à notre vue accouchaient spontanément d'équations mystérieuses qui chantaient la gloire du poète de *Calligrammes*. Malheureusement l'hôte chéri de mon demi-corps se prit dans un piège à loups. Il fut immédiatement transformé en fils télégraphiques.

Quelle trouvaille, encore une fois ! Dans la séquence 8, une autre équation apparaissait, en même temps que des canards sauvages jouaient à la « marelle des

⁷¹¹ Voir la thèse de Reinhard Pohl, 1977; et aussi, dans ce travail, plus haut (1.5.).

nations » au Pelican's bar. C'est à nouveau ce lien implicite, mystérieux, entre certains éléments poétiques. En étant des images distantes, en tout cas, ils deviennent poétiques par leur rencontre fortuite. D'autre part, la présence d'Apollinaire s'accompagne de certaines résonances à ne pas oublier. D'abord, Desnos avoue énigmatiquement ce qui peut être à l'origine de cette épiphanie de son « demi-corps chéri » :

Un commutateur électrique se trouvait à peu près au centre de tout cela.

En effet, une transmission par radio peut évoquer chez le narrateur cette présence bien-aimée : il entend au poste une chanson, un récit, une émission :

Sur un train d'ondes hertziennes, je suis venu jusqu'ici.⁷¹²

Cette explication plausible serait justifiée aussi par la fin de son apparition : « Il fut immédiatement transformé en fils télégraphiques ». Pourtant, avant de reprendre sa forme normale, le narrateur fait l'éloge d'un poète qui, comme lui, souvenons-nous, avait également écrit de la prose :

Et voilà. Je vous confie le secret. Tous les fils télégraphiques ne sont autres qu'Apollinaire. Il y écrit la merveilleuse chanson dont aucune note n'est dans un interligne. La chanson qui tourne autour de la terre.

Hommage au prédécesseur et maître, son intervention peut être justifiée par une simple émission à la radio. Toujours est-il que la marelle est ici mise en rapport avec les équations accouchées par les femmes en gésine. Mais cette marelle est un emploi ironique d'un autre souvenir littéraire toujours concernant l'auteur de *Calligrammes* : c'est l'hommage secret de l'auteur d'une « chanson » qui passe dans les fils télégraphiques, c'est-à-dire une œuvre (si nous généralisons la sinécdoque) qui ne s'accroche pas, moribonde, sur la portée que les câbles forment, suspendus.

La référence cachée serait probablement un conte d'Apollinaire, publié pour la première fois au *Paris-Journal* le 27 mars 1912 et inclus postérieurement (1916)

⁷¹² Toujours in Desnos, *Œuvres*, p. 70, S14.

dans *Le Poète assassiné*. Il s'agit de *L'Infirmé divinisé*, ce handicapé qui peut symboliser en quelque sorte l'avenir du poète à la tête étoilée. Le protagoniste s'appelle Justin Couchot ; à la suite d'un accident, il demeure trois mois sans connaissance et, à la sortie de l'hôpital, « il lui manquait la jambe gauche, le bras gauche, l'œil gauche et il était devenu *sourd de l'oreille gauche* »⁷¹³.

C'est cette surdité partielle qui nous a fait penser à une parenté entre les deux textes. Desnos dit « Immédiatement je me sentis paralysé, aveugle et sourd du côté gauche ». Il y a un dialogue entre cet épisode desnosien et un hypotexte vénéré, admiré. Desnos, l'élève, par sympathie ou empathie plutôt, se voit métamorphoser en Justin Couchot à peu près. La partie de son corps qui se détache, irr m diatement perdue en principe, est celle que prend le fantôme revenu d'Apollinaire. Pour plus d'hygiène, ou bien pour rendre le spectacle plus aliénant, plus exagéré et diff rent du modèle hypothétique (hypotextuel), « la section du corps était vitrée. [...] A travers la vitre je regardais des chiffres s'entrelacer sans cesse ».

Mais en fait, si Desnos-narrateur prend la forme de Couchot, c'est Apollinaire qui lui montrera les changements qu'il subit puisque c'est lui l'auteur du premier texte, celui de 1912. Bien sûr, les deux moitiés sont égales, et l'une montre à l'autre ce qu'elle ne peut pas imaginer ou voir. Mais notre interprétation voudrait plutôt que le modèle de l'infirmé vienne du conte d'Apollinaire :

Je pouvais juger de mon aspect par celui de ma moitié.

Par l'exemple, Desnos devient partiellement un nouveau Justin Couchot et, de l'autre moitié, le po te de *Calligrammes*. On sait que Couchot, au demeurant, à cause de cet accident et des blessures, a perdu la notion du temps et vit en pleine éternité, concept bien présent dans des livres de Desnos comme *La Liberté ou l'amour !* Mais nous verrons également que Desnos, même si concept mis en relief il y a, lui attribue des influences funestes vis-à-vis de l'aventure et l'écriture surréalistes. Pour avancer, Couchot s'était accoutumé à sautiller au lieu de marcher :

⁷¹³ Voir Apollinaire, « L'Infirmé divinisé » (*Le Poète assassiné*), in *Œuvres en prose complètes*,  d. Michel Décaudin, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1977, p. 349. Nous soulignons.

Les voisins et les passants regardaient curieusement cet infirme qui, en se promenant, paraissait sauter à la corde, et cette sorte de danse communiqua à son intelligence une telle vivacité que le renom de son esprit, de l'à-propos de ses reparties, de la finesse de ses plaisanteries se répandit très vite. On venait le voir, l'interroger non seulement de Toulon, mais encore de tous les villages environnants et l'on comprit bientôt que cet homme, nommé Justin Couchot, et qu'on ne tarda pas à surnommer l'Eternel, avait, avec ses membres de gauche, entièrement perdu la notion du temps.⁷¹⁴

Ainsi, dans le conte, celui qui accouche spontanément d'équations mystérieuses jusqu'à sa disparition inexplicable, c'est Couchot, et non pas les gens qui vont l'interroger où qu'il se trouve. Dans ce texte de 1912, l'obsession de la fuite des jours, si profondément ancrée dans la sensibilité d'Apollinaire, a pour antidote une fascination à l'égard de ceux qui, d'une façon ou d'une autre, sont en rupture avec le temps : Merlin vivant dans le tombeau, « ceux qui ne sont pas morts » dans *L'Enchanteur pourrissant*⁷¹⁵, le roi Arthur qui selon la légende doit revenir sur le trône d'Angleterre⁷¹⁶, Louis II qui ne sera pas mort noyé dans le Starnbergsee⁷¹⁷. Ici, Justin Couchot, ayant perdu la notion du temps, donc de la mémoire, et vivant dans la simultanéité, s'égale à Dieu. Son expérience rejoint celle des noctambules de « La Maison des morts » (in *Alcools*) transfigurés par la fréquentation des morts : à un tel commerce,

On devient si pur qu'on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire
A se confondre avec le souvenir
On est fortifié pour la vie
Et l'on n'a plus besoin de personne

Une fois la forme normale reprise, le narrateur laisse *glisser*, en association libre, son récit à partir de certains objets. Il permet que ceux-ci dirige l'aventure, notamment une échelle double qui lui permet de rêver des hauteurs. Malheureusement, il est obligé de descendre bientôt, déçu, parce qu'elle est trop

⁷¹⁴ Apollinaire, idem, p. 349-350.

⁷¹⁵ Idem, p. 59-64.

⁷¹⁶ Voir le conte « Arthur roi passé roi futur », in *Le Poète assassiné*, op.cit., p. 373.

⁷¹⁷ Voir « Le Roi-Lune », op.cit., p. 303.

courte. Mais, faute d'étourderie, il finit par oublier qu'il faut s'arrêter au niveau du sol : « J'approchais du feu central ». Les notions physiques ou communes du monde quotidien participent du bouleversement de la prose de Desnos.

Miss Flowers lui tend la main pour sortir du feu central, mais quitter l'enfer n'est pas accéder au ciel du discours réel. Miss Flowers continue donc de parler en termes surréels mais, curieusement, nous trouvons à nouveau une connexion intéressante dans notre réseau textuel. Effectivement, dans S10, lorsque Mme Breton est poursuivie par la concierge d'un immeuble voisin et que Desnos s'est précipité à son secours, il arrive trop tard. Tout est fini : les misérables sont coupés en morceaux. Alors, dans une situation qui n'est pas très claire, pourtant, « Elle me tendit la main et dit : La fleur du ruisseau simule un dirigeable... ».

Ici, en revanche, Miss Flowers l'aide à sortir à l'air libre, mais elle lui tend la main aussi et « me conta ce qui suit : Un dirigeable évolue au-dessus de la ville ». Il est étonnant de remarquer une même situation (une femme tend la main à Desnos-narrateur) et une image (le dirigeable) qui revient, ne serait-ce que reflétée dans l'eau du ruisseau. Nous relevons ces deux occurrences assez éloignées sans pouvoir pour autant les expliquer.

Finalement, Miss Flowers a aussi rencontré l'âme d'Apollinaire, qui lui a transmis trois messages. Cette rencontre provoquée laisse perplexe le narrateur, probablement du fait que l'histoire se développe au-delà de sa volonté. Mais, comme le repos ailleurs, cet état de stupéfaction n'est que momentané. Pourquoi ? Parce que, dès que le texte se désaccélère ou que l'inspiration, qui va de pair, s'enlise, il faut créer une nouvelle expectative, et celle-ci peut venir par exemple du paradigme lexical des moyens de transport.

Un avion, un « canot automobile » comme c'est le cas ici, ou une automobile (S7), par exemple, peuvent représenter un changement absolu de circonstances. Ici, en effet, le canot motorisé permet au couple unique de se promener sur la Seine. Ils reçoivent de nouveaux messages, donnés dans des bouteilles par des mains qui émergent. Et les messages permettent la cession de l'espace à remplir aux poèmes surréalistes : en l'occurrence, deux strophes (quatre et six vers), mais le voyage ne semble pas avoir renouvelé les perspectives. Il y a une menace d'implosion de l'aventure. « Que pouvions-nous faire ? »

Une fusillade, des berges, précipite leur fuite vers la mer non sans prolonger l'ambiance de mort et de guerre que laissaient derrière elles les deux strophes (« le parfum des chères martyres », « Eventez-vous de vos mouchoirs / sinon nous mourrons ce soir ») :

Dans le lit du fleuve flottaient des cadavres. Je reconnus au passage le cadavre définitif de Benjamin Péret.

Malgré les difficultés (« Difficilement nous traversâmes les dix-huit rangs de nains qui nous encerclaient ») et l'annonce de disgrâces (« Des faits horribles vont se produire ! Fuyez ! »), les deux personnages avancent du coup vers une flotte. Sur le dernier navire isolé, Vitrac se tenait à l'arrière. Mais les symptômes sont là : « les hublots fermèrent un à un leurs paupières » / « Puis ce fut la mer sans rivages ni oiseau ni courant. Le canot s'arrêta de lui-même ». Un des navires s'appelle, comme par hasard, « La boussole éperdue », et ceci annonce la chute du chapitre.

Malgré un retentissement de la part des animaux marins, et une lumière éclatante, « tout fut un désert ». Il y a des vagues d'inspiration, mais elles retombent de plus en plus souvent, ou en tout cas régulièrement, en images de la monotonie, de l'éternité ou de l'ennui. La lune « semblait rouler vertigineusement ». Les paradigmes devraient empêcher cette baisse de l'inspiration : les animaux marins défilent (les poissons aux yeux électriques, une baleine, le serpent de mer, des crabes géants), suivis des oiseaux (les hirondelles, oiseaux de mer, rapaces) et des éléphants, qui « précédèrent le reste des animaux ».

Mais bientôt « ce fut l'ordre et le calme », ou l'annonce d'un manque de tension. La mécanique de certaines images s'épuise, le narrateur génère des périodes de discours à peu près vides, et cherche des éléments mentionnés qui seraient encore à exploiter :

La faveur nacrée des rapides dans les hémisphères, le roulement des cylindres massifs, l'engrenage exact des *vocabulaires inconnus* furent la raison d'être des crimes.⁷¹⁸

⁷¹⁸ Nous soulignons.

Au fond, c'est le manque de mots qui condamne le récit. Le narrateur doit découvrir des « vocabulaires inconnus » qui reconduiront l'histoire. Enfin, l'histoire et le sens n'existent qu'après les mots et d'après eux. Quant à la chute de S14, par exemple, cette crise oblige le narrateur à chercher « des crimes » : il exige une surenchère pour stimuler la création. De même, beaucoup de phrases de la page 74 commencent par L, la lettre recommandée dans le *Manifeste* pour fabriquer de faux romans. Comme une question ouverte, la chute du chapitre ne semble pas obéir au narrateur mais au *tempo* et à la *Stimmung* de cette voix unique qui dirige le tout et qui devrait devenir l'amant de Miss Flowers :

« Qui est-ce qui noie sans pitié les prunelles dans les souvenirs alphabétiques ?

« Qui ? Qui ? Celui-là sera mon amant. »

Et le canot continua de filer tandis que la lune au-dessus de nous se surmontait lentement d'un point d'interrogation lumineux et inexplicable.

Comme la dernière image d'un film qui nous semble familier, pour une fois, la fin de la séquence mériterait d'être nommée fin de chapitre. Tous les signaux et toutes les marques semblaient conduire à une clôture d'épisode.

4.1.12. Une poétique du passage [SEQ. 15 - 16]

Définir une poétique de l'espace, c'est poser le problème de la temporalité. Comment l'occupation de l'espace est-elle une réponse à l'angoisse devant le temps et la mort ? Quel discours, quelles images et quels mouvements vont apparaître pour conjurer ou assumer l'écoulement ? Dans l'écriture de Robert Desnos, des cheminements coexistent, s'interpénètrent et se dissocient parfois : c'est la

génération du sens, les points de rencontre de ces parcours qu'il s'agit désormais de faire émerger. Le sens de l'œuvre n'est pas la somme des sens partiels que délivre chacun de ces parcours. Il se génère probablement dans le *tissage* du texte, c'est-à-dire la manière dont vont converger, sans s'additionner ni se confondre, les mouvements de l'imaginaire que nous avons pu déjà déceler dans l'œuvre romanesque de Desnos.

Sans vouloir nullement faire entrer dans une typologie l'occupation de l'espace chez l'auteur de *Corps et biens*, rappelons, pour poser quelques points de repères et quelques jalons, les réponses possibles de l'imaginaire à l'angoisse liée à la finitude. Le romanesque desnosien, ainsi que sa poésie peut-être, s'inscrivent-ils dans une écriture de la conquête qui va multiplier et agrandir l'espace pour mieux dominer le temps ?

Le schéma directeur de ce premier type de syntaxe est de remplissage, d'occupation, de prise de possession, à quelque niveau qu'on l'envisage. Tout se passe comme si, à travers le remplissage de l'espace du texte, l'espace entier pouvait être réellement occupé, possédé dans l'instant, ne laissant plus de place pour le moindre supplément d'espace à parcourir – à conquérir – et plus de place, du même fait, pour un supplément de temps à venir. Remplir tout l'espace, c'est occuper tout entier le présent, c'est arrêter le temps, le figer là où il est, là où nous sommes, l'empêcher d'aller plus loin, toujours plus loin, et de nous entraîner avec lui.⁷¹⁹

Sommes-nous en présence d'une écriture qui tenterait de construire des refuges pour résister à l'écoulement temporel ? Le schéma directeur de l'écriture de refus est donc « d'approche, de construction, de renforcement de refuges toujours menacés, toujours à restaurer en des espaces tendant à se réduire, comme s'ils devaient finalement se trouver un lieu clos – oublié – où échapper au temps »⁷²⁰. Ou bien le fonctionnement de cette écriture relève-t-il de la ruse qui se protège du temps en l'assimilant pour mieux le nier ?

L'écriture de la ruse [...] va donc se révéler comme une écriture qui n'a pas besoin d'occuper, ou de délimiter, ou d'aménager un espace privilégié. Son espace est l'espace

⁷¹⁹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, 1982, p. 157.

⁷²⁰ Burgos, 1982, p. 160.

profane dont elle donne un double qui va être progressivement valorisé, et sacralisé, par la valorisation même du temps qui l'oriente et la plénifie ; espace en mouvement où se multiplient les bornes et les repères, constamment banalisé par un passé et un futur qui prennent les mesures : lieux où l'on évalue toute distance parcourue.⁷²¹

Il n'est pas sans intérêt de situer l'écriture de Desnos par rapport à ces modalités d'occupation de l'espace qui, si elles ne constituent que des modèles théoriques (toute création échappant forcément au modèle qu'on peut en proposer), permettent de l'approcher en fonction des grandes modalités de structuration de l'imaginaire. Dans S15, la chaîne de composants linguistiques produite par Desnos propose une grande métaphore pour entreprendre un parcours en douceur. Comme s'il hésitait sur le deuxième terme d'une comparaison implicite, il met à la disposition du lecteur quatre possibilités. La volupté du langage est de permettre ici cette ouverture qui enrichit finalement les « nuits d'amour » : « Feuillages minéraux breuvages ferments, nos nuits d'amour vous ressemblèrent ».

Ouverture grandiloquente, appuyée par une déclaration de collaboration entre le monde et la personne, elle entreprend un parcours qui cherchera comme d'habitude sans cesse de nouveaux stimuli. Certains mots aiguillent et, à notre avis, aiguillonnent l'imaginaire desnosien, parsemés volontairement dans la chaîne discursive : « le reflet des méridiens rapides », « la fuite des heures », « le vertige des hautes altitudes », « Roulez, cercles de feu des danses et des boulevards pluvieux », « Des chandelles automatiques créaient des vagues tumultueuses », « la lumière du projecteur balaya la campagne ».

Or la scène passe par des moments initiaux de conquête et d'accélération manifeste pour une possession du monde, mais elle se déplace toujours avec des sursauts, des prises de position plus calme et toute une série de jalons où la présentation des lieux s'avère un peu plus approfondie. De cette manière, le deuxième paragraphe de S15 (P2), marque cette pause renversante et contradictoire par rapport à la précipitation de P1. Mais, d'autre part, la quiétude incite à réfléchir sur l'espace imaginaire :

⁷²¹ Idem, p. 166.

Le canot s'arrêta au milieu d'une rade. Une jetée neuve s'avancait surmontée d'un petit phare de briques rouges. La ville était composée de rues tirées au cordeau qui se coupaient à angle droit. Des policemen se tenaient à chaque angle. Une foule cosmopolite, blancs, nègres, jaunes, se hâtait sans paroles. Les autos elles-mêmes ne ronflaient pas, tout au plus sifflaient-elles parfois. Dans un théâtre nous assistâmes à un accouchement. Dix-huit nains l'accompagnaient sur des mirlitons.

Le principe statique de l'aventure, quoi que la limitant, permet la rationalisation de l'espace. On nous présente la nouveauté de l'entourage, comme si des changements avaient été réalisés depuis une dernière visite presque oubliée ou rêvée. Le besoin d'imaginer la ville, par ailleurs, cherche à faciliter sa mission en simplifiant le contenu : une géométrie parfaite, sans nuances, accomplit un rôle déterminant, comme pour ne pas permettre la contemplation délétère des descriptions détaillées. Le mélange de la foule est aussi symptomatique : toutes les races s'y trouvent, bien que mélangées impersonnellement dans la foule, et simplifiées en trois grands groupes chromatiques.

De cette réalité imaginée, riche en phénomènes uniques et surprenants, comme on a vu, il faut pourtant distinguer deux sortes d'événements ou actions. Les uns sont présentés comme véhiculant un sens mystérieux, énigmatique et d'une certaine transcendance, alors que nombre d'autres facteurs de cette réalité sont ou bien ignorés ou bien méprisés. « Dans la rue défilait une armée de Chinois », ils sont vêtus de complets à carreaux, armés de revolvers et tiennent à la main droite des pavillons de phonographe : ils sont dignes de paraître et même de défiler sous l'œil attentif du narrateur, qui les inspecte, mais la foule cosmopolite est chassée à un second rang, à savoir un rôle de décoration, un fonds de toile négligeable :

Une musique étrange les suivait. La foule faisait sur les trottoirs de grands gestes sans signification.

La représentation de l'espace évolue en concordance avec la propre genèse diégétique. L'histoire, effectivement, est inventée et écrite subitement sous l'égide d'une inspiration surréaliste, mais elle sursaute ou trébuche exactement comme le fait l'esprit génétique (ou génital). Tous les éléments finissent par provoquer la

réaction de la *source*, même dans les cas d'épuisement ou d'effacement. Il y a un réseau indéniable de correspondances baudelairiennes vu la simultanéité de la conception (*inventio*) et de l'écriture (*dispositio*) du point de vue rhétorique.

A partir du manque de signification des gestes de la foule, on verra des changements opérés jusqu'à un nouveau paysage où tout pourra recommencer : une ouverture après le repli diégétique. De cette manière répond Miss Flowers à l'insignifiante multitude : « L'événement que nous attendons va se produire ». Mais ceci est une simple annonce : Desnos prévoit sans doute un mouvement vers l'avant mais il est à douter qu'il l'ait déjà conçu. Voilà une explication pour ce paragraphe de transition pure où, de plus, le pronom « nous » est assez ambigu pour pouvoir résumer chez le narrateur toute la panoplie de personnages. Quel visage rafraîchit-on : celui du narrateur (notre visage), celui de Miss Flowers et lui (notre visage) ou celui encore du Capitaine, Verdure et Baignoire (notre visage) ? Ambigu, le paragraphe relève de ces gestes sans signification : un discours, c'est-à-dire une chaîne de composants linguistiques, qui permet de préparer le récit (ou diégèse) :

De derrière la cloison de bois découpé sortit une femme. Elle avait un vaporisateur dans les mains. Un jet de liquide bleu nous rafraîchit le visage.

Il semble que cette ouverture sur la nouveauté laisse seuls les deux membres, homme-femme, du couple de base de la rêverie de Desnos :

Une grande plaine s'ouvrit devant nous. Nos compagnons avaient disparu. Tout était désert alentour de nous. On apercevait à peine à l'horizon le sommet extrême de la tour Eiffel. Un miroir ou une surface métallique y étincelait. Un drapeau claquait au-dessus.

C'est la chute de S15, qui pourtant n'en est pas une. Il s'agit plutôt d'une bouchée d'air, si on peut dire, avant d'attaquer la chevauchée de S16. Comme l'annonce la tour Eiffel, on passera rapidement à Paris, mais dans un espace parisien reformulé à partir de certains repères connus. Autrement dit, la puissance du mouvement de conquête, en début d'aventure, aura la possibilité de reformuler l'espace imaginer et *recoudre* le monde physique et réel.

Quoique nous ayons relevé dans l'écriture de Desnos des schèmes qui semblent en opposition – ascension et chute (l'échelle double de S14, par exemple, ou le gratte-ciel de S9), expansion et envahissement (voir la désertion de la mer, en S14), enfermement et rupture, rétrécissement et dilution – et des constellations d'images qui manifestent un morcellement ou une coupure –, rien n'indique que ces schèmes induisent une occupation conquérante de l'espace dans la mesure où aucune syntaxe de l'antithèse ne vient corroborer ces directions. L'écriture de la révolte implique, outre les parallélismes au niveau thématique, le principe d'exclusion sur le plan du discours, le refus des relations de contiguïté spatiale et celui de la succession temporelle ; or, nous avons pu montrer que le romanesque desnosien est régi davantage par des principes de continuité, si faibles soient-ils, que par ceux de l'exclusion ou de l'antithèse.

Il s'agit d'une écriture brute, sans correction, dans le sens où l'auteur choisit et décide d'exclure et reconduire certaines parties de son texte : le récit se fait malgré Desnos, en quelque sorte. De plus, la vision n'est jamais globale ou abstraite, la perception de l'immédiat jouant un rôle primordial. On est tenté de rapprocher une écriture surréaliste du régime dialectique de l'écriture de la ruse, tant la résolution des contraires est au centre de son occupation de l'espace⁷²².

L'évolution des images est guidée par la coïncidence des contraires, que ce soit dans l'espace onirique ou dans l'automatisme, et la syntaxe va maintenir les contraires dans leurs antagonismes avant de se servir de leur force – comme dans *Les Champs magnétiques* – qui les oppose afin de progresser. Ce qui éloigne pourtant une écriture surréaliste d'un tel régime, c'est le refus, pour dépasser les contradictions, de s'en remettre à la causalité.

L'écriture automatique nie le principe recteur de causalité pour que l'être ait la possibilité de se découvrir autre dans un espace vierge, non prédéterminé. Cette écriture aspire à une conquête idéale, celle d'un univers qui ne soit pas régi par un

⁷²² Qu'on se rappelle d'ailleurs l'importance de Hegel pour le mouvement surréaliste : « Chaque fois que le surréalisme affirme dans sa plénitude l'idée du point suprême, il rejette au moins implicitement le primat de la matière, il surmonte la conception dialectique du marxisme qui demeure relative puisqu'elle est jugulée par l'affirmation du primat de la matière. Il surmonte aussi la conception idéaliste de la dialectique, ce qui fut le cas de la conception hégélienne (du moins selon l'interprétation marxiste) et il ouvre les perspectives de la dialectique absolue ». M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales...*, Gallimard, coll. « Idées », 1971 (éd.or. 1950), p. 33-4.

quelconque déterminisme. En outre, si certains écrivains surréalistes, dont bien sûr Breton et Aragon, veulent redonner à l'Histoire un sens, il paraît difficile d'accorder à Desnos le retour aux mythes scatologiques, même réinterprétés sur un plan profane (en dehors de son œuvre poétique et romanesque), et la croyance en un homme nouveau dont le surréalisme assurerait le salut.

Quant à la quête du refuge, elle existe dans le romanesque de Desnos mais elle implique un enfermement et une descente au cœur du moi qui se révèle finalement plus angoissante que l'intimité offerte par le lieu clos (la chambre, le Pelican's bar, etc.). Une protection existe néanmoins dans l'humour qui écarte l'angoisse en se jouant d'elle : l'écriture elle-même incarne cet humour. Mais l'idée même de refuge dans une écriture surréaliste, si celle-ci existe comme un modèle en puissance, constitue un paradoxe : le poète surréaliste peut-il se mettre à l'écart du monde et du réel puisque le réel est aussi au cœur de lui-même ?

Le cœur du moi est au cœur du monde comme le cœur du monde est au cœur du moi. Il y a une identité de tous les niveaux de la connaissance dans la surréalité. Le dedans et le dehors renvoient l'un à l'autre et la notion de refuge est peut-être à redéfinir autrement. L'écriture de Desnos semble emprunter l'une ou l'autre réponse à chacune de ces modalités de structuration, sans pourtant être contenue tout entière par l'une d'entre elles. La variabilité de celles-ci semble intrinsèque en fin de compte. Pour l'instant, ce que nous pressentons, c'est que la métamorphose, le passage et la fluidité sont au centre de l'espace chez Desnos.

Le terme *passage* admet de multiples significations. Passer, c'est aller d'un endroit à un autre, explorer des espaces en les traversant : ciel, terre, mer. Telle est la première signification que nous avons accordée au mot en étudiant les espaces de la métamorphose. Passer, c'est aussi être momentanément, être en mouvement, être autre et ne pas s'attarder. Une seconde voie s'ouvre ici, celle de l'altérité ou du dialogisme fictif. La troisième signification du verbe est celle de s'écouler, s'évanouir, cesser d'être et ce sens nous entraîne au cœur des problèmes de la temporalité et de la mémoire. Comment, en effet, l'écriture de Desnos va-t-elle concilier deux tendances fondamentales de son imaginaire : le désir de retenir ce qui passe et s'écoule (le temps, l'amour...), et le refus de se laisser immobiliser par la mémoire et le souvenir de ces contretemps de la réalité ?

La solitude est d'ailleurs un problème à résoudre : il se trouve seul, en S16, place du Havre et, devant le spectacle réinterprété de la gare Saint-Lazare (« un amas de confettis verts et rouges »), il fait surgir Miss Flowers d'une bouche d'égout. Le silence, comme la solitude, doivent se résoudre en événements : « Je me taisais occupé à ausculter le mystère qui nous avoisinait »⁷²³. Et on récupère les images d'un passé immédiat qui conteste l'écoulement du temps : ainsi, le drapeau sur la tour Eiffel, à la fin de S15, rappelle le drapeau du canot automobile au milieu de la même séquence⁷²⁴.

Et les confettis de la gare Saint-Lazare reprennent également les confettis qui apparaissaient dans la même page, comme ceux de Philippe Soupault en S10. Il y a une communication continue entre les séquences, qui est une méthode de mémoire immédiate pour assembler toutes les pièces d'un imaginaire : ce sont des « méridiens rapides » qui installent une unité en plein mouvement, à l'instant même de passer d'un tableau à l'autre.

Plus le récit avance, par conséquent, plus le répertoire d'images offre à l'écrivain une certaine densité, qui est un atout de productivité. Les liens et les rappels entre ces images, et les mots, enrichissent le texte et l'étoffent. Par exemple, dans le cas de cette apparition de Miss Flowers, puisqu'elle surgit d'une bouche d'égout, malgré l'arbitraire apparent, cet endroit ou son évocation devra solliciter la présence d'un enfant. Pourquoi ? Allons voir dans la séquence 10 : « Des têtes d'enfants roulaient dans les égouts avec un bruit sourd »⁷²⁵. Et suivant cette logique textuelle, nous lisons ensuite en S16 : « Un enfant au milieu de la place effrayait les autos ».

La continuité des notions géographiques ou temporelles est en tout cas beaucoup plus réduite que celle qui soude les mots et les images. Le Paris évoqué dans cette séquence relève du merveilleux malgré quelques repères : il y a la place du Havre, la gare Saint-Lazare, un quai, le Panthéon, mais aussi une cathédrale⁷²⁶ et

⁷²³ S15, p. 72.

⁷²⁴ Aussi, p. 72.

⁷²⁵ Desnos, *Œuvres*, page 62.

⁷²⁶ S16, p. 76 : « Mais déjà le Panthéon s'ouvrait devant nous. [...] Enfin nous sortîmes. La cathédrale où jadis le phallus m'avait prédit de terribles choses était là. A la place de la porte du tabernacle, il y avait un disque de chemin de fer rouge ». Ce disque est celui qui guide la marche du narrateur en début de S14, cf. p. 69.

une rade en plein cœur de la capitale. Pour l'idée de temps, elle n'est qu'une entéléchie, c'est-à-dire un accomplissement parfait de l'éternité (aucune nouveauté ou altération sur cet axe), mais une entéléchie mise en dérision par une œuvre de remplissage inouïe. Le temps est une notion *dépassée* dans le romanesque desnosien puisque, sans aucune contrainte verbale (tous les temps sont mélangés), il est en même temps précipité dans une suite effrénée d'événements.

Enfin, une image qui s'impose subitement avec une certaine violence dans le cadre du temple (« La locomotive roula avec un bruit formidable à travers les voûtes... ») provoque une bataille entre le protagoniste et les prêtres libidineux :

Des prêtres apparurent. Les cierges brûlaient à la place de leur braguette et leurs timons se tendirent vers moi. Réfugié sur l'autel, j'arrachai le crucifix et je m'en défendis à grands coups d'estoc.

Quand le chœur fut parsemé de leurs crânes défoncés, je m'arrêtai.

Presque comme une machine infernale, la subversion des images desnosiennes pourrait trouver l'explication ou l'incitation dans la conjuration de son esprit et du sentiment qui l'aiguillonne. La *luxure*, ou plus simplement le désir sexuel, dirige le tout comme la boussole à radium de S15 qui substitue les bijoux et indique une direction inconnue : « C'est celle que nous suivons »⁷²⁷. Desnos le décline lui-même, explicitement, en vers mesurés et rimés. Le dernier quatrain dans un ensemble de vingt alexandrins :

Amours des nébuleuses Oh ! seins de ma maîtresse
Les yeux des astronomes ont jailli des lunettes
et ces yeux dans les cieus tels des yeux de négresse
reflètent en leur rondeur ma luxure et ma tête.

Dans une grande apothéose de ces sentiments de possession et de conquête physiques, nous arrivons à la fin de cette séquence. Elle exacerbe le désir avoué du narrateur et montre comment Miss Flowers est le personnage nécessaire pour atteindre le paroxysme souhaité : l'imaginaire masculin est au centre. L'amant désiré

⁷²⁷ Desnos, idem, p. 75.

par l'Américaine à la fin de S14 est arrivé, et ce point incontestablement euphorique, constituant finalement un des buts de la fiction (sinon le principal), suscite l'émoi universel. De l'intimité la plus émouvante qui s'étale à l'extérieur de l'individu :

Les toits des maisons devinrent le centre de bals concentriques où pleurèrent les battements de mon cœur.

Nous sommes arrivés jusqu'à l'excitation agissant quasiment par force centrifuge:

Deux phallus entre les dents, j'entraîne dans ma chute trois constellations et les fleuves amazones coulèrent entre mes aisselles.

Finalement, nous remarquons une autre filiation : le dernier paragraphe de S16 semble copier un parlement de Miss Flowers en S14⁷²⁸. On peut comparer « Un dirigeable évolue au-dessus de la ville. [...] Des gerbes de feu ont alors jailli sans raison des bouches d'égouts... » à « Quatre avions survolaient la ville. Une gerbe de flammes en jaillit ». Et de l'un et des autres des gens descendent soit « en tournoyant », dans le premier cas, soit grâce à une hélice qui tournait à la place de chacun des bras de dix-huit femmes. Bref, le délire est peint avec toutes les couleurs, mais il emprunte chez Desnos souvent les mêmes pinceaux.

4.1.13. Ecriture automatique et roman [SEQ. 17 - 18]

Les reprises des thèmes ne peuvent donc plus nous étonner. La suite des images gagne du terrain sur le plan logique en s'enchaînant au fur et à mesure et le

⁷²⁸ Desnos, *Œuvres*, page 71.

lecteur commence à se sentir en pays de connaissance. Le collier volé à l'Américaine a grandi jusqu'à des proportions inimaginables en S16 :

J'ouvris le tabernacle-disque d'alarme. J'en sortis le collier de Miss Flowers.

[...] Je constatai que le collier avait des milliers de kilomètres de long. La foule m'aida à le porter et le soleil transpercé de dix-sept couleurs différentes me vit traîner alors l'univers derrière moi, tarasque baveuse à colonne vertébrale de pierreries.⁷²⁹

Alors, la suite dans S17 synthétise ce spectacle avec une nouveauté sur l'axe proaïrétique avec la pharmacie de Paul Smara en S14 : « La foule cependant avalait le collier. Quand chaque individu eut avalé une pierre ils furent transformés en pilules. Un génie invisible les mit en bocal sur des tablettes de verre dans la pharmacie ».

Mais Miss Flowers, qui suscite la plupart des fois l'aventure comme un parcours vers l'amour, annonce que la persécution n'est pas encore finie : il faut en finir d'abord avec les persécuteurs. Ils sont cernés par des bandits à la solde du Capitaine. Ce personnage serait passé du côté des ennemis, surtout par le fait de ne pas pouvoir accéder à ce noyau du couple protagoniste. Laissé de côté, en effet, il devient une menace à la situation euphorique des amoureux. Cela dit, ils doivent se réfugier dans la pharmacie.

Une fusillade les harcèle, mais les balles épargnent miraculeusement nos protagonistes. C'est la marque du roman d'aventures, situation que nous avons déjà vécue aussi en S14 : des cavaliers isolés, sur la berge, les avaient pris pour cible, mais : « Aucune balle ne nous toucha. Le ciel fut troué à hauteur de nos yeux ». Ici, le cadre de la fusillade ressemble étrangement à un western : « Les coups de revolver crevèrent des flacons de liquides parfumés. [...] Notre provision de cartouches s'épuisait... Déjà les assaillants escaladaient le monceau de ceux que nous avons tués ».

Pour une fois, qui ne sera pourtant pas coutume, le narrateur daigne faire une digression pour expliquer l'événement surréel qui fera intrusion :

⁷²⁹ Desnos, idem, p. 77.

La Seine est un fleuve paisible, mais lorsque la colère de Dieu ou des éléments la possède elle peut, d'un seul flot, sortir de son lit, balayer les ponts, heurter les bases du Louvre et du Palais de Justice et, plus sûrement que la foudre, le feu, le canon, la main des hommes, emporter dans ses eaux justicières les monuments et les méchants.

C'est donc l'explication logique du fait surnaturel qui suit. Mais cette exposition a ceci d'extraordinaire, en revanche, qu'elle tente de concilier la liberté du romanesque et la réalité contraignante. Effectivement, la Seine va monter lentement aux marches des quais et inonder la ville.

La violence raisonnée du monde physique n'empêche pas la prolongation des hostilités. Les événements aussi importants et cohérents que cette fusillade offrent une cohérence qui ne disparaît que de façon justifiée et légitime. Ainsi : « J'aperçus la tête d'un bandit derrière un bocal bleu de la vitrine. D'une aiguille à ponctions lombaires je perforai son cœur. Le sang jaillit jusqu'aux ampoules électriques et nous fûmes éclairés de rouge ».

L'exagération suppose une perturbation surréaliste du discours, mais le roman tient le cap en gardant le même cadre d'action. De ce fait, l'inondation de Paris et le siège de la pharmacie établissent deux situations en relation étroite et celle-ci donne par conséquent une valeur d'unité à l'ensemble. Pour une fois, en effet, le cadre du roman est solide : les actions ou les personnages ne sont pas contradictoires, malgré une petite digression très brève. C'est l'émergence de M. Louis de Gonzague Frick qui, avec son monocle⁷³⁰ (« Son œil, phare blanc, répercuta le soleil jusqu'à l'horizon... »), nous éloigne pour un moment de l'aventure.

Louis de Gonzague Frick nous intéresse en tant que donnée biographique vis-à-vis de Robert Desnos. Poète et dandy (1883-1961), ami d'Apollinaire, il soutint de jeunes auteurs comme Desnos. Son recueil *Les Girandes*, de 1919, par ses jeux de vocabulaire et de versification, eut un écho dans les premiers essais poétiques de Desnos :

Au début de 1919 Louis de Gonzague Frick que je connaissais depuis quelque temps m'envoyait une lettre et une adresse : B. Péret qui habitait alors dans une mansarde de la rue des Tournelles. Nous nous retrouvâmes au café de la pointe Rivoli. [...] De mon

⁷³⁰ Voir la photographie présentée par Marie-Claire Dumas dans son édition des *Œuvres*, p. 35.

côté je lui exposai tout ce que j'attendais du mouvement Dada naissant et qui faisait le sujet de toutes mes conversations avec mes amis d'alors : Limbour, Smara, Vitrac, Péret, Stéphane Manier, Salacrou.[...] J'insistai pour qu'à son tour Péret me fit connaître à ses nouveaux amis⁷³¹. Il n'en fit rien. [...] Et je ne devais rencontrer Tzara, Breton, Aragon que de longs mois plus tard et ne les connaître véritablement que deux ans après, en 1922.⁷³²

Le retour à l'aventure semble gagner de l'essor grâce à ce léger aparté. Les persécutions, les fuites, les voyages, les sauts périlleux qu'on peut compter jusqu'à la séquence 17 semblent trouver leur point d'orgue dans celle-ci. Le modèle du roman d'action, de cape et d'épée et notamment du western, est celui qui maîtrise pour une fois le discours. Dans la deuxième partie de S17, après l'apparition de Gonzague Frick en tant que personnage sans portée sur le récit, celui-ci subit un changement évident. Les anomalies sémantiques, les images culbutées dans un discours automatique ou les processus de surenchère accélérée, dans un mouvement non moins rapide, mais contrôlé, s'estompent.

Le discours automatique, face au modèle stéréotypique d'une sorte de roman, se résorbe. Il cède la place à une autre mécanique. En effet, ce qui soutenait le discours arbitraire et décousu était la coïncidence partielle de certaines images. L'esprit du narrateur avançait jusqu'ici plus ou moins éperdu (le mot apparaît deux fois en S14⁷³³) à défaut de quelques images et mots qui permettaient de concevoir une démarche fictionnelle unitaire. Le recours périodique à ces repères permettait également d'*imaginer* le monde surréel desnosien.

Or l'avènement d'un modèle extrinsèque à son imaginaire, pour la première fois, prend en main une écriture libre. Le western, en ce cas, redirige le flux d'élocution vers un moule contraignant. Jusqu'à la fin de cette séquence, pendant une bonne page, une très forte cohérence est imprimée sur le récit. Ce passage, par ailleurs, ne peut pas être tenu pour automatique pur. En tout cas, si on accepte la nuance, on pourrait dire que le discours de Desnos, presque volontairement, cède à

⁷³¹ Breton, Aragon et tous les membres du mouvement Dada.

⁷³² « 1919, Limbour, Péret et moi à l'époque où le mouvement Dada commence », in « Dada-Surréalisme-1927 », publié pour la première fois dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Gallimard, 1978. Voir Desnos, *Œuvres*, p. 34.

⁷³³ Pages 71 pour Miss Flowers, et 73 pour « la boussole éperdue ».

l'emprise d'un romanesque extérieur et antérieur. Mais il garde la capacité de le trahir ou de se libérer à n'importe quel moment.

Si nous analysons le passage, nous verrons qu'il s'appuie sur les schémas-type. A la fin du siège, la pharmacie est prise et Miss Flowers et le narrateur doivent se rendre aux agresseurs. Mais le combat doit encore se décider : quelques coups de biceps, du bruit, avant de tomber prisonniers. Les phrases sont assertives, complètes, quasiment lapidaires et sans connecteurs. Chaque phrase est un événement qui attire puissamment l'imaginaire du narrateur :

Une main étreignait Flowers au cou. Je posai ma main sur l'épaule, La tête se retourna. Je ne la connaissais pas.

Un violent coup de point me fit choir à terre. Je perdis connaissance. L'eau entrant dans mes narines me fit revenir à moi. Deux pieds barbotaient à portée de ma main, je les saisis. L'homme tomba. Accroupi sur sa nuque, j'attendis qu'il fût noyé.

Nous étions sauvés. Flowers tomba dans mes bras

La façon de se sauver tous les deux de ce qui semble une prison est encore mythique, c'est-à-dire que la fuite répond au canon desdits romans. Le niveau des eaux ne cesse d'augmenter et il leur reste peu de temps. Le suspense est in crescendo avant de déboucher sur une trouvaille qui leur permet de sortir. Leur vie est sauvée : le problème est résolu. C'est le moment de regagner leurs pénates, si on peut dire, mais précisément, l'imaginaire romanesque ne trouve que très rarement un refuge solide. Son fonctionnement est essentiellement dynamique. La preuve en est que la solution du problème pour le héros masculin déclenche la séparation de l'Américaine.

Une barque dirigée par André Breton est à leur rescousse : « Il m'aida à monter. Mais Miss Flowers refusa ». L'épisode arrive à sa fin, après nombre de secousses et de retournements inattendus, mais arriver à bon port, par définition, entraîne la fin des péripéties. Une séparation semble promettre une suite. A la fin de la séquence, c'est la meilleure des promesses. Les chapitres qui annoncent une suite ou les romans qui finissent par une solution partielle, voire non définitive, de la question relèvent évidemment de la méthode sérielle. Le mot-clé de la sérialité est

connu : « à suivre ». Cette chute fait refluer le romanesque-type (ou prototypique, en l'occurrence) alors que la surréalité reprend la possession des lieux :

Nous la vîmes partir soutenue par deux testicules géants vers un anus sanglant à l'horizon dans lequel s'engouffraient les ondes les étoiles et la nuit.

Peut-être que c'est le coucher de soleil, nouveau stéréotype, qui clôt l'épisode. Les couleurs pourraient l'évoquer. Mais la subversion de ce cliché hypothétique n'est pas sans provocation. Le fait de comparer le soleil à un anus a pu provoquer, par anticipation, l'évocation des testicules. C'est le cas ici de parler d'une volonté d'épater le lecteur de romans de l'Ouest américain.

Nouvelles Hébrides est somme toute le roman de cette aventurière américaine, d'une vraie amazone. Les séquences commencent bientôt à attendre l'intervention de la femme pour se mettre en route. L'imaginaire lui-même ne peut la congédier qu'en fin de chapitre pour marquer la conclusion : citons l'exemple très clair de la fin de la séquence 17, et celle de S15⁷³⁴. Mais, de même que la fin est dictée par cette dysphorie ou séparation du couple principal, le début ou le déclenchement surgissent avec elle. Citons l'exemple du début de S16 :

Miss Flowers surgit d'une bouche d'égout.⁷³⁵

Pour la fin de S11 :

Au galop du cheval d'Aragon, elle disparut vers la plaine. Nos appels ne la firent pas même retourner.⁷³⁶

Il convient de dire, néanmoins, que ce n'est qu'avec le perfectionnement de la mécanique romanesque mis en œuvre ici que Desnos réussit à bien marquer ces sorties et entrées. Le balbutiement initial d'aventures, souvenons-nous, tournait autour du groupe réel des surréalistes. Puis, la fable prenait des formes aussi exotiques que celle du théâtre en résumé, et on passait ensuite des *sketches* sur

⁷³⁴ Desnos, *Œuvres*, pages 80 et 76.

⁷³⁵ Desnos, *idem*, p. 76.

⁷³⁶ *Idem*, p. 66.

scène à un roman schématique. L'évolution était celle de la pratique automatique, mais il est vrai que le roman a pris la première place et qu'il se profile, vers S17 et 18, avec une certaine structuration. Le moment de la tentation, en effet, est celui où le narrateur pourrait céder à l'influence du romanesque *ready made*, à savoir celui de ses lectures : romans classiques, typiques, romans du western, etc.

Avant ce moment, pourtant, la séparation de Miss Flowers est plutôt effacée par la délicatesse du narrateur. Il y a une distance : elle se déguise, elle cherche quelque chose de délétère, mais elle s'éloigne inéluctablement dans un paysage vaporeux, surréel⁷³⁷. C'est à la fin de S9 :

Flétri dans son silence mon espoir naquit alors dans le jupon de la femme à soufflet, mais miss Flowers camouflée en homme poursuivait les poisons de César Borgia dans l'aquarium d'un réverbère.⁷³⁸

En revanche, dès sa première intervention, l'Américaine a pris sans cesse de l'importance. Autrement dit, l'aventure de Desnos trouve le soutien nécessaire dans la partie féminine. Après avoir été très près de Louis Morin, qui jouait le rôle de victime, et d'avoir accompagné le Capitaine pendant les premières séquences (à partir de S6, bien entendu), elle devient la collaboratrice du narrateur-protagoniste.

Or, quand on a mentionné *supra* l'imaginaire masculin, il faut peut-être insister, on pensait à une libido de mâle qui, sans trop de déguisements, est celle qui se manifeste dans ce roman. D'autre part, elle se dirige indistinctement parfois vers les hommes et les femmes, mais tout en privilégiant de toute façon son point de vue. En ce sens, le sentiment d'amour mais aussi la possession physique la plus dominatrice suivent ce principe : de l'homme à la femme. Exceptionnellement, l'homme peut montrer d'autres variantes où il deviendra la victime, mais le rapport le plus généralisé est celui de l'hétérosexuel mâle dominateur. Pour le premier cas, nous choisissons un seul exemple parmi un grand nombre :

Nues, hâves et désolées, des femmes à chaque borne attendirent, cuisses écartées, l'amour.⁷³⁹

⁷³⁷ Depuis Breton, on sait bien que les « poisons » surréels doivent nager dans des aquariums.

⁷³⁸ Desnos, idem, p. 60.

Pour le deuxième, deux échantillons plutôt rares mais en même temps assez périodiques :

La maîtresse qui a des mains si douces qu'on désire en être frappé.⁷⁴⁰

Ou bien, encore plus clairement :

La mère couche son fils sur ses jambes, baisse la culotte, relève la chemise. Et une fessée ! Les trois petites cousines se pâment en silence, la sœur étouffe de volupté. Les autres en perdent le boire et le manger. La mère s'excite au jeu ; le garçon jouit dans les jupes de sa mère. Deux heures après elle s'arrête enfin, mais ce derrière rouge est si beau qu'on ne saurait se lasser de le voir. A genoux dans un coin, chemise épinglée sur les épaules et culottes bas.⁷⁴¹

A la fin de S17, Desnos a joué, à partir d'un modèle de roman d'aventures et de clichés, à imiter et recréer une lecture préalable facilement commune avec un lecteur-type. L'état mimétique le plus simple, ou le plus pur et neutre, est pourtant sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation. En ce sens, d'après Gérard Genette, la situation pragmatique exemplaire, ou paradigmatique, est celle de l'apocryphe sérieux : à savoir, c'est « un mimotexte dont la contrainte serait de devoir passer pour authentique aux yeux d'un lecteur d'une compétence absolue et infaillible »⁷⁴².

Cette contrainte, par conséquent, entraîne évidemment des règles négatives, telles que l'absence d'anachronismes, et une règle positive que l'on peut grossièrement formuler de la façon suivante : il faut que le texte d'arrivée, si on peut

⁷³⁹ Page 74, S14.

⁷⁴⁰ Page 48, S3.

⁷⁴¹ Page 47, S2.

⁷⁴² Genette, *Palimpsestes*, 1982, p. 114.

dire, contienne les mêmes traits stylistiques que l'original (mais avec d'autres performances, un changement de l'action, et en principe sans emprunts littéraires), ni plus ni moins et dans la même proportion. A Genette d'ajouter : « Je ne pense pas qu'aucune forgerie satisfasse à cette règle, mais aucune, sans doute, ne cherche délibérément à l'enfreindre »⁷⁴³.

A Genette de classifier ensuite ces types d'opération. Si la transformation d'un texte s'avère satirique, on peut parler de travestissement ou de charge, ou bien si la finalité est de caractère ludique, on parlera plutôt de parodie ou de pastiche. Mais, dans cet ensemble de tiroirs théoriques, il existe aussi une colonne pour placer les opérations neutres ou sérieuses : c'est dans celle-ci que nous situons, sur le pied d'une transformation, la « transposition » et, sur le mode de l'imitation, la forgerie. Toujours est-il que, à partir du cadre genettien, on distingue très clairement les textes qui envisagent un texte de départ reconnu ou identifiable : la parodie, le travestissement et la transposition. Quand on imite, et ce n'est pas qu'on reformule autrement un hypotexte concret, on parlera respectivement de pastiche (l'exemple le plus célèbre est celui de Proust), charge (le modèle étant une pratique ironique comme des textes à l'intitulé : « A la manière de... ») ou finalement la forgerie⁷⁴⁴. Bref, ce qui est intéressant, c'est de remarquer que ces phénomènes se situent dans un niveau intratextuel et qu'ils relèvent d'un dialogue tacite avec des modèles extérieurs (intertextualité). Or, pour définir la catégorie générique globale de l'ouvrage, ces phénomènes ne constituent pas normalement l'atout principal. Il s'agit de techniques ponctuelles qui jalonnent le cours ou la progression du texte. C'est comme ça que nous expliquons une note en bas de page de Genette :

Etant donné, d'une part, le statut souvent paralittéraire et, d'une autre, l'extension transgénérique de certaines de ces classes, je préfère éviter le mot *genre*. *Pratique* me semble ici le terme le plus commode et le plus pertinent pour désigner, en somme, des types *d'opérations*.⁷⁴⁵

⁷⁴³ Ibidem.

⁷⁴⁴ Genette, 1982, p. 43, 45-6.

⁷⁴⁵ Ibidem, note 2, p. 43-4.

Il faut se concentrer en effet sur une définition stricte de ces phénomènes, notamment comme un enjeu textuel ou une technique comme le sont les figures de style, par exemple. Ce sont évidemment cette dimension réduite et cet investissement souvent extra- et paralittéraire qui expliquent l'annexion à la rhétorique de la parodie, considérée plutôt comme une figure (ornement ponctuel du discours, littéraire ou non) que comme un genre, c'est-à-dire une classe d'œuvres. Bref, comme on le voit par l'exiguïté des exemples présentés par Genette, le parodiste a rarement la possibilité de poursuivre ce jeu très loin.

Aussi la parodie dans ce sens strict ne s'exerce-t-elle le plus souvent que sur des textes brefs tels que des vers détachés de leur contexte, des mots historiques ou des proverbes. C'est le cas, cité par Genette, de Hugo déformant dans des titres des *Contemplations* l'héroïque « Veni, vidi, vici » de César en un métaphysique « Veni, vidi, vixi » ; ou Balzac se livrant, par personnages interposés, à ces jeux sur les proverbes : « Le temps est un grand maigre », « Paris n'a pas été bâti en un jour », ou Dumas inscrivant sur le carnet d'une jolie femme ce madrigal bilingue : « Tibi or no to be ».

Mais Desnos revient ensuite à la vision utopique de langage, à savoir l'irréalité du surréel, qui est le parti pris de son *moment* idéologique et d'une certaine génération d'écrivains et poètes. Nous lisons au début de S18, qu'on pourrait presque déjà appeler le chapitre 18 : « Ainsi, le labyrinthe de couloirs que trace ma vie dans l'atmosphère crée les pulsations du cœur d'un monde sonore et métallique ! » La vie du poète ou du romancier est donc le centre d'un nouveau monde ; pour revenir à l'image, le monde *imaginé* aurait un cœur qui serait le même pour l'extériorité que pour le for intérieur de l'énonciateur. Autrement dit, il y a une synthèse qui réduit à néant cette frontière tout en symbolisant la fin de l'intériorité.

Le rythme atteint en S17 ne cesse pas pour autant de presser les actions de S18. La rapidité foncière de l'écriture pousse en même temps le code proairétique : elle est représentée par la fuite des eaux et par leur tour du monde, qui s'est régularisé. Les eaux tournent autour de ce monde d'est en ouest et précipitent symboliquement le déroulement du roman. Miss Flowers s'écrie en réapparaissant sur un mustang (reprise du topos du western, en conséquence) : « Fuyez sinon le flux oriental vous noiera ».

Le temps est ridiculisé dans le dialogue entre André Breton et le Desnos-protagoniste et l'inquiétude du récit les stimulent à reprendre une certaine vitesse : « Ah nos pieds bondirent aux marchepieds des motocyclettes ». La poursuite d'un idéal d'aventures n'est autre chose finalement qu'une fuite tous azimuts : « Nous fuyons ».

Le monde a un rythme anéantissant pour tous ceux qui n'adoptent pas la fuite. Le monde est une image de l'écriture en tant que succession vertigineuse d'images et de mots ; il correspond dans ce sens à la vie moderne, et c'est pourquoi les trains, les locomotives et les autos exemplifient cette course :

Des trains entiers hors des rails poursuivaient le reflux pour échapper au retour des mers unifiées. Les grosses locomotives aux prunelles sanglantes meuglaient⁷⁴⁶. Les autos se poursuivaient avec des klaxons de désespoir et la population universelle tournait autour du globe. Ah ceux que la fatigue arrêta ! ceux que les chagrins contraignirent au repos près des tombeaux à préjugés ! L'eau les noya sans regret et sans amour.

Les gloires nationales, autant dire les nationalismes et patriotismes, sont donc une supercherie vieillie qui ne résiste pas à ces saccades extra-naturelles : « Epaves au gré du courant équatorial et des maëlstroms tropicaux ». Et c'est la même chose pour leurs symboles fastidieux : statues des grands hommes, temples dorés, les tombes des généraux, « de vos philanthropes et de vos philatélistes » : « Ecueils ! écueils ! écueils ! où se brisent les vapeurs affolés ». Tous les moyens de transports semblent s'insurger pour échapper à ce tremblement universel qui n'épargnera pas les symboles arriérés, ancrés dans le passé ou « dans les ors mortuaires ». La vie demande cette secousse autant qu'elle est une exigence concrètement textuelle ou

⁷⁴⁶ Nous retrouverons cette image complexe et composite de vitesse, violence annoncée ou implicite et « un monde sonore et métallique » dans les strophes 24 et 25 du poème « Les Veilleurs », dans les prolégomènes de *La Liberté ou l'amour !* ; nous soulignons :

Nous évoquerons pour nos pupilles en sang
Le défilé lointain de leurs garde-barrières
dépoitraillés, bavant d'ennui, l'œil indécant
Quand la locomotive entr'ouvrait des paupières.

Villageois arrêtés au passage à niveau,
Vos poings se sont tendus vers les wagons sonores.
Restez là-bas avec les femmes et les veaux,
Et l'église imitant en vain les sémaphores.

romanesque. Le roman automatique, si possible, a ceci de saisissant qu'il ne se repose qu'à bout de souffle à la fin du chapitre.

L'univers étant un tout régi et maîtrisé par le récit de l'énonciateur, il doit dépasser les fléaux de la société et en démontrer leur faillite et leur vocation suicidaire. Les valeurs de ce monde, les mêmes qui auraient provoquées (à ne pas oublier) un premier grand conflit mondial, sont vilipendées : « Vos lois et vos devises ? Les pieuvres et les homards qui s'entretuent y trouvent des raisons d'espoir ! ».

Le récit de la fin de S18 résume la débâcle planétaire : il présente une « mappemonde échappée et folle ». On y trouve en accéléré une catastrophe naturelle, le monde englouti par les océans, dans un sens, est-ouest, pour reprendre après une pause dans l'autre sens. Il y a un clignotement des effets : les volcans « étaient périodiquement éteints et périodiquement ils se rallumaient ». Le monde réel s'enlise dans une apocalypse ou déluge qu'on peut même regarder du dehors car « les astronomes des planètes voisines constatèrent autour de la terre l'existence d'un anneau bleu comme une lame de sabre ». C'est le renouvellement de toutes les forces naturelles qui, révoltées à leur tour, devraient refaire le monde. Le rejet du passé ou de la situation héritée, dans tous les domaines de la vie publique et politique, est partagé :

Présidents de Républiques ! Rois ! Epiciers ! Hommes chauves vos couronnes de laurier nous les avons données au lycéen premier prix de gymnastique et votre cerveau, éponge gorgée d'eau, pisse par vos orbites glauques.

Enfin, après trente-quatre jours de cette vie, les océans et les fleuves s'emboîtèrent dans leurs lits.

Au fait, le besoin de secouer le récit s'est transmis directement sur la représentation du monde, d'autant que celui-ci est une création du moi et une *chose* en soi : une instance qui cherche son entéléchie⁷⁴⁷. Le monde en déroute, comme ici, est une machinerie subrepticement dirigée par le narrateur et dûment réglée par certaines étapes ou jalons. En effet, le résultat étant immortalisé par l'écriture, pour ainsi dire, il est aussi le guignol ou l'écran où, invisible, le narrateur s'exprime. Dit par

⁷⁴⁷ Chez Aristote, accomplissement suprême d'une chose, totalement réalisée dans son essence.

« Louis Aragon » : « Notre corps détermine dans l'air une matrice éternelle. La trace de vos gestes est invisible mais immortelle dans l'espace ». Par ailleurs, les répétitions de la question sur l'heure, posée à Breton, permettent de marquer à cinq reprises l'accélération de ce passage.

Le *crescendo* des images et l'évocation de la tragédie s'appuient matériellement sur ces phrases comme si, revenus en arrière, les lecteurs sentaient un nouvel élan et comprenaient mieux l'excitation de la diégèse. De même, on pourrait parler d'un *basso ostinato* puisque cette insistance, au milieu de S18, facilite l'évolution des catastrophes naturelles et le reniement des institutions comme si c'était un dédoublement polyphonique : un *solo* anarchisant accompagné de l'orchestre du réel absurde : Breton et l'heure immobilisée.

Finalement, cette excitation et contestation du monde se retournent contre les poètes consacrés eux-mêmes : encore une fois, le reniement suit la surenchère dans un mouvement univoque. Desnos renie ainsi sa propre image, quoiqu'en statue de « mes scrupules et de mes préjugés ». Il exprime sa déception, son insatisfaction et désenchantement, mais il n'arrête pas là ses reproches : contre les écrivains vénérés (Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Jarry, Jacques Vaché), contre ceux qui l'inspiraient dans sa volupté : « Ces noms me disent d'anciennes saveurs, mais j'ai oublié ce qu'ils signifient ».

4.1.14. Dialogisme et transfictionnalité : le roman des trappeurs [SEQ. 19]

Polyphonie est un mot décalqué du grec *poluphōnia* signifiant d'après l'étymologie « multiplicité de voix ou de sons ». Utilisé d'abord dans le vocabulaire de la musique vocale, le terme désigne « un procès d'écriture qui consiste à superposer

deux ou plusieurs lignes, voix ou partie mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques ». Par métaphore, le mot a été introduit en théorie littéraire en Europe de l'Ouest dans les années 60 par les ouvrages du chercheur russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975 ; il produit ses œuvres majeures dès les années 30) relayées par Julia Kristeva avant leur traduction pour décrire les phénomènes de superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé⁷⁴⁸.

Il peut être défini comme la réalisation littéraire romanesque de ce qui est un principe épistémologique bakhtinien, celui du dialogisme. Bakhtine voit effectivement, dans la polyphonie dialogique la particularité constitutive du roman moderne, du moins depuis Dostoïevski : ses romans mettent en scène des personnages comme autant de consciences indépendantes mais en interrelation dialogique, qui parlent de manière individuée de sorte que « le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage »⁷⁴⁹. Le terme est ensuite souvent entendu dans un sens plus large, désignant globalement une multiplicité de voix à l'œuvre dans un texte. Mais il s'agit là d'un appauvrissement du concept parce qu'on fait alors l'économie du dialogisme, principe beaucoup plus vaste.

Parallèlement, le mot est inscrit par Bakhtine lui-même dans une perspective linguistique. En opposition avec le structuralisme saussurien, il pense que les énoncés ne sont pas une simple actualisation d'une langue immanente, mais résultent de toute une interrelation humaine. Il veut fonder une « translinguistique » qui s'apparente en fait à une linguistique de l'énonciation et à une pragmatique. On ne sera donc pas étonné que le mot ait été repris par les linguistes qui ont exploré la notion de polyphonie énonciative⁷⁵⁰. Bref, cette approche linguistique est particulièrement féconde pour l'étude des textes littéraires, et surtout du roman du XX^e siècle.

Le concept de polyphonie, souvent repris du fait de son pouvoir évocateur, pose dès l'origine des problèmes de définition et de terminologie. Simultanément, il

⁷⁴⁸ J. Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », in *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, p. 52-81, Le Seuil, 1969.

⁷⁴⁹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* : cf. notamment « Du discours romanesque », p. 85-233, Gallimard, 1978 ; ici, p. 156.

⁷⁵⁰ La polyphonie en pragmatique linguistique de Ducrot et en analyse du discours, polyphonie en linguistique de l'énonciation, par Jacqueline Authier-Revuz : cf. J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non coïncidences du dire*, 2 tomes, Larousse, 1995.

pose des problèmes de délimitation de domaines. Selon la discipline qui l'utilise, son champ d'application et sa définition se modifient. Aussi serions-nous tentés, sans jeu de mots, de dire que le terme de polyphonie est éminemment dialogique⁷⁵¹. Il ne peut guère s'aborder que par des relations en « et » : polyphonie et dialogisme, polyphonie et énonciation, polyphonie et intertextualité, polyphonie et genres littéraires.

De plus, Bakhtine utilise au fil de ses œuvres plusieurs termes, dont il est souvent malaisé de différencier le sens : polyphonie, dialogisme, plurilinguisme, bivocalité..., liste à laquelle il convient d'ajouter le mot *hybridation*, qui semble avoir une acception plus précise. Tous ces mots expriment en fait diverses facettes d'une même réalité. C'est dans la *Poétique de Dostoïevski* que le mot polyphonie est utilisé le plus largement et est défini le plus clairement :

Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. [...] On voit apparaître dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (ici : le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original.⁷⁵²

On voit que l'essentiel est l'émancipation des personnages par rapport à l'auteur-narrateur. Le personnage n'est plus la pure projection de la conscience de l'auteur-narrateur. Il acquiert autant d'autorité que celui-ci. Le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents, et même opposés⁷⁵³. C'est pourquoi le roman polyphonique, sur le modèle de Dostoïevski, s'oppose totalement d'après Bakhtine à l'épopée, qui est

⁷⁵¹ Pour un exercice de concrétion de ses limites, cf : E. Roulet, L. Filliettaz, A. Grobet, *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne, Peter Lang, 2001.

⁷⁵² Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, 1970, p. 33.

⁷⁵³ Bakhtine revient à plusieurs reprises sur le caractère « contrapuntique » du roman polyphonique. C'est sans doute un des aspects de la définition du mot en théorie musicale qui l'a poussé à l'emprunter pour la théorie littéraire.

fondamentalement monologique dans la mesure où tous les personnages, le narrateur et aussi le lecteur-narrataire partagent la même vision du monde. Ils coïncident idéologiquement sans qu'il y ait la moindre place pour une autre conception.

C'est le caractère irréductible de la multiplicité des visions du monde et l'invincible foisonnement dialogique de chaque personnage qui, finalement, définissent la polyphonie. Bien qu'il repose sur une intentionnalité de l'auteur, le roman polyphonique ne saurait être un roman à une seule thèse.

Or il est impossible de parler de polyphonie sans aborder l'intertextualité. En effet, Julia Kristeva, dans l'article où elle présente la théorie bakhtinienne de la polyphonie⁷⁵⁴, introduit le terme et la définition restée célèbre d'une notion présentée comme :

[...] une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité (entre le sujet de l'écriture et le destinataire) s'installe celle de l'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] Le mot (au sens bakhtinien de discours) est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes.⁷⁵⁵

Cette notion est à mettre en relation dans la théorie de J. Kristeva avec celle de texte :

Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire :

⁷⁵⁴ Kristeva, 1969 : dans un paragraphe intitulé « le mot dans l'espace de textes ».

⁷⁵⁵ Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 85.

1°- son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ;

2°- il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.⁷⁵⁶

Bakhtine est en fait « récupéré » par Kristeva et les membres du groupe Tel Quel, car sa théorie du dialogisme et d'une altérité permanente traversant le discours correspond aux attendus de la théorie littéraire défendue par Philippe Sollers : non-unicité du sujet, rejet de l'histoire littéraire traditionnelle et de l'étude des sources au profit d'un texte littéraire pluriel mais conçu comme unité close (idée héritée du formalisme russe), travaillé par tous les autres textes, passés, présents et, comme le montrera en particulier Riffaterre, à venir⁷⁵⁷. Contrairement à la perspective historique traditionnelle qui fige le texte comme résultat d'une somme d'influences, l'intertextualité l'envisage comme un perpétuel devenir. C'est ce qu'on appellera la « productivité » du texte, toujours renouvelé par le dialogisme avec d'autres textes.

Et ce qu'on a vu pour la fin de la séquence 17 relève tout à fait du dialogisme quand on la relit sous la lumière du dialogue entre les ouvrages littéraires et qu'on lit ensuite la séquence 19 de *Nouvelles Hébrides*. La géographie du roman approprié par Desnos devient lisible dans ce titre même (les îles fascinantes, éloignées de la géographie quotidienne du romancier, un nom qui fait rêver à *la manière de Proust*), ainsi que l'hybridation générique qui la conforme. Dans S19, on ignore si l'on reviendra jamais à la surréalité et à l'écriture automatique, jusqu'ici indissociables. Un autre roman semble prendre la place de celle-là. On peut penser que Desnos redresse l'incohérence habituelle des surréalistes pour reproduire le modèle romanesque de Gustave Aimard, à savoir les romans de l'Ouest américain.

Effectivement, le désarroi du lecteur qui affronte la surréalité avec sa difficulté de lecture semble disparaître étrangement à ce moment du livre. À côté de la complexité de la lisibilité, nous trouvons jusqu'ici des références du réel qui paradoxalement nous rapprochent d'un référent. Par exemple, malgré les incohérences et les oscillations sémantiques, anormales, nous trouvons des

⁷⁵⁶ « Le texte clos », in *Sémiotikè...*, 1969, p. 52.

⁷⁵⁷ M. Riffaterre, *La production de texte*, Le Seuil, 1979.

circonstances géographiques complètement satisfaisantes vis-à-vis d'une lecture conventionnelle. D'autre part, la surréalité était nuancée par l'emploi de noms de personnes que l'on peut, de nos jours notamment, identifier parfaitement.

Les noms des personnages relèvent d'une rubrique particulière. En effet, l'aliénation ou l'éloignement romanesque permettent d'imaginer un au-delà, un endroit et des relations en dehors de la réalité historique. Or cette intrigue déstabilise par son air d'éloignement presque exagéré du quotidien. Mais elle le fait ainsi avec des rapports doublement étonnants : en effet, des actions et des relations impossibles sont mises en rapport avec des André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Roger Vitrac, Paul Smara, etc. Ces noms, mis dans l'irréalité de l'histoire, semblent faire disparaître la fiction. Ils deviennent le paradoxe le plus évident de la fausseté du roman. Face au mensonge romanesque, et à la surenchère de l'écriture automatique, ces raccourcis apportent un mélange d'étrangeté et de familiarité. Bref, le merveilleux proposé par l'incipit du roman s'est vu réduit par la présence de ces personnes réelles fictionnalisées :

Aragon, Breton, Vitrac et moi, habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée. Le matin je descends sur la pointe des pieds l'escalier assourdi de tapis tricolores pour ne pas réveiller Mme Breton qui dort encore. C'est curieux comme les locomotives hurlantes crient dans mon poignet temporal.

Mais dans la première partie de la séquence 19, nous perdons ce lien du réel sans nous trouver pour autant dans un paysage plus étrange. Comment expliquer cette fiction plus claire et plus tranchée alors que nous reconnaissons des référents partout ? C'est précisément la réécriture qui permet ce paradoxe.

En fait, Desnos reprend ses lectures d'enfance et les reformule telles qu'il s'en souvient. Il revit une émotion passée tout en laissant la trace écrite pour renouveler, chez le lecteur, cette expérience. D'autre part, le fait de choisir et de refaire ces fictions, qui surgissent généralement de clichés bien connus grâce à la culture populaire de masses, équivaut à mettre noir sur blanc une sorte de journal intime d'émotions romanesques. On écrit le roman, en ce sens, pour revivre une atmosphère et pour retrouver le monde de personnages parmi lesquels, dorénavant, on peut s'inclure.

L'inclusion du romanesque d' Aimard se résume ainsi, sans le traitement surréaliste :

Ainsi quand le trappeur se heurte à un clan d' Indiens sur le sentier de guerre, il se dissimule d'abord derrière des buissons, des roches. Il s'aplatit, tourne autour d'eux pour que le vent emporte loin d'eux son odeur, rampe invisible aux yeux non exercés, évite de courber les herbes, étouffe jusqu'aux bruits des battements de son cœur, éteint l'éclat de ses prunelles mais d'un regard perçant, d'une ouïe attentive, observe et recueille les bruits et les mouvements du paysage. Un renard se lève à son approche ; il pourrait le saisir mais peu lui importe la toison soyeuse et rare. Il le laisse fuir. Il abandonne les précieuses peaux de loutres qu'il porte dans son carnier et qui l'embarrassent. Il ne conserve que son rifle de Winchester et continue à fuir.⁷⁵⁸

Mais si rien ne manque dans cette situation de danger pour le trappeur qu'on est censé connaître d'avance, il n'empêche qu'il se fait attraper par les Sioux. Les actions se précipitent entre la poursuite du malheureux et sa capture. Mais la cohérence du récit est telle qu'on se croirait dans un vrai western, et plus particulièrement dans l'un des romans de Gustave Aimard. Le roman des trappeurs est transposé directement, sans aucun remaniement apparent, dans le romanesque surréaliste. C'est un cas de transfictionnalité puisque Desnos puise sans souci de cette source déjà avouée dans la *Confession d'un enfant du siècle*, texte autobiographique.

Comme dans d'autres séquences, nous trouvons ici des morceaux poétiques. Présenté comme de la poésie, le chant des Indiens est vraisemblable et, tandis que ceux-ci tournent autour de leur proie, ils annoncent son sacrifice. Ce sont neuf strophes au total de chant des Sioux, mais on n'y découvre aucune image proprement surréaliste. Le vocabulaire typique de cette ambiance, à travers le romanesque qui l'a transmis, apparaît également :

Nous l'attaquons parfois
la fourrure de castor, fortune des trappeurs
les belles métisses se pâment dans nos bras
nous mettons sur leur poitrine nos mocassins

⁷⁵⁸ C'est l'incipit de S19, page 84.

mais nous n'aimons que nos squaws

Mais la réponse du trappeur, juste avant son supplice annoncé, permet d'inclure à nouveau un autre passage lyrique. En effet, il chante et son chant est inscrit dans le texte comme un document réaliste. Il semblerait traduit de l'anglais, peut-être, d'autant que les vers ne riment pas souvent. Or le romanesque imité passe par le filtre du lecteur qu'avait été Desnos, et c'est pourquoi peut-être quelques rimes se fauillent dans le chant de l'orgueilleux trappeur. Ce sont pourtant des rimes occasionnelles :

Je veux crier je veux hurler je veux chanter
je veux vivre encore dix minutes
de lyrique lâcheté
par la parole et par la lutte
de mes regards dans leur regard

Malgré cette rareté de cohérence, à partir d'un modèle romanesque connu, deux petites occurrences permettent de relier cette digression avec tout le reste du roman. Si le roman de Desnos devient de plus en plus l'histoire de la relation entre le narrateur-protagoniste et d'une Américaine exceptionnelle, admirée et aimée, nous trouvons ici l'aveu et la trace d'une justification. L'imitation d' Aimard semble en principe une digression qui dérange l'unité du récit surréaliste. Mais, en guise d'argumentation, Desnos glisse deux attachement entre celui-ci et l'aventure du trappeur. Dans le chant de celui-ci, nous lisons :

Encore un coup de tomahawk
dans un fragment de mon cerveau
qui m'échappe par lambeaux
c'est là qu'était la peinture
de Miss Flowers de San Francisco

Mais, toujours en prolongement du cliché de départ, les cow-boys arrivent et il semblerait qu'ils se dirigent vers le camp des Indiens pour sauver le prisonnier. Les Sioux, par une faiblesse de l'unité, deviennent en même temps des Peaux-Rouges :

c'est la preuve que l'inclusion du western ne poursuit pas un but réaliste ou que ce n'est pas un pastiche rigoureux. La fonction de la réécriture est de rattacher une fiction préalable et externe, par l'émotion qui lui est attribuée et par sa valeur romanesque intrinsèque, dans le cheminement du romanesque personnel. Le but de la transfictionnalité, en deuxième lieu, serait celui d'attirer la contribution d'un passé plein de lectures. Puisque, dans les autres romans, nous trouverons probablement d'autres contributions au même titre, nous pouvons expliquer cette source par une motivation affective et émotionnelle. Le roman est toujours une imitation des prédécesseurs et notamment de ceux qui nous ont bouleversés.

Il existe une deuxième référence à Miss Flowers. Il est curieux qu'il s'agisse de la dernière phrase de la séquence et qu'elle soit isolée en tant que phrase-paragraphe. On pourrait même la considérer comme un ajout, une phrase incluse postérieurement et séparément, après réflexion. Elle expliquerait le pourquoi de toute cette séparation des personnages habituels et appuierait sa participation en tant que retour en arrière : une analepse n'est pas surprenante dans les romans conventionnels. Mais ce n'est pas cela : ce recours *typique* serait le point de suture d'une greffe particulièrement extravagante tout en étant un ensemble bien construit. L'analepse rendrait une unité, même si elle improbable, à un corps hétéroclite d'évocations et d'emprunts : « C'est ainsi que j'ai connu Miss Flowers ».

4.1.15. Suite et conclusion [SEQ. 20 - 21]

Le processus d'implantation du romanesque *ready made*, pour ainsi dire, a commencé dès la séquence 17. La première phrase de S17 laisse entendre effectivement que la grande histoire du vol du collier de Miss Flowers est finie. Le bijou retrouvé se désintègre dans le paysage, comme l'histoire elle-même disparaît

par épuisement. Le scénario, dans cette situation, devrait changer : en tout cas, il ressent une très forte crise d'inspiration.

La réponse, néanmoins, est une non moins forte accélération des événements : ils se radicalisent, deviennent énormes et exagèrent la portée d'un mouvement de rénovation. Le fait de bouleverser toutes les instances devrait servir en effet à trouver une nouvelle voie : une aventure, un mystère. Or quelle meilleure solution que prendre un cadre déjà fabriqué ? Au dernier moment, on justifie l'usage du western comme un surplus d'information sur l'un des personnages, mais cela n'est pas crédible. Ce qui importe est la suite des événements et passer le temps, anéantir probablement l'ennui et rêver d'un au-delà. Comme l'explosion qu'on trouve dans S10, ou l'inondation explicitée à la fin de S11 (retrouvée finalement dans S18 : « L'inondation ravage un quartier méningite »⁷⁵⁹), qui sont un surcroît événementiel facilitant la création du romanesque. C'est la révolte contre un cadre figé, et la détermination du narrateur de refaire un nouvel entourage et d'établir une situation inconnue. Il y a effectivement un besoin d'imprévu. C'est l'exigence du déferlement d'actions présent jusqu'ici grâce à la volonté délibérée du romancier surréaliste. Comme dans le poème en prose de Baudelaire, nous trouvons ce besoin iconoclaste de refaire la situation :

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où !
pourvu que ce soit hors de ce monde ! ». ⁷⁶⁰

Ce besoin d'aliénation, surtout dans le cas d'un choix esthétique et d'abord émotif, correspond parfaitement à la fonction d'évasion du romanesque le plus éculé. La source choisie, ici Aimard, devrait réinstaller dans le récit les mêmes émotions qu'il avait provoquées dans une lecture précédente, peut-être lointaine. On retombe donc, dans un cadre connu et dans un temps reconnaissable, sur les pieds : il est prouvé que le roman ne finit pas facilement, qu'il a plusieurs vies, car il reprend des éléments évoqués mais non exploités pour percer de nouvelles voies :

⁷⁵⁹ Page 66.

⁷⁶⁰ Cf. XLVIII, *Any where out of the world, N'importe où hors du monde*, in *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire.

Le 17 juillet 1916, je traversais le pont qui va de la Morgue à l'île Saint-Louis. Une femme marchait devant moi, vêtu d'un costume tailleur bleu foncé quadrillé de raies plus foncées encore. J'avais remarqué place du Parvis-Notre-Dame le nerveux balancement de ses hanches et de sa croupe.

Desnos redirige l'intérêt du personnage, de son alter ego, tout en proposant une scène vraisemblable. Le promeneur focalise sur une femme inconnue dans la rue et, sans l'aborder, il s'amuse à la suivre. Sa vision est assez détaillée quant à ses habits et, comme le point le plus relevant, il nous fournit des détails d'appréciation presque physiologique. La passante contribue principalement à approfondir le mystère de la ville, elle est un puits de surprises en puissance et, comme dans *Nadja*, elle pourrait suffire à baliser la démarche romanesque. Les rencontres, les dialogues ou les poursuites marqueraient ainsi un schéma pour avancer. Les remarques, finalement, visent un intérêt sexuel ou du moins érotique.

Le passant culbute la situation de départ et Desnos réduit la promenade en fixant bientôt l'endroit. Du pont, la femme enjambe le parapet et saute dans le vide. Acte subversif quant à l'autorité d'un sergent de ville, le protagoniste lui fait croire à l'importance de ses habits pour qu'il les garde de façon presque solennelle :

« Agent, dis-je, écoutez-moi. Ce veston (je le retirerai) contient la fortune gardez-le bien. Ce pantalon (je le retirerai) faites attention qu'on ne marche pas dessus à cause du pli. Ces chaussettes (je les retirerai) sont en soie, je les ai payées onze francs. »

Quand je finis mes vêtements furent à terre à l'exception de ma chemise l'agent mit sabre au clair et monta la garde. J'enjambai le parapet et plongeai.

Une scène de sauvetage révèle le caractère héroïque de notre personnage principal. C'est une des actions fondamentales qu'il peut accomplir en tant que héros unique alors que, dans la ville, tout événement focalise sur lui et toutes les nouveautés le réclament : la femme était un appel à l'aventure, son suicide absurde auprès du représentant de la force publique lui exige un comportement chevaleresque. Comme un Don Quichotte, le narrateur se doit aux veuves, aux orphelins et aux femmes en général. A part la mise en dérision de l'agent et l'emploi de propos spécialement surréalistes (décousus) par la femme, le ton de cette scène

est assez héroïque. Elle rappelle enfin les modèles les plus élevés du romanesque : un type de héros et des valeurs élevées sont mis en jeu.

Mais quel serait tout de même le lien entre ce début de S20 et l'histoire la plus développée du roman de 1922 ? Comment expliquer ce début à l'air absolu, comme un livre différent ? Nous trouvons dans le paragraphe suivant, toujours dans l'opération de sauvetage, un mot qui jouerait le rôle de charnière entre les deux. En effet, le collier a déjà été retrouvé mais il a fondu dans la foule (S17 : « La foule cependant avalait le collier »). On pourrait encore le retrouver : les diamants peuvent surgir où que ce soit, le collier ou rivière peuvent se manifester n'importe comment.

Ainsi, quelle surprise de voir une exagération, dans le récit, qui s'assimilerait parfaitement à une ambiguïté révélatrice. Le souvenir de l'objet central, anéanti parce qu'épuisé, regagne l'imagination du héros-narrateur. Il a plongé dans la Seine, on suppose, et il entreprend l'action qui doit le sacrer héros. Sa puissance se voit ainsi tellement accrue qu'il pourrait tenir le monde, la terre ou la rivière dans ses bras. Or s'agit-il de la rivière de diamants diluée dans l'espace parisien ou d'un embrassement grandiose consacré à la rivière de Paris ? Il est remarquable de souligner ce rappel sournois :

La femme se débattait à quelques brasses de moi. Bientôt je l'eus rejointe. Son chapeau resta dans ma main et sa chevelure se dénoua. Par l'extrémité de ses cheveux roux je l'entraînais sur les marches d'un petit escalier qui trempait dans l'eau. Je sortis la rivière dans mes bras, la ruisselante rivière qui collait ma chemise à mon corps. Quatre cents femmes m'observaient au travers du tissu. Moi, je ne voyais que les deux cents dents canines placées de chaque côté de la bouche de la femme que je venais de sauver.
La foule descendit silencieusement à ma rencontre.

Au moment de concentration du protagoniste sur lui-même et ses actions spectaculaires, deux agents se détachent de la foule et l'interpellent. Or ce n'est pas une détention : comment l'altérité peut-elle bien se manifester ? Comment donner la parole à deux individus, qui pourraient s'avérer somme toute aussi ridicules que le sergent de ville ?

Le recours le plus facile pour Desnos est de se remémorer le passé du roman en question. Les propos attribués à des personnages nouveaux ne doivent pas être

en rapport avec l'extériorité : réalité, Histoire, connaissance encyclopédiques. Au contraire, les références propres au romanesque surréaliste coïncident avec les mots de ce récit. On avance vers une autarchie référentielle et on cite souvent, comme par un phénomène qui ressemble à l'hypertexte, d'autres passages précédents.

Les deux agents interpellent le protagoniste comme lui-même l'avait fait par rapport à André Breton dans S18 : « Quelle heure est-il ? » La réponse est pourtant différente : en S18, le temps restait figé, il était toujours huit heures dix, alors que les événements se précipitaient. Cependant, dans le cas de S20, la même question est immédiatement désamorcée, ridiculisée, amoindrie par un détournement grammatical. Le pronom neutre, de valeur zéro, est rempli de sens pour imaginer de cette manière un sujet. On répond : « Il est dans la cave ».

Le bref interrogatoire est donc sans effet, l'altérité (représentée théoriquement par les autres personnages) n'a pas vraiment de valeur et demeure sans puissance. Mais il semblerait que c'est un besoin de la diégèse que les obstacles et les actants adversaires surgissent pour s'opposer à l'imaginaire unique. L'auteur, le narrateur et le protagoniste, fortement unis dans l'expression et la recherche du plaisir dans toutes ses formes (succès, admiration, mais aussi possession et volupté), sont condamnés pourtant à la monotonie s'ils oublient l'aventure, le drame ou l'intrigue :

La femme dans mes bras, je remontai vers le quai. Quatre automobilistes à lunettes d'écaille me saisirent. Je me débattis, en vain. Mon fardeau fut arraché et, quand je me relevai, l'auto vert pomme disparaissait au tournant du quai Saint-Louis. Un chauffeur complaisant m'offrit une place dans sa voiture et, à toute vitesse.

La séparation est à ce point commandée par une nécessité d'aventure qu'elle se produit sans transition, sans protocole, et sans une finition suffisante : pas de point à la fin, ouverture vers une course ou poursuite, etc.

Conscient de cette ouverture, Desnos est capable de brûler des étapes. Les deux camps sont établis, quoique les ravisseurs restent inconnus. Il y a une relation étroite, semble-t-il, entre le héros et la femme, et cela justifie sa recherche et le combat même pour la libérer. Dans un schéma primaire, la séparation du couple (modèle dysphorique) ne peut trouver d'autre solution que la réunion des deux actants (but euphorique). Mais, malheureusement pour le narrateur, si l'on peut dire,

les retrouvailles blessent mortellement l'élan romanesque. Bref, la conscience d'ouverture n'empêche aucunement que Desnos maîtrise les risques de la poursuite et qu'il la *déconstruise* ou la subvertisse. La conscience de la mécanique romanesque, en définitive, ne réduit la charge émotionnelle qu'elle offre aussi bien au lecteur qu'à l'écrivain (qui avait été lecteur). Il y aurait une entente entre les deux instances extratextuelles, auteur et lecteur, pour revivre quelque chose, de même qu'il existe une correspondance entre les deux membres du couple :

Accroupi à l'avant de l'auto, sur le capot, j'entrai en correspondance avec celle que je voulais délivrer au moyen de signaux lumineux. De la main je cachais et découvrais le phare de droite de la voiture de façon à reproduire les signes de l'alphabet morse. Elle me répondait en faisant de même avec sa cigarette.

Enfin, vers midi, nous nous arrêtâmes devant une auberge. Fugitifs et poursuivants nous déjeunâmes tous à la même table puis, sur le coup de deux heures, la course reprit plus sauvage et plus acharnée.

Un autre lien étroit semble donc exister entre tous ces actants : créatures de Desnos, ils peuvent tous déjeuner dans la même auberge et partager peut-être le menu. En revanche, Desnos choisit vraiment à la carte pour les actions typiques à recréer. Ainsi, la poursuite en voiture se transpose inopinément dans un train : peu importe le moyen de transport puisque la situation est claire et lisible : « Dans le wagon-couloir je me heurtai à l'un des ravisseurs. Je bondis à sa gorge. Son râtelier sauta dans ma main. Je m'enfuis ».

Qu'est-ce qui permet une pause dans la course-poursuite ? Comment arrêter un instant ce qui semble déterminé à l'avance ? En effet, un seul moment de répit existe en dehors de la vitesse : les interrogatoires ou les dialogues. Comme les séquences 4 et 5, par exemple, qui pourraient occuper momentanément la lecture alors que le narrateur n'est pas inspiré et veut retarder les actions, le dialogue entre les agents et le héros, ou le héros et le « râtelier », réduisent le chaos ou bien permettent de retrouver, par une imagination d'éclaireur, le chemin à venir. C'est un espace de réflexion sur ce qui s'est passé et un moment de projection vers le futur proche. De plus, le dialogue n'apporte rien, à trois questions correspondent deux réponses absurdes, mais la troisième est impossible vu le déclenchement violent :

Au moment où le râtelier allait répondre une balle de revolver le pulvérisa. Des bandits masqués attaquaient le train. Les vitres se brisèrent de façon à dessiner des étoiles parfaites. A travers l'une d'elles, je vis la femme en travers de l'arçon d'un cavalier.

Si le cavalier fait partie du groupe de bandits, deux actions différenciées se réunissent : la poursuite pour sauver la femme inconnue coïncide avec l'attaque des hors-la-loi. Le héros agit alors tout en sachant que la femme enlevée le voit : « Je saisis le cheval par la queue et, à un train d'enfer, tous les trois nous partîmes ».

Normalement, la lecture assimile le rythme du code proaïrétique : sans connecteurs, les phrases développent chacune, de façon parfois profonde, les circonstances. Le temps, l'espace, les actants, etc., tout est passible de disparition ou de reformulation. Un trait unique propulse l'action principale de façon à réunir dans une certaine cohérence l'ensemble. Or toujours est-il que les éléments parsemés au long de la narration émergent de temps en temps. Desnos récupère et recycle des phrases ou des objets surtout, mais il revient sur certaines phrases plus particulièrement lorsqu'il s'agit de moments forts d'héroïsme et d'émotion.

En S20, le héros monte sur le cheval de la même façon que le trappeur. Or le lien entre les actants de S19 et l'histoire principale sont difficiles à établir : les Indiens et le trappeur sont morts, les cow-boys sortent de la scène, etc. Le narrateur essayait de rattacher le chapitre à l'ensemble, mais, comme nous avons déterminé, de façon peu crédible. Pourtant, le trappeur avait fait comme le héros. Sans une grande effectivité, on pourrait donc déduire qu'il était encore une fois une projection (un *alter ego*) du narrateur :

Il précipite son galop, il est hors de portée des traits d'arcs, hélas, mais non de celle du rifle du chef aux plumes d'aigle. Une balle crève la panse du mustang qui le porte. Ils tombent à terre tous les deux. Il va être pris. Pas encore. Une cavale affolée par les cris des Indiens passe à le frôler. Il saisit sa queue, il bondit sur son échine.⁷⁶¹

Qui plus est, sans pouvoir déterminer lequel de ces cas de figures précède les autres, cette scène redoublée nous renvoie à une apparition préalable de la cavale.

⁷⁶¹ S19, page 85.

Animal érotique, quadrupède érotisé, elle est effectivement possédée par le héros : « Ce fut une terrible étreinte qui nous mêla au milieu des ruades ». Ensuite, toujours en S11, la cavale se transforme en Miss Flowers, laquelle parle de l'inondation. On voit bien que l'imbrication des images et des souvenirs est très étroite : elle provoque, presque par un phénomène de capillarité, beaucoup de réalisations semblables, accouplées ou assimilables thématiquement, sous l'influence d'une seule évocation profonde.

Autrement dit, Desnos penserait aux romans d' Aimard ou se souviendrait des émotions vécues, et dans ce cas une multitude de traces textuelles rappelleraient cette source sans que le lien ne soit aussi explicite que dans la séquence 19. Par ailleurs, dans S11, avant l'apparition de la cavale (mot poétique pour désigner une jument), nous trouvons l'image du saut sur l'animal :

J'attrapai un long serpent bicolore [...]. Du serpent je fis un lasso que je lançai vigoureusement dans la direction du troupeau de mustangs qui galopait à travers la savane. Le choc m'enleva et m'assit sur une cavale pétulante que je reconnus immédiatement. Aragon avait fait de même et nous galopions de concert vers un horizon de montagnes pigmenté de poissons rouges.⁷⁶²

Et avant même cette transformation surprenante du serpent en lasso, qui permet l'apparition ou évocation de la savane, nous lisons la description de Louis Aragon : « Il était vêtu d'une large culotte de cow-boy et d'une chemise de soie noire échancrée. Le large sombrero accroché à la ceinture pendait sur sa hanche droite, sur la tête il avait une couronne de diamants et au bras droit son brassard de première communion ».

Une conclusion partielle nous permet de dire que la séquence 19, telle qu'elle est présentée finalement, n'est pas fortuite : pour le lecteur averti, la puissance d'évocation se fait entendre opportunément, épisodiquement et profondément mais réveille des résonances discrètes et subtiles qu'il faut relever. S11 annonçait en fait S18 et surtout S19, alors que le fait d'avoir récupéré les bijoux de Miss Flowers au cours de S15 annonçait le chavirement de S16, le surcroît romanesque extérieur dans S17 et la grandiloquence de S18, qui remplace le code proaïrétique par un

⁷⁶² S11, page 65.

discours à portée quasiment universelle : « Présidents de Républiques ! Rois ! Epiciers ! »⁷⁶³.

L'œuvre du lecteur, dans le roman surréaliste desnosien, est celui d'un sismographe : comme une force imprévisible, le romanesque éclate et sert de creuset à une longue liste d'images parfois incomplètes ou éclatées. Le répertoire de son imaginaire, néanmoins, suit des tendances majeures : la vie urbaine, Paris, le groupe surréaliste, les romans de l'Ouest. Le lecteur réalise petit à petit ces unités sémantiques par regroupements et, par voie de conséquence, il découvre une suite dans la gangue verbale surréaliste.

Les absurdes, par ce procédé, se font comprendre, ainsi que certaines anomalies sémantiques. Les évocations opportunes, dès qu'elles opèrent, expliqueraient de cette manière une transformation aussi simple que celle du serpent en lasso de cow-boy. Les absurdités sémantiques suivent en fin de compte une logique, c'est-à-dire une démarche qui revient toujours de la même façon, même si elle est plus passionnelle et imagée qu'une logique classique, fruit de l'abstraction. D'autre part, l'évocation du western peut avoir une apparence contradictoire. La poursuite des ravisseurs se double d'une attaque des bandits contre le train. Ainsi, « d'un train d'enfer », le héros monte sur le cheval du bandit qui porte la femme. Voilà qu'ils sont déjà sur le même cheval, une bagarre terrible devrait s'ensuivre, mais le retournement est épatant car Desnos reprend un autre cliché. Fin de la course et de la vitesse ! Il décide de revenir au calme.

Quand le cavalier arrêta son galop, il se retourna, me tendit la main :

- Bonjour cher ami.
- Bonjour.
- Une partie de poker ?
- Oui.

A minuit j'avais gagné trente mille francs. Le train roulait toujours.

La séquence 20 change la tendance majeure, à savoir l'ouverture de la course, par un retrait assez net. La scène des cartes s'endurcit ou prend plus de force lorsque le bandit propose un pari très haut, mais le héros gagne : « J'avais Floss

⁷⁶³ Page 83.

royal ». La table se met à tourner sur elle-même et il ne reste plus que la tête du bandit au centre de la table. Le reste disparaît. L'apparition de l'humour est une conséquence fort probable de la fragilité de toutes les instances et de la diégèse en général :

« Avez-vous du feu ? » me dit-elle.

La femme mystérieuse continue à se présenter comme un mystère d'autant qu'elle ne réapparaît plus après la partie de poker. Le héros reconnaît son image dans les figurines de « bank-notes » du bandit, et il regrette avoir oublié de lui demander son nom, mais le personnage est déjà un vague souvenir d'une aventure presque oubliée. On ne sait vraiment pas si elle reviendra, mais elle ne semble pas pouvoir partager le même espace, auprès du héros, avec Miss Flowers, et c'est celle-ci qui intègre, du début, S21 : « Miss Flowers s'assit à terre. Je fis de même. »

Le repli de l'aventure se prolonge comme un bourdonnement des oreilles par l'effet du chloroforme. Il menace le héros mais il échappe à cette menace, qui l'atteint dans sa propre chambre, par une réduction physique : « Il y avait dans le mur un trou fait par un clou qu'on avait arraché. Je sortis par là aussi facilement que par une porte cochère ». Rentré le lendemain matin, il se couche exténué mais on ne connaît ce pan de l'aventure nocturne. Le lecteur devra retenir l'image du trou, comparé à une porte assez grande pour sortir, afin de comprendre et assimiler une nouvelle réalité. En effet, une fois rentré, le héros ressent encore les effluves du chloroforme et décide de partir : « Une porte cochère s'ouvrait dans le mur. Je m'en allais ».

Avec Miss Flowers, le protagoniste entame un autre chapitre. L'espace est à nouveau vierge pour laisser passer l'évocation et on revient ainsi aux avions, au dirigeable de S16 et de la séquence 14 :

Le dirigeable brisa l'horizon et survola la plaine ; cinq hélices à dix pales s'en échappèrent. Nous nous aperçûmes bientôt que c'étaient ces créatures étranges dont l'apparition avait effrayé jadis ma compagne.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ Respectivement, pages 79 et 71.

Par contraste avec l'anonymat de la femme rousse inconnue, ces étranges créatures se nomment toutes sous la forme d'un poème ou d'une chanson. Le choix générique, par l'inclusion des strophes, renouvelle la variété des formes littéraires du récit. Mais en même temps, le crédit romanesque s'épuise. Il est manifeste que l'histoire des bijoux est lointaine et la recherche d'actions est gravement atteinte. Miss Flowers se lève et part, mais elle mentionne avant un des derniers moments de l'aventure principale.

En S17, en effet, la foule avait avalé le collier : « Quand chaque individu eut avalé une pierre ils furent transformés en pilules. Un génie invisible les mit en bocal sur des tablettes de verre dans la pharmacie ». De ce fait, les autres sont réduits à de simples objets : objets simples, également, ils sont enfermés dans une prison. L'idéal de reproduire une altérité : la foule, les passants, les adversaires, subit une crise totale. Leur représentation devient ridicule et notamment impossible à refaire :

« Nu-tête, nu-pieds, nu-jambes, nu-cerveau, nu-corps, c'était donc là l'idéal de vos faces en pilules d'iode. Que fais-je ici et vous-même ? A ce soir, au « Pelican's bar ». Des appareils photographiques y reproduiront les traits de personnages imaginaires. Venez. »

Le divertissement du roman, lors de sa chute d'inspiration, en pleine crise, consiste à présenter des poèmes. Ici, par exemple, les vingt-cinq images d'André Breton reviennent de la séquence 10 et chaque portrait récite un poème. Face à une inclusion trop puissante de poésie, pourtant, qui pourrait dénaturer l'unité du roman, le héros ne peut s'en souvenir, comme par hasard, que de deux. Ce sont deux quatrains d'alexandrins parfaits qui permettent une pause ou un entracte. Mais il convient de rappeler d'autres éléments : les images disparaissent, les êtres à cinq bras et cinq jambes tournent sans que le narrateur-protagoniste puisse en bénéficier.

Il n'est pas surprenant qu'il se produise un télescopage violent entre ceux qui restent, les étranges et le héros, et l'armée des Chinois de S15⁷⁶⁵. Séparément, ils semblent ne pas pouvoir générer une ouverture qui est nécessaire, et ensemble, il y aurait la possibilité de les allier. Ils s'introduisent dans un établissement de bains. Nous sommes donc en pleine ville, à la poursuite d'une énorme armée de Chinois.

⁷⁶⁵ Desnos, *Œuvres*, p. 75-6.

Ce qu'elle suscite, néanmoins, c'est une suite de références intertextuelles : nous retrouvons la baignoire qui avait fait un personnage notamment dans les séquences théâtrales (Baignoire dans S4 et S5) ; nous retrouvons l'eau bleue qui réveille le narrateur⁷⁶⁶, et ensuite les robinets qui parlent, comme les robinets lyriques de la séquence 13. Mais il y a un manque évident d'aventures, on se sent paralysé dans cette situation sans issue et il faut provoquer maintenant un retournement qui tranche avec une possibilité dangereuse, aussi effrayante, de tomber dans le silence :

Du trou d'écoulement d'eau s'échappa enfin le gros ballon.

La renaissance de la fiction, comme l'oiseau qui renaît de ses cendres, exige un sacrifice. Ici, une fillette est carbonisée dans un brasier et, comme un accouchement difficile, le dirigeable ou un nouveau ballon aérostatique surgit du petit trou. C'est donc un bond au-dessus des toits, pressé par ailleurs par l'heure qu'il est. Le tout devrait reprendre un envol que le narrateur a du mal à réaliser. La montre est ainsi devenue la boussole de Miss Flowers et c'est elle qui dirige la « direction inconnue » du récit et de l'action.

Précisément, il faut trouver la voie parce que, à son défaut, on se retrouve dans un marécage d'images rapportées et d'évocations qui reviennent sans plus d'effet. La machine surréaliste devient alors pernicieuse parce qu'enivrante avec des estampes ressassées :

Je regardai la terre. André Breton agitait vingt-cinq fois ses deux bras sur les immeubles neufs. Tristan Tzara sur l'horizon marchait sur les mains. Les êtres hélicoïdaux couraient à terre. Au loin, au-dessus de la tour Eiffel, évoluait le mystérieux dirigeable. Je regardais mon ballon. Les parties du globe étaient peintes exactement sur l'enveloppe. Le premier nom de ville que je lus fut Bornéo, le deuxième Buenos-Aires, le troisième Alençon. Je fus tiré de ce jeu par un ronflement de moteur. Le dirigeable me frôla. Au banc du pilote je reconnus le Capitaine et Louis Morin. [...] Ils passèrent mais, avant leur complète disparition, je reconnus Miss Flowers à l'arrière. Elle fumait une cigarette.

⁷⁶⁶ Cf. la fin de S15, p. 76.

Quoi qu'il parle de jeu, il est patent que ce jeu n'a pas de but et qu'il ne se projette pas sur un vecteur positif. C'est l'enlèvement fictionnel dont nous avons parlé souvent comme une réelle menace de l'inspiration. Ce qui s'oppose ouvertement à l'écriture automatique est le silence, l'épuisement dernier de ressources, tandis que la crise se révèle dans les passages répétitifs ou qui ont des rapports strictement intratextuels.

Arrivé dans un pays inconnu, par exemple, le héros ne peut que rencontrer l'une des sœurs du Capitaine changée ou dissimulée sous l'apparence de « femme de race créole ». Elle se présente et reconnaît le héros tout de suite : « Bonjour Desnos ». De sa part, le lecteur doit se remémorer la séquence 2 et le début du roman en plus d'établir ce lien si étroit entre l'auteur, le narrateur et le héros. Cette union ou identification des instances opère comme l'utilisation de noms de personnes réelles et existantes : la distance de la fiction romanesque est contrecarrée par un ancrage du réel. Cependant, cette rencontre est fortuite, transitoire, et sans portée sur le récit qui se cherche. C'est une visite d'un pays où règne le merveilleux, « le pays des boussoles affolées », mais il suppose une impasse à un moment donné. Heureusement, il est relié par un couloir avec la salle du « Pelican's bar ».

Desnos brûle des étapes dans deux sens. Il provoque soit l'union et la rencontre des membres défaits de sa fiction, soit la séparation, par des extrêmes opposés, de ceux-ci. Il bascule entre les rencontres et les séparations, mais il s'entête également à faire avancer au galop les actions. De ce fait, fort probablement, l'image du feu revient bien souvent. La vitesse et la renaissance de l'histoire étaient, comme pour la petite fille brûlée dans le brasier, liées au symbolisme du feu et explicitées par la présence de celui-ci :

Les chauffeurs accélèrent alors l'allure de leurs voitures. Paris fut sillonné de bolides. Des cercles de feu solide tournaient autour. Quelques-uns étaient munis d'une queue lumineuse.

Ainsi, la Grand Roue était rebâtie à Paris, à la sortie du bar, et elle tournait encore plus vite que la roue d'une automobile : « Son axe brillait ». Et comme le feu des Vestales qui doit toujours brûler pour dénoter l'éternité, cette luminosité se

prolonge dans cette séquence. L'important est donc de garder le mouvement de la *machine*, même lorsqu'elle reste « affolée » ou déboussolée. La flottille d'aéroplanes et de ballons sphériques que nous connaissons déjà, en harmonie avec cette image suscitée ici, s'enflamment également. Du coup, tous les éléments se dispersent : les avions se perdent dans tous les coins du paysage et les clients du Pelican's bar s'enfuient. Chaque action est un échec mais elles accumulent, en revanche, une impression de vitesse et finalement de vie.

Cette phrase « Murmure indécis de forêt dans la courroie de transmission » résume la quête hésitante. Le récit voudrait bien s'enflammer mais il ne fait que consommer tous les éléments : certes, les gratte-ciel sont illuminés, les ivrognes miment les gestes des sémaphores et les télégraphistes s'éclairent au pétrole mais, quand même, le narrateur ne reste pas moins aveugle. A défaut d'inspiration, on a beau cacher le manque d'inspiration et illuminer la scène, le drame de l'écriture continue à la poursuivre. Le paysage est en ruines comme la tour Eiffel qui, à l'injonction de Miss Flowers⁷⁶⁷, se relève par curiosité. Restent les promesses de nouvelles rencontres, comme celle-ci, mais l'histoire des bijoux et celle de la femme inconnue pourraient difficilement ressurgir.

Une deuxième femme semble s'introduire, elle s'appelle Maud, mais elle n'a pas été annoncée. Sans l'attendre non plus, une vraie bataille éclate dans le bar et, parmi les gens, nous voyons le Capitaine se battre et Maud tomber poignardée. Par ailleurs, grâce à l'édition des œuvres de Desnos par Marie-Claire Dumas, nous avons un témoignage de ce qui peut être cité comme un modèle des bagarres de bar ou *saloon* que le cinéma a tellement contribué à diffuser. Une scène du film *Fièvre* de Louis Delluc, datant justement de 1921, montre un possible modèle de cette scène⁷⁶⁸.

En conclusion, nous remarquons dans cette chute d'une des plus longues séquences (ou chapitres) de *Nouvelles Hébrides*, la cohabitation de deux *tempi* ou circonstances divergents. D'une part, nous avons expliqué l'effet contraire du ressassement et de la confusion des éléments fictifs. Et d'autre part, nous

⁷⁶⁷ « Venez » : on remarquera que c'est la deuxième occurrence. Chez Desnos, la duplication des mots ou des phrases caractérise l'émoi du narrateur ou, d'un point de vue scriptural, un moment de vacillation et de crise.

⁷⁶⁸ Reproduction in Desnos, *Œuvres*, p. 414.

affirmerons aussi la démarche persistante de l'évocation alors que tous les indices annoncent un échec de l'horizon d'attente. Pour une fois, le narrateur ne pourra pas échapper au piège de sa chambre ou du bar en tant que refuge, puisqu'il n'y a plus « le trou du clou » (S20) pour s'enfuir. Reste la capacité du discours surréaliste de provoquer, n'importe comment, un revirement salutaire. Comme disait Desnos dans un article sur le cinéma, l'éparpillement n'empêche pas le déclenchement qui doit permettre d'entrer dans les rêves :

[...] les éléments, épars dans l'infini, se souviendront des paroles d'un prophète leur assignant un rôle à une date postérieure au jugement dernier. En dépit des volontés divines, ils recommenceront leur circuit pittoresque tant le verbe est créateur, tant il faut et il suffit pour que l'univers existe, pour que l'homme et la femme se heurtent en d'obscures tragédies, qu'une imagination peu importe laquelle, leur attribue un lendemain.⁷⁶⁹

Desnos reproche à certains films de l'époque les « conclusions odieuses », néfastes parce qu'étroites, et réclame l'ouverture des fins, qui ne ferait que renforcer le pouvoir ou la puissance d'évocation des images. Une fois sortis de la salle de projection, nous savons que les scènes recommencent, dit-il, et se relancent dans notre imagination. Toute fiction, dans les films ou dans les livres, peut subir les méfaits de la « lèpre puritaine », et le réalisme est considéré comme une condamnation à mort. Tel qu'il l'affirme convaincu en 1927, on exige au cinéma l'impossible et l'inattendu, le rêve et la surprise. Y aurait-il une différence d'appréciation pour le roman et pour ce qu'il avait fait six ans auparavant ? Nous ne croyons pas.

⁷⁶⁹ Desnos, « Mystère du cinéma », 2 avril 1927, texte publié dans *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Gallimard, 1992. Cité par Dumas in *Œuvres*, p. 413-5.

4.1.16. Remarques sur les techniques automatiques

[SEQ. 22 - 23 - 24]

On peut avoir l'impression, en lisant la séquence 22, que la crise n'est pas encore dépassée. Elle est même trop présente et curieusement pressante. On ne se parle plus, le narrateur crie à Miss Flowers : « cessons la comédie ». Si elle doit finir, tout de même, il faudrait décider si on passe à des sujets plus sérieux, comme ceux qu'on retrouvera dans la poésie, ou si l'on cesse définitivement de s'amuser « en prose ».

S'il faut tout lâcher, en quelque sorte, on devine qu'il faut se séparer des éléments les plus fréquents du livre. On quittera Paris, le Paris des voies ferrées miraculeuses, mais aussi le romanesque *importé*. Notamment pour les romans d' Aimard, nous sentirons un déchirement. En fait, peut-on imaginer et apprécier la proximité des deux fictions ? Croit-on encore que Desnos est loin du romancier de western ou qu'il le place loin, de façon ironique ?

Il faudra alors dire qu' Aimard, en 1877, publie à Paris (chez Degorce-Cadot) un roman intitulé précisément *Doña Flor*. Quoique les sujets d'intérêt de Gustave Aimard basculent entre le sud et le nord américains⁷⁷⁰, il est possible que Desnos synthétise ce nom avec la langue du nord qui, pour l'aventure, gagnait un surcroît de connotations et s'imprégnait ainsi du prestige de toute une littérature. De plus, cet auteur (1818-1883) avait publié dès 1858 une grande somme de romans populaires d'aventures, et il le faisait tout en utilisant les feuilletons. Bref, quelle émotion de lire que, parmi ces publications qui accueillaient ses récits (*Le Moniteur*, *La Presse* ou *Le Voleur*), il y en avait une qui s'appelait *La Liberté*. Pour l'instant, en ce qui concerne *Nouvelles Hébrides*, son influence semble assez prouvée.

⁷⁷⁰ Sylvain Venayre, « Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860) », in *Histoire et Société de l'Amérique latine*, Aleph, n° 7, mai 1998.

La séquence 22 essaie de mettre sérieusement les points sur les i. Le héros entame une conversation franche avec l'Américaine si bien que les rapports fluctuants entre les actants prennent un profil plus clair. Il semble que le Capitaine et Louis Morin ont été et sont parfois ses amants, mais cela ne pose pas de problème au protagoniste. Or il n'arrive pas à aborder un sujet définitivement *important* : on ne sait pas vraiment ce qui l'est dans cet univers surréaliste. Si cela lui importe donc peu, on reste sur la curiosité de savoir ce qui lui importe réellement. Mais ne serait-ce pas ceci un approfondissement psychologique, l'écueil extrêmement dangereux que le roman « ironique » ou sceptique veut ignorer ? Une autre question à éclairer : qui est l'inconnue de la séquence 20 ? Serait-ce Miss Flowers la rousse mystérieuse ?

Malgré les apparences (« la nuit était claire, les trottoirs secs. Nous marchâmes vers notre demeure »), l'inondation rejaillit et assaillit le bar : « Dans la rue c'était le bruit des flots de la mer ». Mais le rythme ou *tempo* ralentit et s'éloigne du ton frénétique de S18 : on évite l'exagération de telle sorte que le temps est aux discours. Un nouveau personnage « réaliste », un homme du groupe des surréalistes comme Jacques Baron, prend la parole pour la première fois dans le roman. Cela prouve la ductilité de ce romanesque où, de cette pause, on revient au discours proprement surréaliste. Le texte automatique refait son entrée : il y a une insouciance générale, entre celle du héros et celle de Baron, et l'on entame ainsi une relation libre de phrases descriptives. Où en est-elle la surréalité qu'on avait peut-être oubliée ?

On apprend le passé de Baron, on l'entend décrire les actualités et prendre position par rapport aux nouvelles du moment. On citera en entier son intervention pour retrouver des phrases qui avaient été couvertes de romanesque jusqu'ici et qui, pendant longtemps, avaient été absentes. Les propos étanches, juxtaposés, à la manière presque de la *poésie* de Ducasse, n'ont pas subi d'altérations. C'est une autre façon de laisser de côté le problème de la diégèse fragilisée :

« Je ne connais pas cette femme, dit-il, mais je l'aimais comme un géranium ou l'ancre d'un aérostat. Peu m'importe après tout que l'on sacre des femmes Présidentes de la République. Le nom même de vos souvenirs m'est une insulte. Je ne sais jouer ni aux dames, ni aux échecs, ni au poker, ni au bridge. Mais sur mon cheval goitreux j'ai joué la

fortune de l'Europe, j'ai perdu. Depuis, le Vésuve vomit des ventres de négresses et des fesses de Chinoises. Les paysans dans les prés laissent leurs champs à l'abandon et je crache sur les tombeaux que je rencontre. Les femmes ont partout baisé mon front. J'ai remplacé leur sexe par un triangle isocèle tracé à la craie sur un tableau d'ardoise. Votre lèvres inférieure large et rouge me présage des luxures définies. Nous ne nous aimerons jamais, mais je suis prêt à tenter avec vous la percée d'un canal immense entre l'océan Indien et l'Atlantique, à travers l'Europe. Les sanglots des maîtresses abandonnées ont noyé les danseurs homosexuels du « Pelican's bar » dans une mer sans baptême. Les bouées de sauvetage auxquelles vous devez votre vie flottent derrière votre tête comme des auréoles. Il y a un accroc à votre coude droit et de la poussière de comète à votre genou gauche. »

Baron n'est pas moins misanthrope que Desnos : il se sent offensé des souvenirs des autres, outré et écœuré sans doute ; mais il est aussi égocentrique : les femmes du monde entier (négresses, Chinoises) se manifestent, et les femmes (sans aucun modificateur, prétendument indéfinies) courent l'embrasser. Il a une faculté d'action sur celles-ci, et se montre plutôt hautain, presque méprisant : « Nous ne nous aimerons jamais, mais je suis prêt... ». Finalement, nous retenons le fait que les bouées de sauvetage inexplicables dans l'incipit de S9 reviennent maintenant.

Le temps de parler est fini. Baron ne joue aucun rôle après son discours, on ne lit même pas sa sortie. Bref, la crise annoncée est de retour au moment d'affronter le code proaïrétique ; le narrateur doit répondre de son entreprise. Sinon, on peut pressentir qu'il sera puni par lui-même. Qui plus est, par ailleurs, le narrateur peut punir le protagoniste. En effet, « Les soldats nous entourèrent » et il fait un pas en avant :

« Fusillez-moi si vous voulez », leur dis-je.

De façon originale, Desnos propose une mise en scène sinistre sous une lumière ironique. Gare Saint-Lazare, la guillotine est dressée. Mais le héros veut être guillotiné sur le dos « pour voir les rois de la machine chanter des désirs absurdes au dos des calendriers ». C'est son désir, incompréhensible par ailleurs, si ce n'est pour provoquer le décalage entre le supplice et la réunion de bon nombre de personnages. D'abord, l'armée de Chinois fait la haie autour, tandis que Miss

Flowers fume et crie. On compte Vitrac, Aragon, Breton et Mme Breton, mais l'actant le plus ridiculisé est prêt à se venger :

Le bras de Benjamin Péret pressa le déclic. Mon horizon c'était la plus haute traverse de l'échafaud. Le couperet descendait en cahotant.

Comme une image symétrique et inversée du chemin de fer miraculeux, cette mort est aussi merveilleuse, et donc irréaliste, fantaisiste. L'enjeu de la disparition des actants, comme après la grande explosion dans S10, est sans conséquences. On note le phénomène, mais on laisse discourir la fiction au-delà des limites rationnelles. L'atmosphère du rêve n'est pas étrangère à cette prose et, dans cette dernière image de la guillotine, elle continue sur le mode cauchemardesque.

La distance entre la séquence 22 et la suivante est très faible. Normalement, l'approche de la coupure des chapitres coïncide avec les symptômes d'épuisement. Le narrateur a perdu le fil et ne retrouve plus les *illuminations* qui le guidaient. Ou bien, le récit est comblé par la solution du mystère, la fin d'un épisode. Mais dans ce cas, il n'y a que la coupure typographique entre les deux masses textuelles. Le cas le plus évident d'une coupure absolue, d'autre part, reste la fin de S18 et le début absolu, totalement différencié, du chapitre des trappeurs. D'autres exemples, pourtant, même s'ils sont moins nets, établissent un cadre différent d'actions. La norme, jusqu'ici, était que chaque chapitre emploie des ressources esthétiques et puise des référents plus ou moins éloignés : il semblait qu'on évitait l'immédiateté de la séquence précédente. Or ce n'est pas le cas de S23.

Dans le « Prière d'insérer » de la première édition de *Corps et biens*, Desnos fait sa propre présentation publicitaire et donne une vision personnelle de son travail. Si dans le passage de S22 et S23 nous trouvons un défaut à la norme et que l'habitude disparaît, nous pouvons avoir recours à ce passage que nous citerons pour comprendre en partie quelle est la nature de son œuvre :

En révolte contre la moralité dans sa vie, l'auteur, dans sa poésie, est en révolte contre la forme. (Le titre initial de ce volume n'était-il pas *Désordre formel* ?) Aussi plie-t-il à son désir et à ses sens la métrique, la logique, la grammaire et l'imagerie... Car n'est-ce point une preuve de liberté, en 1930, que de pouvoir quand cela lui chante, écrire en

alexandrins ?... Etant entendu que l'alexandrin gagne à être malmené et que, le vers étant libre, l'alexandrin n'est pas plus qu'un des cas particuliers du vers libre.

L'art poétique de Robert Desnos qui se manifeste sous tous les aspects (de la prose à l'alexandrin faux, chevillé et creux) tient en deux mots : « Toutes licences ».

Et cela ne sera sans doute pas pour plaire à ceux qui, prisonniers d'une liberté de pacotille, préconisent dans la vie un jésuitisme dissimulé tendant à maquiller la casuistique en dialectique. C'est ainsi que Robert Desnos a écrit un poème (ou si l'on préfère des poèmes) qui est un journal en marge de sa vie, mais un journal singulièrement sincère, exact et adapté aux moindres révolutions de sa sensibilité.⁷⁷¹

Il est compréhensible que les premiers écrits de Desnos, une dizaine d'années à peu près avant ce texte, commencent à faire paraître son caractère de liberté recherchée et réclamée. Toute rupture du système qui semble s'imposer relève du droit de l'auteur qui se veut unique en plus de « sincère, exact et adapté aux moindres révolutions de sa sensibilité ».

Le moment de tension de cette scène de guillotine ressemble à un moment où la conclusion se rapproche. Comme dans le livre de 1927, *La Liberté ou l'amour !* la guillotine intervient vers la fin du récit : « Le 21 janvier s'achevait. Louis XVI gravissait les marches de l'échafaud »⁷⁷². Quelques symboles se ressemblent au moment d'abandonner la fiction : les tombeaux de *Deuil pour deuil*, la Veuve qui apparaît dans les livres de 1922 et 1927. La mort, qui représente une image réversible et ambiguë qui provoque l'arrêt momentané, s'érige également en jalon définitif pour marquer une pause sans retour. Or un dernier reflux de ce schéma, qui ressemble même à un protocole de l'imagerie ou l'imaginaire, permet un déplacement de la violence en préparation :

Le rire de Miss Flowers m'agaçait. Je tirai ma tête en dehors de la lunette. Un Chinois me saisit les cheveux pour le maintenir en place. Le couperet tomba et trancha le poignet. Le bras de Benjamin Péret serra d'une étreinte amicale la main tranchée.

⁷⁷¹ « Prière d'insérer » intitulée plus concrètement « Bande à part » de *Corps et biens* rédigé par Desnos lui-même. Dans l'édition originale, qui était la première publication de Desnos aux Editions Gallimard, la page de l'auteur donne comme « A paraître » : *Pièces invisibles*, *L'Aumonyme* (Dessins de Joan Miró), *La Sainte Famille*, *La Part de la lionne*, *Nouvelles Hébrides* (et non pas l'autre titre de cet ouvrage : *Pénalités de l'Enfer*, par exemple). Cf. *Œuvres*, p. 589.

⁷⁷² Cf. Incipit de l'avant-dernier chapitre du livre de 1927, ch. XI « Battez, tambours de Santerre », p. 388.

Desnos ne conçoit pas pour le moment une réconciliation avec ce personnage si proche, mais est prêt à la faciliter dans le scénario. Symbole de l'amitié, cette étreinte pourtant contraste avec l'attitude du personnage principal : il arrache les yeux de quatre-vingts Chinois qui l'entourent, et il agit sans résistance. Il se recroqueville, en ce sens, dans l'espace intime de sa personne et s'entretient à jouer aux billes avec ce trophée. C'est à ce moment que l'armée prend la parole et elle exerce ce droit à la façon surréaliste. De plus, elle fait référence à des séquences antérieures : par l'effet du nombre, ces soldats sont un symbole de puissance masculine. Ils évoquent le trône phallique qui nous avait surpris dans la séquence 10⁷⁷³.

En reprenant l'ambiance de volupté de S10, les atouts phalliques et sexuels reviennent avec force : ils tiennent à deux mains leurs verges géantes qui servent de hampe à des étendards bariolés, ce drapeau est le symbole « de vos hymens », leur sexe aurait le parfum sacré et il permet d'évoquer « des verges érigées et des cuisses de femmes entrouvertes ». L'usage de l'injonction, d'un ordre donné au pluriel de façon générale, accompagne un message messianique : « Aimez-vous pour notre chair et buvez notre sperme ». Boire du sperme ? On pourrait penser à une image obsédante : c'est dans un Club de Buveurs de Sperme qu'il y a « la curieuse conversation » du chapitre VII de *La Liberté... !*⁷⁷⁴ L'interdit et la contravention des mœurs se co-allient pour relever, par effronterie, cette volonté péremptoire. Une eucharistie dans ces termes n'est pas sans provoquer un dégoût chez le lecteur, mais il faut comprendre la qualité particulière de ce liquide, puisqu'il est « LUMINEUX DANS L'OBSCURITÉ ».

Alors que dans S22 Jacques Baron déclarait qu'il ne savait jouer à aucun jeu (dames, échecs, poker...), Vitrac et Aragon continuent à s'amuser. Les personnages intégrés du réel dans la fiction se situent dans la même situation et insinuent une liaison entre S22 et S23. Cette proximité, par ailleurs, signifie l'étroite relation entre deux chapitres formellement constitués. Leur coïncidence contredit une séparation simplement typographique : cela ne pourrait alors être justifié que par une exigence de la mise en forme. En tout cas, le jeu progresse et, dans une tendance de

⁷⁷³ Desnos, *Œuvres*, p. 62.

⁷⁷⁴ Voir Chapitre VII, « Révélation du monde », pages 357-370.

réduction corporelle et morcellement du réel, les parties du corps gagnent la surface. Le fait de déchiqeter les corps correspond à une précision, une microstructure, du traitement référentiel tandis que la situation globale du chapitre, floue et vague, n'arrive pas à se configurer⁷⁷⁵ :

Vitrac et Aragon, ayant tout perdu, jouaient les différentes parties de leur corps. Ils ne furent bientôt composés que de membres de corps différents qu'un cyclone balaya avec des nattes de Chinois. J'appris alors que ceux-ci avaient été dépecés vivants pas les êtres hélicoïdaux. Je saisis Miss Flowers par les cheveux.

L'excitation que dénotent certaines images (phallus affamés, vagins en désir...) et le manque de précision dans l'intrigue sont contrebalancés par un retour au minuscule, aux membres des corps et aux déchéances de la matière. Le tout est partiel et incomplet, mais petit, maîtrisable et palpable : le héros découpe « savamment » le sein droit de l'Américaine, une statue d'un homme de plâtre est transformée par l'eau du ciel « en un gâchis blanchâtre ». Le point d'orgue de cette tendance qui s'acharne sur la chair et les matériaux est l'étranglement d'un père par son fils. Le parricide n'est tout de même pas un fait grave car il est détourné en jeu, quoique macabre :

Il tira sur la tête jusqu'à transformer le cou en un filament aussi mince qu'un macaroni. D'un coup sec il dégagea à droite le crâne, à gauche le corps. En sautant avec le cou de son père en guise de corde il s'éloigna.

Dans ce moment d'incertitude, en définitive, la matière est saisie avec fermeté, elle subit la violence établie par la guillotine et le tout s'entremêle de la volupté donnée par l'image du trône. Par ailleurs, l'incertitude, comme si on parlait d'économie, mais sur le plan diégétique, a des conséquences plus ou moins pernicieuses. Pour ce qui est dles images, par exemple, le feu et la combustion des objets signifient une reformulation, un changement, mais aussi la violence, la douleur et l'extinction :

⁷⁷⁵ A comparer avec la séquence précédente, p. 100.

Je revins sur mes pas. J'arrachai les deux cuisses de l'Américaine. Elles s'allumèrent spontanément aux doigts et brûlèrent comme des cierges. Je saisis le restant du corps et je l'emportai dans la salle du trône. Je le plantai sur le siège phallique. Agenouillé j'approchai mes lèvres des cuisses de ma maîtresse. Mes dents se refermèrent sur la queue d'un fruit. Je tirai. Une orange sortit du sexe. Je pressai dessus. Elle rendit le son de la trompe de l'automobile qui m'emportait vers les Invalides.

Toute la matière est saisissable, elle peut être coupée, arrachée, mordue, croquée ou pressée. Elle se décompose en même temps en petites particules alors que celles-ci s'enchevêtrent pour rendre une image cassée ou multipliée du réel. En ce sens, nous remarquerons enfin que les cierges sont le symbole de la combustion (mort, épuisement) et un objet qui résume la jouissance de cette réalité foisonnante : « Les quatre femmes nues m'entourèrent. Un grand salut les plia en deux, l'extrémité des doigts effleurant les orteils. Dans ces candélabres de chair, j'enfonçai des cierges ».

La course en automobile unit un grand nombre de remarques distinctes et variées : une scène de tauromachie esquissée⁷⁷⁶, un grand feu allumé par les pirates de l'île de la Tortue, un trésor en pièces d'or et d'argent caché dans une péniche... Disons que les images se placent comme d'habitude sur la chaîne discursive, mais que la distance entre le sujet apporté par chacune est de plus en plus grande. On passe des Invalides au square de la tour Saint-Jacques, du grand salut des quatre femmes nues aux débris de Miss Flowers, du magot caché au Rio Colorado, des pirates aux cent soixante-deux billes oculaires chinoises, etc. Le jeu éclectique d'images correspond à une déconfiture de l'histoire qui s'embellit par le miroitement du récit, de la chaîne des simples signifiants.

Quelques images se désintègrent dès qu'elles ont été évoquées. Le fait de mentionner le trésor caché dans la péniche se résout *ipso facto*, dans la phrase suivante, dans la décomposition de toute personne qui le touchera : celle-ci sera donc condamnée à disparaître « rapidement en fumée d'artichaut ». Nous constatons, en fin de compte, l'inconsistance de l'intrigue, la variation multiplicatrice des référents mais, d'autre part, l'enrichissement esthétique, l'accélération d'énoncés

⁷⁷⁶ « L'arène s'élargit encore. Le galop du taureau retentit derrière ma course », p. 103.

juxtaposés et le bel éclat de lumières et fanfare, si l'on veut garder une image (feu, ampoules, pétards, fumée, etc.) qui dénote les feux d'artifice de la fin.

On cite, dans la fin de S23, bon nombre de personnages, mais le héros sent qu'il en manque. Après l'éparpillement de gens, endroits et situations, surtout dans ce dernier moment frénétique, on devrait réunir, pour suivre une certaine logique d'équilibre, tous les membres décomposés et séparés du corps textuel. Chaque élément est appelé après sa disparition, sa propulsion vers le néant. Mais il y en a qui sont bien perdus, corps et biens : le serpent de mer, par exemple, s'évapore. C'est celui qui prolongeait, en S14, « longtemps la lueur de ses écailles humides »⁷⁷⁷. De la lumière à sa disparition, ce cas de figure s'oppose à d'autres exemples plus continus : c'est notamment le cas des personnages du groupe surréaliste. Le héros les recherche et s'affronte dans sa quête au policier « en son et étoffe » qui revient directement de la séquence 5. Pour un personnage aussi simplifié et anodin, ce rappel si lointain renforce l'idée d'un dernier rassemblement de tous les éléments évoqués tout au long du récit, épisode ou épisode, ou au moins d'une majorité : « Où sont Baignoire, Verdure, Vitrac, Aragon, Breton et Mme Breton et les autres ? ».

Or le ventre violemment ouvert du « policeman » cachait entre autres, multipliés au pluriel de façon inexacte, « les colliers de perles et de diamants de Flowers ». Mais cette trouvaille, peut-elle être interprétée comme un stimulus du récit ? Pas du tout. La scène où le héros, nouvel Arsène Lupin, utilise les crucifix pour découvrir les bijoux *date*, pour ainsi dire, de S16. Et depuis S17 et 18, il existe une quête de l'alternative alors que la crise d'inspiration s'accroît dangereusement : le roman des trappeurs, les poèmes et les chants ou l'aventure de l'inconnue dans S20 sont des divertissements. On tue le temps pour ne pas avoir à enterrer définitivement le récit, mais il est encore temps de faire une reprise générale. Bref, la trouvaille dans le ventre du policier est un signe d'alarme qui précipite une dernière contrainte. Face à ce repli imposé, le héros s'écarte pour chercher un asile et se reposer.

Le héros voudrait s'effacer au moment où le récit produit des rôles d'agonie. La violence s'exerce pour contribuer à déchirer la mise en scène : contre le policier, mais aussi contre Vitrac. La femme qui porte son cadavre, « batracienne et belle à

⁷⁷⁷ Desnos, *Œuvres*, p. 73.

fondre des vésuves sous les pas de ses amants », mord le ventre du cadavre de Vitrac :

D'un coup de dent, elle arracha un lambeau du ventre de Vitrac. Un peu de chèvrefeuille bavait à ses lèvres. Mais du ventre de Vitrac s'échappèrent des poissons rouges.

La violence sans justification, celle qui définit théoriquement les actions les plus surréalistes, donne lieu à des surprises : collier et diamants, poissons rouges, puis anguilles. La recherche des anciens compagnons dont on a cité les noms permet un défilé de leurs parcours, qui est déjà fermé : on retrouve le cadavre de Vitrac, mais aussi ceux de Breton et Mme Breton. Le défilé, sur le même mode, continue avec un corbillard vide et quatre croque-morts qui rappellent, par anticipation bien sûr, le chapitre VI de *La Liberté ou l'amour !*⁷⁷⁸ D'autres personnages à voir passer sont les six pâtisseries en costume blanc, un lampion rouge à la main.

La représentation de la fin et de l'arrêt forcé immédiat est celle du cinéma dont l'écran n'est plus capable d'engendrer de nouvelles images. La source tarie, le mystère du cinéma est comparable à celle du roman, notamment dans le cas du collapsus sans appel : « Sur l'écran blanc, un disque lumineux était projeté sans vue aucune de paysage ni personnages ». Mais c'est l'aveu du narrateur, cette fois-ci, plus que la voix du héros. Le dédoublement des deux, si possible, adviendrait sur le code proaïrétique : les actions sont plutôt un aspect du protagoniste, tandis que les expériences révélatrices, traduisibles sur le plan métatextuelle ou scriptural, correspondent plutôt au narrateur. Mais il semble impossible de justifier cette impression de lecteur. Le narrateur est épuisé et fait entrer son héros projeté dans une salle de cinéma où il constatera ce fait. Qui est le responsable enfin de l'approche du silence menaçant ? « L'assemblée des fauteuils vides suivait avec attention le spectacle magnifique que je ne voyais pas ».

En définitive, le narrateur se sent étranger à un final qui s'éteint : « Je ne savais quelle contenance prendre ». Quoiqu'il découvre derrière la toile du cinéma, où il a grimpé furieux, la ville étalée à ses pieds, cette ouverture est presque impuissante. Placé en haut, dans cette scène, le narrateur *descend* alors que le récit décline vers

⁷⁷⁸ Chapitre VI, « Pamphlet contre la mort », p. 352-6.

la conclusion. Souvent, chez Desnos, l'imagerie ou les actions dénotent également le rythme ou la situation de l'écriture elle-même. Puisqu'il n'existe pas de plan ou notion préalable, l'écriture se dédouble entre forme et contenu à peine au moment de sa réalisation effective. Il est facile de retrouver, comme dans ce cas de chute explicite, les traces de cette heureuse, étrange, confusion.

Le dernier paragraphe, enfin, relève de cette condition de production. Desnos récupère certaines images : les soldats de l'escorte, le macaroni (la tête du père coupée, son cou transformé en filament, p. 102), les commissures des lèvres (celles de Suzanne, la femme qui soutenait le cadavre de Vitrac dans l'aquarium du Trocadéro, bavaient effectivement), une chute, et des enfants violents et agressifs. Ce tout, si on veut nuancer, ne sont que les éléments de départ. Or, plus que des images complètes, ce sont des morceaux de référents antérieurs. L'écriture de l'éparpillement, de l'épuisement et du traitement déchiqueté, chez Desnos, est réalisée à partir de membres découpés qui appartiennent à la mémoire du narrateur et du texte :

Les soldats qui les [les drapeaux] escortaient mangeaient du macaroni dont des morceaux pendaient aux commissures de leurs lèvres. Quelques-uns tombèrent. Des enfants se battirent pour les dévorer pêle-mêle avec du crottin et du cambouis.

En l'occurrence, Desnos reprend les bouts de phrases, qui avaient constitué une scène ou une image, mais c'est seulement à partir de ces bouts, souvent sans une signification relevable et anodine, qu'il recoud et travaille une nouvelle scène. C'est le cas notamment des moments où de nouvelles images, *per se*, détachées, n'arrivent pas à aimer le débit de parole. Alors, son carnet vide et son horizon bouché, le chercheur de pistes, à savoir Desnos, est contraint à une opération de maquillage : il augmente, il exagère ou remonte les couleurs pour cacher le vide. Dans ce paragraphe, en effet, complètement refait avec des « déchets » qu'on reconnaît sans difficulté, seulement à la fin apparaissent des éléments différents : or le « crottin » et la « cambouis », par métaphore, ce sont les déchets d'une mécanique de plus en plus abandonnée ou d'un moteur qui va gripper tout de suite.

4.1.17. Limite(s) du roman [SEQ. 25 - 26]

Comme deux annexes séparés, les séquences que nous avons identifiées comme S25 et S26 prolongent le roman. Grâce à une analyse détaillée, nous avons découvert un ensemble d'images de la chute et du déclin dans la fin plutôt pessimiste de S24. Il est maintenant temps d'expliquer deux chapitres supplémentaires. En effet, si l'aventure a eu du mal à provoquer le vide, le blanc ou le silence, c'est sûrement que l'intrigue et la réalisation mouvementée du récit surréaliste ne vont pas toujours de pair. La condition première est de parler, de convoquer ou d'invoquer une intrigue, des actants ou une situation. Mais de là, on peut déduire l'existence de transitions, incipits ou codas qui n'ont pas vraiment de but narratologique, des morceaux de bavardage plus que de bravoure qui caractérisent, pourtant, de façon unique les compositions « bariolés » des surréalistes.

Robert Desnos adressait à Jacques Doucet, le mécène, une lettre le 22 octobre 1922. Pour nous, ce document reproduit par Marie-Claire Dumas dans les *Œuvres*, est d'une importance capitale⁷⁷⁹. Doucet s'intéresse au manuscrit de *Nouvelles Hébrides*, ce qui flatte conséquemment son auteur. Par ailleurs, Desnos l'appelle déjà comme ça : le nom *Pénalités de l'Enfer* est délaissé.

De cette manière, nous pouvons connaître l'opinion de l'auteur sur son œuvre, chose qui peut toujours très bien accompagner la lecture attentive du texte : « C'est en effet une première œuvre en prose et je l'ai écrite sans autre désir que de m'amuser et de combler à tout prix le vide dans lequel je me suis trouvé au début de cette année ». Sans que ce soit un roman, d'abord, c'est une pièce de divertissement pour s'évader, oublier, un malheur ou un manque réels. Effectivement, nous avons

⁷⁷⁹ Desnos, *Œuvres*, p. 114-5.

déjà établi que les considérations du récit ne sont pas d'une gravité philosophique et qu'elles penchent plutôt vers le plaisir de la variation et l'instabilité périodique.

C'est au retour de son service militaire au Maroc que Desnos commence à travailler : l'un des buts du texte, dans son écriture, est de reprendre contact avec la littérature, les auteurs et les cercles d'artistes. Et ce contact, en fait, est parfaitement marqué dans l'ouvrage. Précisément, qu'est-ce que le cimetière de La Sémillante ? Ne reflète-t-il pas la joie de ces retrouvailles ? N'y a-t-il pas une ivresse des rencontres avec les surréalistes. Approcher Vitrac, Aragon, Breton ou Smara, par exemple (et même Péret en dernière instance, toujours polémique), c'est une introduction dans l'appétit créateur et avant tout, le merveilleux : rappelons que nous sortions de la maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée en P1 S1.

Depuis longtemps, Desnos déclare qu'il aime « échafauder » des histoires. C'est-à-dire la belle image du processus de création : sans que ce soit nécessairement par l'écriture, « échafaudage » correspondrait à une conception rapide, peut-être accélérée (en progression), et visée (comme une image) de parcourir une diégèse. C'est l'amoncellement de détails, de données et étincelles, qui veulent illuminer l'esprit comme si c'était un *vrai* roman, mais qui se retrouvent souvent fragiles et instables, fruits de la vitesse et de la rêverie :

[...] dans les histoires que j'aime échafauder depuis aussi longtemps que je me souviens. Ce sont elles qui remplissent mes heures de solitude, principalement avant le sommeil, et qui se continuent dans les rêves auxquels elles servent de préambule. *Nouvelles Hébrides* n'est que l'écriture sincère de l'une d'elles à laquelle se mêle naturellement la transcription des rêves qu'elle a pu provoquer.

La voix unique du poète solitaire, dans le but d'imaginer un entourage et une ambiance habitée par d'autres instances, crée à partir de son point de vue une suite de désirs strictement personnels. Il projette, il déplace et il déchaîne ses pulsions sur une page blanche et soumise. Il remplit ainsi la solitude et s'exprime de façon absolument sincère. Un texte ainsi décrit éloigne le spectre d'une écriture sournoise comme pourrait l'être celle du roman conventionnel.

La seule force qui s'oppose, d'un autre côté, sera celle d'une contrainte romanesque plus ou moins acceptée. Le travail n'est probablement pas des plus fins,

mais l'imitation du roman est assez présente, comme nous avons vu : les chapitres sont des démarcations effectives, même s'ils n'ont pas de titre ou de chiffre et, pour *Nouvelles Hébrides*, ils jouent le rôle de partage de l'intrigue.

L'auteur a fait un effort pour exprimer ses sentiments : d'abord, il établit le récit en fonction de son amitié par rapport à certaines personnes réelles qui participent à la rêverie, puis il évolue sur d'autres sentiments, notamment le désir sexuel et les passions amoureuses. Mais il fait apparaître aussi la solitude, l'ennui, la joie, la peur... une panoplie d'humeurs et d'attitudes qui se reflètent dans l'écriture elle-même. Chaque nom cité ou chaque personne, ainsi que les images, inspirent chez Desnos une réaction qu'il transpose dans la prose. Prenons l'exemple de Péret : l'ambiguïté de ce sentiment va du mépris à l'amitié mise à distance, en passant par la raillerie et l'ironie.

De plus, il affirme ne pas avoir travaillé d'après un plan et d'avoir ignoré l'art ou la vraisemblance. Ceci est déterminant pour l'éclosion de l'écriture automatique au sein d'une écriture prolongée et élargie. Or, si elle devait s'étaler sur plusieurs feuillets et reprendre le récit de la veille, certes, la fiction prenait une ampleur majeure que celle des proverbes, maximes ou jeux de mots des premiers moments. Ce n'est pas une instance fictive comme Rose Sélavy qui s'exprime mais l'auteur en tant que narrateur, et ensuite comme héros, dans une rêverie des plus ambitieuses. De cette manière, « la licence des termes n'est celle que des pensées intimes et des rêves ».

Quelles étaient les conditions de l'écriture ? Où peut-on oser entreprendre ce défi ? Partout, toujours : la condition semble être la sincérité des pensées et des sentiments, l'authenticité de l'émotion. On retrouve également le conditionnement de l'action surréaliste, à savoir l'état de disponibilité, puisque la réalité est le tremplin d'un état différent qu'on inscrit sur la page :

J'ai écrit le premier feuillet un soir de désœuvrement au café du « Petit Grillon », passage des Panoramas, tandis que j'attendais les personnages principaux du roman. J'ai continué par la suite n'importe où, au café (notamment un petit bar de l'île de la Cité fréquenté par les marinières), dans le train, dans ma chambre, au bureau où je suis employé. Le début en a été marqué par une coïncidence de peu d'importance sans doute

mais cependant amusante. Tandis qu'André Breton fixait une ardoise sur sa porte et dans l'ignorance de ce fait, j'annonçais qu'il y avait des inscriptions sur celle-ci.

La disponibilité est la condition nécessaire, par conséquent. Elle permet de faire le passage de l'environnement au rêve. Mais c'est un rêve plus ou moins contrôlé, maîtrisé, dans la mesure où l'auteur renouvelle le passage entre réalité et fiction : le va-et-vient s'avère un recours assidu pour nourrir l'inspiration. Les anecdotes, une fois filtrées dans le discours, ne sont pourtant remarquables ni pour l'exégète ni pour l'auteur lui-même : « une coïncidence de peu d'importance sans doute mais cependant amusante ». Ce n'est qu'une donnée historique qui intéressera les studieux du mouvement en tant que groupe de pensée ou école philosophique. Du point de vue de la littérature, en revanche, ce sont des données qui décrivent le substrat et l'origine textuels.

Finalement, du point de vue de Desnos, les influences les plus claires seraient celle du *Poète assassiné* d'Apollinaire et « pour la partie surréaliste, celle des *Champs magnétiques* »⁷⁸⁰. Mais peut-on en rester à ceux-ci alors que nous avons un vrai « panthéon littéraire » dans le cimetière de La Sémillante ? Comme dit Dumas, ce « panthéon » témoigne d'une longue série d'auteurs côtoyés ou admirés et, d'autre part, puisqu'on a deux versions de la même page, il évolue au fil d'une réflexion sur ses préférences⁷⁸¹. Dans le cadre romanesque, c'est quasiment une annexe documentaire qui relève de la présence puissante, continue, de l'instance narratrice, voire de l'auteur.

Dans la seconde version, des tombes ont été ajoutées : Duchamp, Louis de Gonzague Frick, Ernst ; d'autres supprimées ou recouvertes d'un papier collé : Crevel, Gala-Eluard, Derain, Tzara ; et d'autres transférées ou ajoutées à la fosse commune, qui n'est peut-être pas un signe de mépris ou de dégoût : Gustave Aimard, Robespierre, Aloysius Bertrand, Dumas père, Saint-Just, Pierre Souvestre et Marcel Allain.

Mais les *Personae Commediae*, les actants du roman, sont placées en même temps comme un nom plein d'évocations. L'auteur, une fois le récit conclu, retrouve dans ces noms plus ou moins imaginés bon nombre de souvenirs du plaisir partagé :

⁷⁸⁰ C'est lui-même qui l'affirme, cf. Desnos, *Œuvres*, p. 115.

⁷⁸¹ Desnos, *idem*, pages 117-9.

Miss Flowers, Baignoire, Verdure, les deux Josephson, Suzanne (?). Ce tableau condense finalement le besoin de rassemblement que nous avons relevé pour la chute de S24. Dans le texte même, on se permet de rêver, en les invoquant, aux faits et gestes récents.

D'autre part, il existe encore une suite de la fin de S26. On peut à peine justifier la nécessité de cet ajout, mais il reprend, comme par hasard, des schémas descendants et ascendants. La situation est d'autant plus oscillante qu'elle renforce l'idée de mise à mort auctoriale. En l'occurrence, le héros se révolte en quelque sorte, s'il est possible d'imaginer ceci : délaissé par l'auteur, qui se regarde lui-même dans le tableau du « cimetière », délaissé par le narrateur qui ne trouvait plus un prétexte pour continuer dans la fin de S24, le héros s'enlise dans une ambiance de mort et de séparation. Il doit choisir entre la vie et la mort, pile ou face, probablement avant de se suicider.

Comme la pièce qui monte et descend, ce passage est le ricochet des derniers spasmes : les sous glissent à terre, on les jette dans l'air. Entre l'écroulement définitif de la mort par voie de suicide ou l'élan vital, « l'un et l'autre sont inutiles ». La pièce en l'air se transforme en sextant de marine et s'envole. Il s'élève « dans les airs avec le bruit de centaines d'oiseaux battant des ailes ». C'est une tentative d'ascension, d'accès à la « gloire » et aux valeurs idéales comme la « justice ». Un quatrain de décasyllabes plus ou moins réguliers marque, avec son lyrisme, cet essai pour survivre.

Or la fin étant déterminée, cette tentative était une « fatale imprudence ». Vers quel horizon les mots pourront-ils se diriger ? Quel scénario à évoquer maintenant ? Oscillation qui œuvrait peut-être par inertie, causée par la force acquise du discours automatique, elle montre clairement, de façon explicite, qu'il faut accepter le silence : « Mes paroles montaient à travers l'atmosphère. Elles se collèrent autour du sextant et le paralysèrent ».

Non seulement les paroles sont déjà, du coup, inopérantes, mais le narrateur lui-même, immergé dans la fiction, ne peut plus étaler ces gestes. La parole reste figée et, blessée par le silence qui intervient quand même comme une main divine, elle tombe au sommet de l'occiput du héros. Un dernier acte de violence, qui n'est pas celui du suicide apparemment, écrase de cette façon le héros. S'il fallait trouver

le mécanisme pour le faire disparaître, voilà que la trouvaille est faite dans l'onomatopée « BING ! ».

Enfin, les mots ont toujours permis le voyage, le déplacement vers n'importe où hors du monde réel, et jouissent pour cela d'un prestige et d'une force particuliers. L'envol des derniers mots se fait entendre comme le battement d'ailes de centaines d'oiseaux. En revanche, anéantis dans la figure du sujet romanesque, les mots se transforment en sextant, c'est-à-dire en objet physique. En tant que tel, néanmoins, ils se font entendre même dans le crime final : « Il m'atteignit au sommet de l'occiput et dispersa ma poussière sur les vingt-trois littorals (sic) de dix-sept continents avec un bruit formidable... » Paradoxe du langage, en fin de compte, même pour expliquer leur disparition, on a recours à la parole.

Comme pour le recueil de poèmes de 1930, *Corps et biens*, Desnos n'hésite donc pas à mettre un mot qui condamne les autres : « FIN ». C'est dire la difficulté de conclure et d'apaiser la rêverie : du dégoût de la séquence 24 au dernier mot fatidique, on pourrait parler de fatalité et de résistance à laisser la place vide. C'est la même difficulté que Desnos retrouvera dans les autres ouvrages en prose.

4.2. Deuil pour deuil

En ce qui concerne la méthodologie, nous suivons le même protocole que pour l'étude de *Nouvelles Hébrides*. Nous avons marqué chaque séquence d'après les coupures que le texte présente. Les blancs départagent très clairement un nombre total de 23 sections.

Sauf pour des références explicites, nous avons choisi de traiter de façon détaillée les sections de 1 à 17, car ce qui est dit pour celles-ci est valable ensuite de S18 à S23. Nous avons voulu privilégier la mise en relief d'une mécanique qui continue par la suite. Notre analyse devra permettre de vérifier s'il existe ou pas un

lien dans cet ensemble (S1-S23), dans l'intrigue ou du point de vue thématique, ou bien si chaque séquence opère séparément, isolée et détachée tous azimuts du reste. Nous ne procédons pas à expliciter les limites des séquences car, à la différence du roman de 1922, le livre de 1924 n'offre pas d'ambiguïtés à ce sujet.

4.2.1. Le sujet de l'énonciation [SEQ. 1]

Alors que le livre de 1922 se mettait en route sans offrir encore une intrigue stable, qui n'arriverait que dans S6 et S7, *Deuil pour deuil* présente un début qui semble décisif et net. A partir de la question d'un vide absolu qu'il s'agirait de combler et des ruines de la ville, la diégèse s'octroie ainsi une façon absolue de construire le paysage. Un regard dépaycé, un paysage devenu inconnu et un scénario à échafauder, ces trois conditions sont à même de représenter un début en *tabula rasa* à partir d'un Paris imaginaire. C'est bien la ville-théâtre des surréalistes qui est mise à zéro pour recomposer la scène où la fiction pourra évoluer. La perspective est celle d'un avenir lointain qui regarde avec intérêt le présent depuis lequel Desnos écrit. Comme un roman futuriste qui refait le lieu commun de Paris sous les eaux ou Paris oublié, le livre de 1924 commence ainsi :

Ces ruines sont situées sur les bords d'un fleuve sinueux. La ville dut avoir quelque importance à une époque ancienne. Il subsiste encore des bâtiments monumentaux, un réseau de souterrains, des tours d'une architecture bizarre et variée. Sur ces places désertes et ensoleillées nous avons été envahis par la peur. Malgré l'anxiété, personne, personne ne s'est présenté à nous.

Le vide complet, qui se manifeste dans les débris de la métropole, correspond pourtant au vide de l'histoire qui n'est pas encore conçue. Malgré l'effort de refaire étrangement (avec une certaine étrangeté) le paysage, on retrouve donc la solitude

et le désert qui menacent souvent le romanesque desnosien. Mais Desnos reprend par une figure de transposition de la réalité un topos assez répandu. En effet, après la Révolution de 89, Paris, devenue ville-phare du monde occidental, vit naître plusieurs mythes dont celui de sa destruction, de ses ruines, mythe fécond qui nourrit longtemps l'imaginaire des poètes et des artistes : attente de la catastrophe et du triomphe des ténèbres après *l'illusion* des Lumières. Et ce mythe est évoqué de façon particulièrement saisissante dans la dernière partie d'un recueil critique de Giovanni Macchia consacré à des écrivains français, de Montaigne à Proust.

Publié en 1985, *Paris en ruines*, chef-d'œuvre de perspicacité critique, délimite une géographie à la fois historique, intérieure et fantastique. On peut ajouter que l'érudition éblouissante de Macchia sait ne jamais devenir pesante et que son style ailé cerne dans ses réflexions les métaphores lumineuses de la Raison tout en conduisant logiquement aux domaines de l'ombre. L'art de l'auteur consiste à réunir, sous une lumière immobile et comme plombée, des éléments, des œuvres qui paraissaient jusqu'alors étrangers les uns aux autres : Balzac, Michelet, Vigny, George Sand, Flaubert, Zola, Joyce, Proust, etc.

Le mythe de Paris comme ville absolue devient premièrement le résumé de l'univers : le Paris de Hugo, de Sue, de Balzac, de Baudelaire et des eaux-fortes de Meryon, mais ce Paris prend naissance au moment même où apparaît un présage de destruction et où, derrière la richesse multiforme du spectacle urbain, on entrevoit un paysage de désert et de ruines. Cela est vrai dès le XVIII^e siècle, lorsque le culte des ruines des capitales antiques invite à anticiper pour Paris le destin de Babylone, de Memphis, d'Athènes ou de Rome⁷⁸². Il invite donc à projeter sur la cité vivante un panorama fantôme fait de restes archéologiques.

En partant des visionnaires et des « ruinographes » du XVIII^e siècle comme Mercier ou Volney, comme le visionnaire catastrophique Grainville, Macchia se greffe notamment sur l'époque de la première explosion de la modernité urbaine qui violente l'image du passé, c'est-à-dire l'éventration qu'accomplit le Second Empire sur l'initiative du préfet Haussmann, qui a ouvert comme on sait les grandes voies qui allaient bouleverser la topographie parisienne et ensuite le monde de

⁷⁸² Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, préface d'Italo Calvino, Flammarion, 1988 (éd.or. 1985). Voir pages 361-380, chapitres: « Que deviendra Paris ? », « La fin du monde » et « Les cités en ruine ».

l'imagination poétique et romanesque. Baudelaire, avec qui la métaphore moderne devient un thème poétique dominant, voit aussi dans les signes des transformations urbaines (palais en construction, échafaudages comme dans « Le Cygne ») l'image de la destruction, de la perte du monde propre, de l'exil dans le désert :

La forme d'une ville
change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel.

Et pour soustraire la ville au devenir et à l'éphémère, il rêve d'une cité toute minérale, une concrétion de cristaux (*Rêve parisien*). Avant lui, Lamartine, qui ne partageait pas l'allergie de Baudelaire pour le règne végétal, avait rêvé (dans *Première vision*) d'un Paris englouti par les forêts et par les boues de la Seine. A nous de faire la liaison entre ces prédécesseurs et l'inondation de Paris dans *Nouvelles Hébrides*⁷⁸³.

Le livre de Macchia, *Paris en ruines*, se conclut comme un poème bouleversant sur cette extraordinaire concentration du pouvoir transfigurateur de la littérature. Pendant le XIX^e et XX^e siècles, la poésie française s'investit dans l'incessant renouvellement d'une ville et en même temps dans l'image de sa fin. Mais elle le fait particulièrement dans le drame qui a opposé le rationalisme autoritaire des grandes perspectives rectilignes ouvertes par Haussmann et la nostalgie de la chaotique topographie médiévale et de la menue vie populaire qui lui était liée. D'autres idées dans ce livre pourraient nous inspirer pour chercher les parallélismes entre Desnos et ce lieu commun de la littérature sur Paris, mais le cas du début de *Deuil pour deuil*, tout en s'érigant comme un nouveau maillon de cette tradition, rase, si l'on peut dire, les ruines et leur message pour symboliser la nudité et la désagrégation du récit qui n'est pas encore.

Les données spatiales se situent toujours, outre le topos des ruines ici, par rapport à d'autres points de repère : c'est le cas de l'incipit où l'addition de deux points crée déjà une *profondeur* ou une dimension. Les ruines qui s'offrent donc à la vue du spectateur (rapprochées par l'emploi du déictique) sont au bord du fleuve, comme la maison miraculeuse de *Nouvelles Hébrides* est au bord de la voie ferrée.

⁷⁸³ Cf. fin S17 et S18 *passim*.

Mais cet espace qui pousse doit attirer des personnages, une intrigue qui se déploiera sur l'axe chronologique. Temps, espace et actants constituent effectivement comme on sait trois éléments indispensables pour le roman. Or cet espace anéanti qui dénote un vide attire aussi la peur, l'horreur du vide.

L'anxiété du narrateur appelle à sa rescousse son imagination, mais l'image de destruction est plus puissante : « personne, personne ne s'est présenté à nous ». Autant, vu l'échec qui s'annonce, recourir au paysage esquissé : le décrire, le parcourir dans ses coins les plus insolites. Nous devinons même la présence du squelette d'une tour Eiffel, tellement récurrente en 1922, devenue « une construction ajourée, très haute » qui penche fort et surplombe le fleuve. Mais l'anthropologue ou l'historien qui parcourt ces vestiges ne retrouve pas celui qu'il cherche : le but du narrateur est de refaire un temps, un présent, mais il reste enlisé dans ces monuments défunts. Il cherche l'autre sans doute, le personnage qui lui parlera, en croyant pouvoir surmonter son isolement. Le narrateur qui n'est pas décidé à oublier sa personnalité, sa subjectivité qui se transmettra dans le récit, est sûrement condamné à cette impossibilité solipsiste :

Le miroir impassible et toujours neuf ne révèle que moi-même. Est-ce dans une ville déserte, un sahara que doit logiquement se produire cette rencontre magnifique ?

Comment expliquer donc cette impression d'échec initial ? Pourquoi, et comment, le fait de chercher une translation du réel sur un plan de romanesque mensonger pose problème et ne réussit pas ? Quel est le pas qui sépare le *sujet d'énonciation lyrique* d'un *double fictif* ?

Dans un article paru en 1977, Karlheinz Stierle constatait en fait que la poésie lyrique est « une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif »⁷⁸⁴. La poésie lyrique serait un genre mettant en œuvre la défaite de tous les genres ou, encore, un genre purement problématique, le « genre du non-genre », comme affirme Laurent Jenny en 1996⁷⁸⁵. Dans cette perspective, pour approfondir dans cette matière, il faudrait explorer un type de textes qui nous

⁷⁸⁴ « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 431.

⁷⁸⁵ « Fictions du moi et figurations du moi », in Dominique Rabaté (dir.), 1996, p. 99.

proposent des formes d'énonciation ambiguës, oscillant entre fictions du moi et figurations du moi.

Dans le cas du romanesque de Robert Desnos, après l'étude de *Nouvelles Hébrides*, on a pu voir que tout le livre constitue une fiction du moi, mais qu'il n'est figuration du moi, de façon restreinte, que lorsqu'il y a des personnages autres qui ne se substituent pas au *moi* mais qui entrent en relation, en interaction, avec *lui*. De ce fait, le roman en question est aussi un « genre du non-genre » puisqu'il possède les mêmes enjeux épistémologiques de l'énonciation. Parler d'un récit poétique, néanmoins, serait aller trop loin.

Il nous semble que certains énoncés, plus encore qu'ils ne transgressent des limites de genre par volonté subversive, cherchent à restaurer un espace « originaire » de la subjectivité poétique, mais aussi romanesque, où celle-ci vacille entre le devenir fiction de ses propres figures et le redevenir figure de ses fictions. En effet, le processus ne change pas trop de la poésie au romanesque : la représentation de la subjectivité est un seul enjeu dans deux modes voisins.

Il s'agit donc d'un jeu sur la limite, où l'on réunit symboliquement ce dont on vient de reconnaître l'irréparable séparation. Dans le roman, comme en poésie, le terrain et tout à la fois l'instrument du jeu, c'est la parole et plus précisément l'énonciation. Sans cesse, en effet, dans l'énonciation le sujet parlant se dépose en ses représentants linguistiques selon un processus où il s'éprouve à la fois prolongé et aliéné à lui-même par l'impropriété des figurants du moi qu'il épouse :

Toute parole implique donc la double renonciation à tout dire du réel et à le dire *de toutes les manières*.⁷⁸⁶

La parole est ainsi le cadre d'un *déport* originaire qui la voue à l'impropriété et à la profusion des figures d'énonciation comme des voiles conscients de l'auteur-narrateur. L'intérêt de l'énonciation dans le roman surréaliste est précisément de déployer le discours depuis un tel espace de figuration, sans tenter d'arrimer le sujet parlant à une littéralité illusoire. Cette figuralité assumée confère ainsi au sujet d'énonciation une vérité paradoxale, très éloignée, me semble-t-il, de la « forme

⁷⁸⁶ Jenny, 1973, p. 99-100.

atténuée de fictivité » que lui attribue Gérard Genette dans *Fiction et diction*⁷⁸⁷. On est en revanche plus près de situer son énonciation parmi les énonciations de réalité, ainsi que le fait Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*⁷⁸⁸.

Dans le cas de la poésie, Laurent Jenny trouve un exemple de cette énonciation lyrique dans le poème en prose « Le *Confiteor* de l'artiste » de Baudelaire :

C'est bien Baudelaire qui va endosser la responsabilité de la parole du poème (et non pas en double fictif comme Samuel Cramer dans *La Fanfarlo*). Cependant Baudelaire parle en adoptant une figure spécifique d'énonciation, un *éthos* particulier, ici désignés sous le nom « *confiteor* de l'artiste ». Par là, il entend signifier le caractère partiel de son expression : on n'y entend pas d'autres *moi* baudelairiens (érotiques, sataniques, critiques, etc.) dont seule la somme pourrait prétendre à une expression littérale de la subjectivité baudelairienne. L'énonciation lyrique admet qu'elle est partielle et que la voix qu'elle adopte est une figure (cataloguée ou catalogable). Elle y gagne une forme de transsubjectivité.⁷⁸⁹

Pour Jenny, c'est ce type d'espace intermédiaire qui fait le partage entre la représentation de la subjectivité et un éloignement objectivé (le « double fictif »⁷⁹⁰). Il trouve aussi un autre exemple chez Henri Michaux qui affirme qu'entre des figurants énonciatifs et des instances fictives il n'y a souvent que la distance d'une inflexion de voix. En fait Michaux n'a cessé d'explorer cet espace à la fois « vide et Protée », où le je creuse sa propre indétermination en se détachant continuellement des symbolisations qu'il produit pour se ressaisir. Or, contradictoirement, il recoud la limite du moi et du non-moi en restituant ses fictions à des manières d'être du moi⁷⁹¹.

Par ailleurs, chez Desnos, le début de cette quête d'actants différenciés tourne facilement au mirage. Le double est ainsi un masque et met en relief par son instabilité la fausseté inhérente au romanesque en germe :

⁷⁸⁷ Genette, *Fiction et diction*, Le Seuil, 1991, p. 22.

⁷⁸⁸ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, 1986 (éd.or. 1977).

⁷⁸⁹ Jenny, 1973, p. 100.

⁷⁹⁰ Le dédoublement fictif net chez Desnos, nous l'avons trouvé dans S19, le roman des trappeurs, de *Nouvelles Hébrides*.

⁷⁹¹ Cf. Anne-Christine Royère, « Le sujet poétique chez Henri Michaux et André Breton : ouverture éclair », in *Mélusine*, n° XXIII, 2003, p. 61-72.

J'ai vu de loin s'avancer les belles millionnaires avec leur caravane de chameaux galonnés porteurs d'or. Je les ai attendues impassible et tourmenté. Avant même de m'atteindre elles se transformèrent en petites vieilles poussiéreuses et les chameliers en ganaches.

Le moi est pourtant présent puisque c'est lui qui dirige le spectacle vers son centre. La vie surgit de la périphérie de l'espace pour se diriger au sujet d'énonciation. Or la contradiction fragilise le défilé bien intentionné qui aspire à s'installer : le sujet entreprend l'occupation de tous les rôles. Lui-même, il est en attente, impassible, et souffre dans ce rôle de passivité. La naissance du roman est symbolisée par une prise de possession du monde, mais d'un monde frêle, parfois malade, voire moribond. C'est le mensonge et la raillerie du roman naissant qui ne résiste parfois que quelques instants pour faire le comptage de nouveaux *deuils* successifs :

J'ai pris l'habitude de *rire* aux éclats des *funérailles* qui me servent de paysage. J'ai vécu des existences infinies dans des couloirs obscurs, au sein des mines. J'ai livré des combats aux vampires de marbre blanc mais, malgré mes discours astucieux, je fus *toujours seul en réalité* dans le cabanon capitonné où je m'évertuais à *faire naître* le feu du choc de ma cervelle dure contre les murs moelleux à souhait de me faire regretter les hanches sanguinaires.⁷⁹²

On remarquera l'aveu (le *confiteor*) propre à Desnos dans cet extrait assez explicite. En fin de compte, un but est attribué en dernier terme à la panoplie d'images qu'il invoque dans son roman : il s'agit d'oublier une femme à travers l'aliénation ou, si l'on juge moins sévèrement, l'évasion. De même, l'image de la femme repose elle-même sur des valeurs de son romanesque et, en tant que « hanches sanguinaires », elle est susceptible d'apparaître ainsi comme un actant de plus. Le sang, la violence ou l'énigme sont trois principes ou pulsions entremêlées et recherchées dans ses histoires *échafaudées*.

L'ignorance du narrateur sera donc remplacée par son imagination : il l'inventera. Il puisera, tel qu'il le promet en S1, dans les noms et les images qui lui

⁷⁹² Nous soulignons, toujours en S1 de *Deuil pour deuil*.

plaisent ou l'intriguent. La finalité est de découvrir l'aventure qui l'attend au-delà du vieil idéal amoureux qu'il confesse :

Amour ! amour ! je n'emploierai plus pour te décrire les épithètes ronflantes des moteurs d'aviation. Je parlerai de toi avec banalité car le banal me présentera peut-être cette extraordinaire aventure que je prépare depuis l'âge de la parole tendre et dont j'ignore le sexe.

Dans des mots de son temps, de la vie de l'époque, il est question de retrouver la vérité des sentiments et le premier parmi ceux-ci est évidemment l'amour. Or il y a un apprentissage à faire, une personnalité à conquérir et défendre auprès des « vieillards » et des « femmes » :

J'ai appris, comme il convient, aux vieillards à respecter mes cheveux noirs, aux femmes à adorer mes membres ; mais de ces dernières j'ai toujours préservé mon grand domaine jaune où, sans cesse, je me heurte aux vestiges métalliques de la haute et inexplicable construction de forme lointainement pyramidale.

Etrange paradoxe : une des ces « maladies étranges, coutumes curieuses » que de vouloir séparer l'amour poursuivi de quelque chose d'intime. En même temps, on reconnaît bien ici la disjonction entre l'amour et la liberté qui sera explicite trois ans plus tard. Quel serait donc ce domaine secret ? Où la subjectivité va-t-elle posséder cet espace caché ? Le « grand domaine jaune », pendant que le narrateur caracole sur ses occupations, pourrait avoir une portée métatextuelle : ce serait le fait d'écrire dans un cahier de cette couleur ou sur un papier semblable. C'est dans la dimension de l'intimité que l'auteur retrouve le romanesque, alors que, beau parallélisme, le narrateur y retrouve le paysage ébauché. Il reprend possession de la scène après avoir établi cette limite de sa fiction : oublier les « hanches sanguinaires ».

Le cadre de l'écriture est ensuite établi de la façon suivante : l'amour chassé, Desnos peut défendre un domaine intime où il citera ses fantasmes ou idéaux. Il invoquera l'amour physique (opposé à l'Amour ? – peut-on se demander) par la voie d'un couple d'amoureux ; en se montrant lui-même cruel et puissant, il les violera

aveuglement, et il tâchera de poursuivre un voyage « à tâtons » et réaliser un exploit comme un nouvel Homère « au risque d'être abandonné sans pouvoir guider mes pas dans ces grandes étendues jaunes et ensoleillées où les fusils montent la garde des sentinelles mortes ».

C'est une mise au point du narrateur qui alterne des expressions de force, volonté et prouesse, avec des images aussi contradictoire que celles de la mort, la disparition ou la transformation. Certes, la mort est détournée souvent comme une circonstance sans conséquences, mais il est vrai, quand même, que tout le champ sémantique qui l'accompagne devient envoûtant. On essaiera de tirer des conclusions dès qu'on aura plus d'éléments. Pour l'instant, remarquons cette présence inquiétante qui va du titre jusqu'aux « funérailles » ou « les sentinelles mortes » dans S1. Et cela d'autant plus que, toujours dans les confessions, le narrateur est attiré par ce qui l'inquiète ou le blesse : « je recherche pourtant ces spectacles irritants qui me poussent parfois à me boucher les oreilles et à fermer les yeux ».

Coïncidant à peu près dans le temps de composition, S1 conclut comme un problème à résoudre ou une thèse à prouver, et elle le fait comme un autre texte de Desnos. S1 rappelle en cela la fin d'*Aumonyme*, datée du 10 décembre 1923, alors que la fin de *Deuil pour deuil* date seulement d'avril 1924. Un des volets du livre *Corps et biens*, qui reprend l'œuvre antérieure de Desnos, est *Aumonyme*. Elle regroupe nombre de pièces mi-poétiques mi-burlesques où les jeux entre lettres, mots et images abondent. A la fin, comme s'il était d'une démonstration, Desnos écrit C.Q.F.D. qu'on lirait normalement comme « ce qu'il fallait démontrer » (qui correspond, en latin, à *quod erat demonstrandum*). Or il reformule les sigles en les déchiffrant : « Charles Quint faux défunt ».

En S1, la soi-disant dissertation traiterait des ruines et de leur interprétation, mais on a vu qu'elle consiste plutôt en une déclaration de principes ou un *confiteor* de l'artiste. Enfin, Desnos fait comme si la question avait été éclairée par ses « discours astucieux » et comme s'il existait une unité textuelle qu'il ne réussit pourtant pas à rendre explicite :

Ces ruines sont sur les bords d'un fleuve sinueux. Le climat y est quelconque. Au sud-ouest s'élève une construction métallique ajourée, très haute et dont nous n'avons pu déterminer l'usage.

Peut-être donc qu'une certaine démonstration a eu lieu dans la première séquence ou une enquête qui n'a pas abouti à un résultat satisfaisant. Or le sujet d'énonciation nécessite un surcroît de concrétisation des données spatiales pour se décider à créer une image (c'est-à-dire *imaginer*), une image active et présente dans le récit. Face à la carence d'actants, il est clair qu'il est obligé de retourner, en faisant la boucle, aux ruines.

En revanche, dans la séquence 2, l'intérêt ne se pose plus sur la localisation d'une scène. Ce qui devient indispensable à la vitalité du récit, et ce qui est fondamental pour appuyer le débit de la *parole*, est justement l'apparition de personnes, de problématiques ou d'actions, ou les trois choses plus ou moins regroupées. Comme disait Marie-Claire Dumas, le livre de 1924 est « un texte parfaitement ouvert, débridé »⁷⁹³ mais cette ouverture, indissociable de l'incertitude, ne peut qu'inquiéter le lecteur au bout de S2. Où est-il mené ? Qui, parmi tous ces personnages et ces éléments, deviendra plus tard important et significatif de l'aventure annoncée ? Quelle est donc la part de la lecture surréaliste donnée d'emblée à l'oubli, comme un sacrifice dû ? En effet, un des effets secondaires du haut débit automatique est la perte d'énergie, l'entropie ou la grande quantité de pistes à exploiter qui sont disséminées, indéfectiblement perdues. Une des premières conséquences est la tendance à l'imprécision :

Un jour ou une nuit ou autre chose les portes se fermeront : prédiction à la portée de tous les esprits. Je guette le prophète au détour de la route noire entre les champs verts, sous un ciel de bouleau. Il paraît, convenablement vêtu, rasé, ganté.

Après les ruines, une prophétie presque immédiate (« après demain ») s'ajoute à la spéculation sur une sorte de catastrophe naturelle. Il y aura une grande immigration sous l'espèce d'une révolte des éléments naturels. Alors, les sapins avanceront, envahiront les continents et les mers...

⁷⁹³ Dumas, 1980, p. 367.

Près de Dieppe ils croiseront les icebergs et la banquise cheminant de conserve en sens contraire ; puis les lianes ramperont avec les violettes. La terre aura deux chignons de verdure et une ceinture de chasteté en glace.

Mais quelle est cette vision qui part vers l'avenir, ne serait-ce que très prochain et presque immédiat, alors que le présent de la diégèse n'est pas assuré. Qui plus est, l'opération qui devrait assurer la façon de représenter le temps présent du récit est retardée. Entre le passé et la futur, le narrateur hésite et se perd dans la considération de l'homme devant la situation menaçante. L'homme n'est qu'un jouet sans équilibre, perdu entre un « tourbillon » et les vides qui séparent les mots. Il n'est rien, sauf peut-être la victime expiatoire du Desnos impuissant. Absence du présent, opinions sur les temps historiques et futurs, celui-ci se penche vers une catastrophe qui ne diffère pas tellement du tourbillon de son discours.

Le passé comme un ressort à boudin se tasse et chante et brouille l'une sur l'autre ses plaques photographiques. O chevelure de Théroigne de Méricourt chère aux amants ténébreux !

Or le moment est arrivé, effectivement, d'aborder ce temps actuel qui coïncide probablement avec celui de l'écriture. Ce serait le premier pas pour entamer une fictionalisation, si l'auteur prenait comme point de référence un présent différent du sien, de celui de l'énonciation. Le fait est que, pour Desnos, le romanesque reste ancré à ce temps réel et qu'il applique la démarche surréaliste sur son présent. Or peut-être qu'il résoudrait l'absence d'aventures par la différenciation des deux axes temporels : l'énonciation et l'énoncé. Toujours est-il qu'il se consacre à un temps qui lui est contemporain, non défini, immense et éternel.

A ce sujet, cette circonstance d'impasse ressemble largement à celle du manque de marques temporelles vers la fin des séquences et au moment de la chute finale du récit⁷⁹⁴. Mais on trouvera que, malgré notre analyse nihiliste de ce présent, Desnos réussit à le détourner et le libérer du cadre d'écriture pour produire une phrase-paragraphe immense. De « Je regarde les hirondelles et leur aérodrome imaginaire » à « grâce à deux ouvertures béantes pratiquées dans le satin de son

⁷⁹⁴ Cf. notre analyse de *Nouvelles Hébrides* (4.1).

corsage montant », un grand paragraphe unitaire introduit quelques nouveaux thèmes : les hirondelles, les petits serpents aéronautes, la femme aux habits bleu de ciel, la double auréole des Saints Pierre et Paul autour de ses seins nus.

Nous assistons déjà à un répertoire important dont le discours automatique peut se servir pour ériger une histoire : coudre et unir les différents pans du discours et en faire *l'étendard bariolé* de l'aventurier surréaliste. Pour l'instant, si l'on considère seulement S1 et le début de S2, on peut compter sur une liste d'éléments thématiques évoqués, mais qui restent à côté, complètement improductifs. Le mouvement introduit par les « arabesques multicolores » des hirondelles, des flèches et des « serpents volants » constitue, en revanche, une occasion de rompre le siège de l'éternité et donc de l'impasse. Le narrateur est en effet capable de les allier pour les mettre en rapport avec la figure la plus attrayante de ce répertoire :

Le rapport du circuit des hirondelles, des flèches et des serpents volants à la femme aux habits bleu de ciel est comparable au point de conjugaison de trois rayons de soleil réfléchis par des miroirs de métal précieux. [...]

Mais elle, la femme aux habits bleu de ciel ? (c'est toujours la même) je ne me lasse pas d'en parler et de la déguiser en ayant soin de dissimuler à vos yeux les pinces de homard violet qui lui tiennent lieu de pieds.

Cette femme est omniprésente jusqu'au point d'attirer les petits serpents qui sifflent à l'oreille du protagoniste, de les faire apparaître et siffler. L'organisation de l'ensemble d'éléments, au cas où ils devraient avancer dans un sens, tournerait effectivement autour de la muse. C'est peut-être, à nouveau, un mirage ou c'est l'égérie du narrateur, mais en tout cas elle devient rapidement la vedette dans S2. Elle se produit une première fois les seins nus⁷⁹⁵, et finira « par partir toute nue dans la nuit, entre les arbres ».

Or à un moment important a lieu le parlement de Charles Quint, qui s'adresse explicitement au héros et l'encourage à s'éloigner de la femme aux habits bleu de ciel. Puisque pour lui c'est une « femme comme les autres femmes » et qu'il devra s'en laisser bien vite, il joue le rôle d'avocat du diable. C'est le personnage historique

⁷⁹⁵ « ...la femme aux habits bleu de ciel approche de sa démarche rapide malgré ses hauts talons, avec la double auréole des Saints Pierre et Paul autour de ses seins nus grâce à deux ouvertures béantes pratiquées dans le satin de son corsage montant », cf. Desnos, *Œuvres*, p. 195.

qui revient pour représenter une thèse ou une opinion vis-à-vis de la conscience du personnage. Il est quand même affublé d'objets surprenants : un oiseau mort à la main droite (« une espèce d'appartement, serin ou albatros »), un minuscule pot de capucines à gauche. Mais son discours est sans suite, sans l'ouverture recherchée sur l'axe proairétique, ce qui signifie une thématisation inopérante.

Ni le personnage ni ses propos agissent. On passe donc à des questions apparemment secondaires, à savoir : où sommes-nous ? que se passe-t-il autour ? Cela intéresse sûrement aussi bien le narrateur en quête d'appui que le lecteur, d'autant plus qu'il attend des éléments de description conventionnelle :

Des capucines fleurissent dans le ruisseau.
Il pleut des bijoux et des poignards
Il y avait une fois un crocodile. Ce crocodile...

Quelle nudité de composition pour un récit surréaliste : trois phrases juxtaposées, saccadées en addition neutre chacune formant une marche d'un escalier en spirale (« L'écliptique deviendra une petite spirale violette »). Les assertions sur la destinée des capucines déchues ou sur la météorologie marquent une série que vient rompre la troisième phrase. Le glissement de signes narratifs, qui tendent à altérer le statu quo, permet une thématisation beaucoup plus radicale qu'un rapport du cadre spatio-temporel. Il s'agit de provoquer un bouleversement afin de découvrir de « nouvelles étendues logiques ». Comme dans la séquence 27 de *Poisson soluble* commentée par Laurent Jenny, il est question ici d'ouvrir le paradigme des contes avec la formule traditionnelle.

Il est pourtant très important de remarquer le rassemblement des éléments une fois ils ont été éparpillés. Si l'on revient supra, l'on réalisera que la fonction de la phrase qui commence par « Le rapport du circuit... » recueille en elle-même les hirondelles, les flèches et les serpents qui avaient dans la phrase précédente un rapport de subordination grammaticale (phrase principale, subordonnée) et notionnelle (sujet-objet de la vision). Or un exemple plus clair est celui du petit conte du crocodile. Sans qu'il y ait de rapport préalable, le conte s'avère le prétexte pour récupérer « la femme aux habits bleu de ciel », la faire déshabiller et la laisser partir.

Si on évalue en général ces deux premières séquences, on pourra constater d'emblée le décousu du récit et le manque d'action principale. On dirait plutôt un récit de rêve, et on convient encore une fois avec Dumas que c'est un récit « sans fard peut-être, sans phare assurément »⁷⁹⁶. Si *Le Libertinage* s'impose par le « mouvement perpétuel » de l'écriture, les multiples jeux de parodie, les métamorphoses de l'auteur par les masques qu'il prend, *Deuil pour deuil* en revanche est monocorde : le même scénario semble s'y rejouer, les mêmes figures y défilent, à savoir des actions non significatives, gratuites, par des êtres inouïs. Si chaque « historiette » de *Poisson soluble* se déploie selon une syntaxe harmonieuse et subtile et renouvelle les effets de dépaysement et de surréel, les récits de *Deuil pour deuil* progressent par à-coups et s'achèvent tant bien que mal. Les reprises du souffle y sont nombreuses dans S1 et S2 et les images réitèrent la menace plus que l'émerveillement :

Ce que proclame *Le Libertinage* c'est la toute puissance du discours et la jubilation de son maniement ; avec *Poisson soluble*, l'enjeu de l'écriture devient heuristique ; découvrir pour les êtres et les choses de nouvelles manières d'exister, parcourir de « nouvelles étendues logiques », tel est l'objectif. Avec *Deuil pour deuil*, la parole se situe à fleur d'inconscient ; une voix se parle, ressasse ses images et, dans leur défilé ininterrompu et heurté, s'avoue et se dérobe tout à la fois.⁷⁹⁷

4.2.2. Temps et énonciation : écriture versus Littérature

[SEQ. 2 - 3]

⁷⁹⁶ Dumas, 1980, p. 367.

⁷⁹⁷ Ibidem.

Dans l'édition originale de *Deuil pour deuil*, comme l'explique Marie-Claire Dumas, chaque récit est séparé de ceux qui l'environnent par trois astérisques. L'ensemble du recueil se trouve ainsi découpé en vingt-trois récits clairement individualisés. La réédition, parue chez Gallimard en 1962, ne comporte plus de signe typographique, mais seulement un léger espacement qui seul établit une distance d'un récit à l'autre.

Cette différence de détail ne mériterait pas d'être notée si elle ne tendait à induire des lectures différentes du texte : dans le premier cas, le lecteur établit une rupture d'un récit à l'autre. Après chaque ponctuation, il inaugure une nouvelle histoire ou, à supposer qu'une quelconque relation soit marquée avec le récit précédent, il commence au moins un *épisode* nouveau. Dans le second cas, la coupe se donne plutôt comme une pause, une reprise de souffle dans le tissu continu du livre.

Ou bien *Deuil pour deuil* se compose de vingt-trois histoires qui n'établissent que des relations de rencontre, ou bien il déroule un récit unique en vingt-trois épisodes ou chapitres. Or c'est bien l'ambiguïté de ce texte de rendre possibles ces deux lectures : texte unique, texte multiple, selon le point de vue que l'on adopte. Mais Dumas semble accorder plus de crédit à l'édition *contrôlée* par Desnos lui-même et établit une séparation des *chapitres* en récits numérotés de 1 à 23 (R1... jusqu'à R23)⁷⁹⁸. Or ceci pourrait laisser supposer que *Deuil pour deuil* se situe comme une catégorie du genre romanesque. Mais une telle assignation est tout à fait contraire aussi bien aux revendications du *Manifeste* de 1924 qu'à la pratique d'écriture que Desnos fait sienne.

Pour le groupe surréaliste, tel qu'il s'exprime dans le texte théorique du *Manifeste*, le modèle romanesque est le genre à fuir par excellence, celui où la copie du réel, le vraisemblable psychologique ont force de loi. Le choix peut s'énoncer de la façon suivante : ou bien le genre romanesque est à réinventer⁷⁹⁹ ou bien il est à

⁷⁹⁸ Dumas, 1980, p. 369.

⁷⁹⁹ Breton propose avec humour la recette « Pour écrire de faux romans ». Cf. aussi le sixième Chant (section VIII) des *Chants de Maldoror* : « Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son

bannir. Par ailleurs, notre analyse poursuit à peu près les mêmes buts que celle que proposait Dumas en 1980 :

Si nous avons appelé les textes de *Deuil pour deuil* « récits », c'est qu'ils gardent trace de la narration traditionnelle, c'est que, pour un lecteur acharné à classer, c'est du côté du genre romanesque que, malgré toutes les réserves précédentes, ils pourraient se ranger. Notre intention n'est pas ici de pratiquer cette assimilation forcée, mais de montrer dans quelle mesure et avec quelles distorsions, des catégories qui opèrent dans le récit traditionnel se trouvent à l'œuvre dans le texte de Desnos.⁸⁰⁰

Ainsi l'analyse de quelques marques formelles nous a conduit aussitôt au centre du problème que nous retrouverons à travers les différentes questions que nous poserons au texte. Les remarques faites jusqu'ici, en effet, nous amènent donc à la proposition suivante : les textes de *Deuil pour deuil* ne subordonnent pas l'énoncé à l'énonciation, ils les mettent en revanche en conflit.

Les marques d'énonciation tendent à proliférer aux dépens du déroulement de l'énoncé. L'énonciation ne porte pas l'énoncé, elle le détourne, l'égare peut-être à défaut d'un but narratif conscient et délibéré, et va jusqu'à l'interrompre au profit d'un discours centré sur le je. Ce que produisent les textes de *Deuil pour deuil*, c'est une sorte de « reportage onirique » où le reporter se laisse submerger par ses impressions et perd ainsi le fil de son histoire.

Or ce statut conflictuel du texte, où le discours tend à déborder et envahir le récit n'a pas pour seule conséquence la progression saccadée et rompue de l'énoncé, comme en S1. Elle tend aussi à faire disparaître toute distinction de registre, le récit virant au discours par un glissement parfois difficile à analyser ou expliquer. La séquence 7 en offre un exemple dans l'articulation des paragraphes deux et trois.

Le phénomène d'étirement du temps présent de l'élocution ou énonciation devient un enjeu majeur des deux premières séquences :

naturel par la fixité des vôtres ». Voir la suite de ce passage, plein de références à l'écriture elle-même : « écrasement lugubre de mon gypse littéraire », etc.

⁸⁰⁰ Dumas, 1980, p. 371.

Le phénomène de brouillage va même plus loin [...]. En fait le texte ne donne ici nul moyen de lever l'ambiguïté. Et *Deuil pour deuil* dans son ensemble tend à présenter l'action dans le cours de son accomplissement comme le discours au fil de son élocution. Ainsi se trouve produit un double effet : tout ce qui est raconté se rapporte au *hic et nunc*, tout discours tenu introduit dans le vif d'un débat. Le texte se tient au plus près de l'événement et de la parole ; il dit vrai, il fait vrai.⁸⁰¹

Mais l'avis de Dumas va à ce sujet dans un autre sens. Au lieu de mettre en relief la priorité du temps d'élocution qui s'impose à toute nuance temporelle, elle parle plutôt de morcellement et multiplicité des temps employés. Certes, dans S2, une analogie de figure relie les « hirondelles et leur aérodrome imaginaire » aux divers mouvements que la « grande immigration » produit sur la terre ; les « arabesques multicolores » décrites par les « flèches contournées » rappelle la « petite spirale violette » en laquelle se résout l'écliptique. Mais cette analogie de mouvements n'est nullement le signe d'un enchaînement des actions produites. En fait, un nouveau récit semble s'amorcer ici, centré sur l'apparition de « la femme aux habits bleu de ciel », quatre fois nommée en trois paragraphes.

Les temps verbaux offrent cependant une certaine multiplicité. Alors que les deux premiers paragraphes sont énoncés au présent de l'indicatif, le troisième passe abruptement, sans que rien n'implique ce passage dans la logique du code proairétique, au passé composé : « ont sifflé... j'ai prononcé ». Or la valeur de ce temps en cette occurrence est ambiguë dans la mesure où sa fonction est moins de rattacher l'événement à l'instance présente que de clore brutalement la deuxième séquence. C'est une façon de le renvoyer à l'accompli et de libérer la parole pour une autre *cause* ou projet imminent.

Si l'on poursuit de manière détaillée l'analyse de cet exemple dans S2, on pourra montrer que les récits de *Deuil pour deuil*, en privilégiant le récit fantasmatique, renoncent à toute vraisemblance logique et chronologique. L'utilisation des temps du verbe en est un bon témoin. Ainsi, les rapports impliqués par l'emploi de tel ou tel temps ne sont plus respectés. Les significations relatives qu'acquière les temps les uns par rapport aux autres, et les effets qu'ils produisent dans la logique du récit sont ici éliminés. Tout se ramène donc à un présent unique

⁸⁰¹ Dumas, 1980, p. 376.

ou, plus exactement, à une unique présence. Ce qui compte, c'est l'image qui s'impose dans son urgence et dans son évidence presque visuelle.

Peu importe le temps du verbe qui fait accéder les images au discours. Présent, futur ou passé sont équivalents et nulle articulation ou distinction ne doit être recherchée entre eux. Par rapport au livre de 1922, celui-ci suppose un abandon de la précision de localisation et de départage logique. Dans *Nouvelles Hébrides*, en 1922, le fil de l'aventure établit une corrélation entre les événements et un ordre univoque, vectoriel. De plus, plusieurs dates sillonnent le texte pour renforcer une vraisemblance référentielle. Dans *La Liberté ou l'amour !*, d'autre part, plusieurs dates participent aussi à préciser les choix de l'action et ses repères historiques (1789, 21 janvier 1793, etc.). En effet, de 1924 à 1927, d'un texte à l'autre, « les choix se précisent, les investissements affectifs se déterminent, la fiction se cristallise autour de quelques motifs, et s'y déploie avec une ampleur étrangère à *Deuil pour deuil* »⁸⁰².

Mais, strictement décrite, cette présence est contrariée par la juxtaposition capricieuse des temps verbaux, aussi variable que les images fantasmatiques qui sont énoncées. Fragmentaire dans les actions qu'il propose, morcelé sans raccord possible dans les temps qu'il emploie sous le signe de l'incohérence, de la rupture et du recommencement, tel nous paraît le récit de *Deuil pour deuil*. De plus, d'autres signes soutiennent cette pulvérisation de la temporalité. Par exemple, dans S7, on verra que le narrateur est projeté dans le règne d'Henri III :

Votre accoutrement ridicule me rappelle, hélas ! que le règne d'Henri III n'est pas encore terminé.⁸⁰³

Ou bien le fossoyeur de S10 est pris dans un temps galopant : « Un fossoyeur s'assied sur une tombe. Il a déjà quatre-vingts ans depuis le début de ce récit »⁸⁰⁴. Mais c'est surtout l'intervention de personnages historiques, leur rencontre avec le je actant, leur participation à l'aventure fantasmatique qui produisent l'interférence d'un passé culturellement avec un présent radicalement individuel et manifestent ainsi le

⁸⁰² Dumas, 1980, p. 439.

⁸⁰³ Voir S7, in *Œuvres*, p. 202.

⁸⁰⁴ Cf. S10, p. 204.

mépris de tout ordre chronologique suivi. D'un même geste se trouvent oubliés le respect des grands noms et l'observance des rites littéraires.

Le texte convoque en même temps, pour de rocamboliques actions, le personnage anonyme des fantasmes et l'illustre héros consacré par l'histoire et les connaissances encyclopédiques. De plus, dans S2, apparaît soudainement Charles Quint dont la majesté se trouve quelque peu ridiculisée. Il tient un discours sur le mythe illusoire de la mort et produit, outre des fleurs de rhétorique, une floraison de capucines toute magique dans un ruisseau.

Or le morcellement temporel du récit, qui le fait échapper ainsi à toute contrainte chronologique et à toute logique événementielle, pourrait sembler compensé par l'abondance de détails visuels. Si le personnage fantasmatique est sans « profondeur psychologique » et sans continuité temporelle, il est toutefois doué d'un « être-là » spatial qui sollicite particulièrement la vue. La forme de l'objet contemplé correspond prioritairement à la femme : elle prend des formes multiples et apparaît notamment dans nombre de séquences. La présence des femmes ouvre un continuum de références d'un paradigme préféré. Dans S1, par exemple, « C'est à ce moment qu'elles apparurent » est répété deux fois et permet finalement la description de trois femmes habillées majoritairement en noir.

Dans S3, pourtant, les femmes reprennent des couleurs qui étaient jusque-là l'apanage de la femme en habits bleu de ciel (S2) :

Quelques jours après, à la terrasse d'un café, je buvais de l'alcool tout en observant de l'œil droit une femme blanche et rose comme la reine des banquises et du gauche une femme bleu de Prusse, aux yeux brillants, aux lèvres blanches en glace de Venise, qui lisait une lettre écrite sur papier garance.

Desnos s'enivre effectivement avec le spectacle des couleurs. Il parlera ensuite de leur magie, qui n'a pas encore été établie en tant que lieu commun par la peinture. Ce trait commun des trois premières séquences deviendra crucial pour le développement de S3 : « Les couleurs sont magiques intrinsèquement et non par la seule vertu des yeux d'un racleur de palette ». Il faut traiter ce goût des couleurs comme quelque chose qui échappe à un métier, à la valeur des actes quotidiens et prosaïques, mais aussi en tant que magie et merveille dans la contemplation du

monde. Or, comme on a vu auparavant, l'analogie des objets s'appuie sur le parallélisme des qualités picturales ou matérielles pour détourner les fantasmes, images sans consistance :

Je projetai d'écrire un article sur ce sujet, mais d'un point de vue ésotérique, quand je constatai que la femme de gauche était devenue un gigot d'agneau en collerette de Malines. Un homme impassible la découpait.

Deux filets de liquide miraculeux coulent alors de cette chair, sans couleur, mais en prenant les caractéristiques de matières uniques : blancs comme le lait et brillants comme le diamant. Le tout se concentre et remplit une flûte de champagne, et déclenche ensuite un effet d'amplification des objets. La flûte grandit et grossit sans se déformer considérablement « suivant la croissance du verre ». Mais l'enivrement de cette vision, dû probablement aux effets de l'alcool mais aussi à ceux de l'écriture analogique, éblouissent le narrateur. Prêt à suivre la femme sacrifiée qui part, il chancelle encore à cause d'une vision qui l'ensorcelle. Il y est lui-même projeté par le verre grossissant, de telle sorte que les reflets de son visage « dansaient devant moi comme autant de balles d'une fusillade de chasseurs invisibles ».

L'émotion ne peut être assimilée qu'aux sursauts de la violence. L'esthétique surréaliste du quotidien est pour les surréalistes un champ de bataille tous azimuts. Mais à un moment donné, la femme disparaît quoiqu'elle boite un peu et laissera la place à un « réverbère vert » et un autobus « lumineux ». Mais l'émotion de Desnos par rapport au réel de tous les jours, comme celle de Stendhal devant une cathédrale, prolonge ses effets dans l'écriture et la mémoire. Des nuages violets (toujours l'envoûtement coloré dans *Deuil pour deuil*) et une jambe de femme réveillent l'individu et, dans un état de veille, poursuivent le rêve. Une fois le temps anéanti, disparaît également la cloison qui sépare la veille du sommeil.

De même, l'espace de la maison (murs, corridor, pyjama), de l'intérieur, se mêle et confond avec l'espace urbain tel que Desnos le conçoit (une rue montante, au faite de la côte, manteau, carrefour). L'étrangeté grandit et se renforce grâce à la confusion des dimensions d'une « aventure nocturne » :

L'homme regarde un instant les ombres bizarres qui transforment ses murs, il se lève, jette sur son pyjama un manteau hâtif et s'en va vers le carrefour où disparut la femme de droite, belle comme un voleur. Il regarde jusqu'à l'aube passer les autobus vides. Le plus hardi, l'œil perçant déchiffre l'inscription lumineuse qui indique, au-dessus du wattman, la direction. Il lit : « CORRIDOR ». S'il a du cœur et de l'inquiétude il se taira, même à l'heure de l'amour, sinon il cherchera dans la clef des songes une explication utilitaire à son aventure nocturne.

Mais tout ce pan du récit relève d'un secret intime, une aventure qui vacille entre désir et réalité. Quelque peu décevante, elle est à cacher comme un trésor d'enfance « sous le trente-deuxième pavé de la rue des omnibus vides qui vont vers *Corridor* ». Cette cachette marque donc la recherche nocturne, soit dans la rue soit dans les rêves, mais le narrateur « noctambule » ne cesse de se présenter comme un actant violent, quelqu'un qui passe d'une pulsion forte à une pulsion violente dans un même état d'âme.

Par des images ou des membres de la comparaison (« ...comme un voleur »), son imaginaire est celui d'un hors-la-loi. Infléchir le réel vers des souhaits en puissance permet d'exprimer les pires pulsions, les plus antisociales. Il garde une image obsédante de Bossuet tout au long de S3, auquel il finit par mettre « un chapeau haut de forme sur ses cheveux blancs ». Mais il poursuit simultanément le récit de l'extérieur : le vent souffle toujours dehors, les piétons continue à marcher dans la nuit et l'anonymat, mais il semble les épargner gracieusement.

En effet, l'image de la femme, violemment défaits et morcelés, maintient le narrateur dans un état d'excitation peu enclin au repos. C'est pourquoi le récit continue d'ailleurs, mais toujours sur le mode de l'action possible :

Le noctambule peut marcher sans crainte, si je ne l'assassine pas au prochain tournant il dormira tranquille ou procréera pacifiquement avec son épouse ridicule. Il ignorera probablement toujours l'existence de l'évêque majestueux coiffé d'un huit reflets de lune.

Finalement, les séparations de niveaux notionnels ne résistent pas à l'écriture écrasante de premier jet. Sans que ce soit un hasard des métaphores ou des analogies, le passage d'une figure à l'autre finit par se retrouver dans une continuité. On franchit les frontières du réel et des songes, on transgresse la distinction

psychologique entre désir et fait réel par un passage à l'acte scriptural, et on brouille aussi les deux images évoquées pour retomber vraiment dans une union de tous les éléments. « Le tout grossit... » mais se compose ainsi de façon hétéroclite pour confondre l'ensemble plutôt dans la dimension de l'écriture fantasmatique. Comme tout est possible, on peut se permettre de menacer l'extérieur, la société, et d'en rester pour autant à écrire.

Dans sa rêverie infinie, Desnos offre un mouvement double, à savoir celui de l'évocation mais aussi celui de la conjonction ou de l'assemblage des pièces qui surgissent sans contrôle. L'individu, pris dans ce jeu épuisant, oscille dans l'espace intermédiaire du moi et du non-moi, comme entre la réflexion ou le contrôle et l'inévitable. Somme toute, il prouve qu'il est unique, qu'il n'y pas d'autres individus comme lui, qu'il est le seul à pouvoir communiquer une situation donnée, et qu'en tout cas l'écriture est une aventure qui s'identifie à un temps, unique aussi, une occasion qui passe comme la rivière d'Héraclite et qui symbolise le Temps ou la vie comme point de rencontre absolu. C'est la situation qu'on ne pourra jamais recommencer. Cette écriture résiste à la *littérature* :

Avez-vous la monnaie de ma pièce ? Personne au monde ne peut avoir la monnaie de ma pièce.

Le narrateur demeure d'autre part retranché dans cette écriture. Pratique introspective, il interdit la participation de l'altérité par l'enfermement d'une seule conscience créatrice. Présent, futur et passé se conjuguent à son gré alors que les images culbutent la plupart des catégories logiques. Mais le propre de l'écriture débridée, sa *logique*, est de rendre un témoignage vital qui s'oppose à l'institution littéraire décriée : elle arrive pourtant à mettre en relation les deux, trois ou quatre principes ou images qui obsèdent l'individu écrivant. Bref, elle l'isole en exigeant une concentration particulièrement puissante, assez directe pour empêcher toute considération ou pause. D'où la question et l'assertion avec lesquelles Desnos, comme Maïakovski, se rend compte de son unicité universelle ou absolue. Aussi chaque individu, à chaque moment, se retrouve-t-il isolé pour réaliser une chose qu'il ne peut aucunement déléguer.

Reproduire le réel, c'est donc à la fois le saisir dans son moindre détail mais en même temps y opérer un choix pour faire apparaître la *vérité* du réel, la signification de l'expérience hors de l'accidentel, du contingent. Ainsi, au morcellement du vécu s'oppose l'unité d'une destinée. L'insignifiance du détail est éliminée au profit d'une convergence significative de faits et de comportements. Et par là on peut avancer que, en reproduisant le réel, le roman réaliste le constitue et permet au lecteur d'en prendre une plus juste conscience.

En somme, le roman réaliste dans la tradition du XIX^e siècle est une adaptation au réel. Il le rend acceptable, lisible, interprétable pour le lecteur. Il met en scène les conflits idéologiques d'une époque, il propose des points de vue dans le débat, et donne à réfléchir, à choisir une position. Est-ce par une volonté de non-conformisme que les surréalistes mirent en accusation une telle conception du roman ? Est-ce par un simple mouvement de balance qui pousserait périodiquement les choix littéraires à passer d'un extrême à l'autre, du baroque au classicisme ou du romantisme au réalisme ? Il semble qu'il faut tenir compte d'un certain nombre d'événements qui, au début des années vingt du XX^e siècle, s'imposèrent au groupe surréaliste.

Tout d'abord, il participe à cette réévaluation générale de la littérature qui suit les années de guerre. On peut même affirmer que l'aventure surréaliste est l'un des symptômes majeurs de cette interrogation dans la mesure où elle essaie d'arracher la littérature à ses anciennes évidences et à ses conflits plus ou moins traditionnels, périodiques. On voit en effet réapparaître, autour de 1920, l'opposition classique entre une littérature « pure », préoccupée de sa perfection formelle, et une littérature qui, quel que soit son raffinement introspectif, reste dans la tradition romanesque où l'analyse psychologique et son indispensable corrélat d'analyse sociale ont pour fin de justifier un certain état de la société et la place de l'individu⁸⁰⁵.

Proust et Gide contribuent à rendre compte du malaise d'une génération. Ils l'expliquent, en font un phénomène intégré dans leur discours (ils le *normalisent*, le rendent dans une norme), et par là ils servent une société que leur œuvre met pourtant, d'une certaine manière, en cause. Devenu objet littéraire, le malaise est, en

⁸⁰⁵ Cf. Albert Thibaudet, « La psychologie romanesque » (1er août 1924), in *Réflexions sur le roman*, Gallimard, NRF, 1938, p. 213-220.

quelque sorte, exorcisé⁸⁰⁶. Or le surréalisme tente d'échapper également à ces deux points de vue : quel sens y a-t-il à réinvestir des positions déjà acquises, ne serait-ce que pour entreprendre une transformation ? Pourquoi reprendre les débats usés comme si, entre-temps, rien ne s'était passé ? Aussi, au début des années 20, le groupe surréaliste tente-t-il de poser autrement la question de la littérature. Dans ce geste même, il révèle progressivement l'inanité d'une valeur qui paraissait pourtant hors de doute.

Renversée (« erutarétil »), démembrée (« lits et ratures »), la littérature perd toute identité connue. Ni reflet du réel, ni jeu mallarméen, la littérature n'a plus lieu d'être, lieu où être, du moins elle n'est plus visée par celui qui écrit du point de vue surréaliste. On pense au « louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement » qui présida à l'écriture des *Champs magnétiques* ou à l'avertissement qui s'inscrit dans le *Manifeste* : « Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout ».

Or ce que recherche l'écriture surréaliste, ce n'est pas un chemin qui mène quelque part mais un chemin qui permet de partir, s'évader et nommer des paysages nouveaux. Dans le « lâchez tout » que tend à être l'écriture surréaliste, accède à la parole tout ce qui, autrement, est censuré ou retenu. Il s'agit d'exprimer, en usant de moyens qui ne sont pas toujours étrangers à la « littérature », ce dont celle-ci ne saurait tolérer l'expression directe. Le surréalisme n'est donc pas une forme avancée de la littérature pure ou engagée. Il se saisit comme « un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves »⁸⁰⁷. Et tout texte surréaliste participe de ce mouvement de libération de l'esprit au bout duquel pourrait s'énoncer, éventuellement, une « nouvelle déclaration des droits de l'Homme »⁸⁰⁸.

Finalement, que la littérature subsiste sous forme de traces ou de fragments, de tournures ou expressions ironiques, n'empêche pas qu'elle se trouve rejetée au magasin des accessoires grotesques, au bord de la voie miraculeuse qui mène vers l'idéal :

⁸⁰⁶ Cf. Dumas, 1980 : « 1928. Positions individualistes de Desnos », p. 105-131.

⁸⁰⁷ « Déclaration du 27 janvier 1925 », in Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, t. II, « Documents », Le Seuil, 1948, p. 43.

⁸⁰⁸ Formule inscrite sur la couverture du n° 1 de *La Révolution surréaliste*.

Avec l'amour réel, celui que le narrateur porte à la chanteuse, celui que Desnos porte à Yvonne George, le rêve se rive. Le récit se clive : d'un côté la fiction reconnue comme telle, dénoncée même, de l'autre une histoire très personnelle, trop douloureuse, trop présente, trop lourde de trop d'obsessions pour être combustible. D'un côté les « accessoire des catastrophes » (la littérature quoi !) dont on peut essayer de refaire du feu, du mouvement, un nouveau voyage. De l'autre l'impossible à atteindre, presque l'impossible à seulement nommer : « La femme que j'aime, la femme, ah ! j'allais écrire son nom ». ⁸⁰⁹

4.2.3. Femmes : « ridicule convention conjugale du verbe »

[SEQ. 4]

« Adapté aux moindres révolutions de sa sensibilité », de celle de Desnos, comme il le dit lui-même sur le bandeau d'annonce de *Corps et biens* en 1930⁸¹⁰, *Deuil pour deuil* suit les méandres de cette sensibilité jusqu'à les faire partager par tous les actants. Le narrateur les partage avec tous les éléments de sa fiction. De cette manière, la peur et le désir de S4 font une suite à la violence et à l'érotisme, ainsi qu'au sentiment de faiblesse dénoté par la dernière phrase de S3 :

⁸⁰⁹ Serge Gaubert, art.cit, 1987, p. 154.

⁸¹⁰ Cf. Desnos, *Œuvres*, p. 589.

Des filles demi-nues, des hommes robustes et de jeunes garçons il en vient, il en passa. Mais le drame n'était pas dans la succession monotone et inquiétante de ces humains mobilisés par la même peur et le même désir.

Le drame qui mobilise donc ces humains évoqués le porte à citer celui d'une persienne à demi arrachée. Serait-ce le même ? En tout cas, cette persienne pourrait s'envoler et il devient possible d'imaginer qu'elle partirait dans l'air « garnir sans doute une fenêtre inconnue du ciel ». Et comme un *glissando*, c'est-à-dire une démarche qui s'élargit et augmente dans les membres secondaires de la phrase principale, il passe de la fenêtre inconnue à celle où, à certaines heures de la journée, apparaît « une beauté blonde, nue jusqu'à la ceinture ». Il compare ensuite « le bleu de ses yeux au bleu jusque-là incomparable du ciel », mais de fil en aiguille, le narrateur le compare ensuite à une mer. Or il ouvre ici un paradigme disproportionné pour parler de cette mer. Tout le passage bascule alors dans ses eaux et se laisse engloutir dans la digression exagérée.

Une grande phrase, puissante, très propre à Desnos, va du drame de la persienne aux requins affamés qui sont « endormis dans les coraux » d'une mer qui n'est pas aussi bleue que le ciel. Relayée par des substantifs qui dérobent à chaque reprise ceux qui précèdent vis-à-vis de l'imagination (et du regard) du narrateur, la phrase est d'une portée formidable.

Elle va de la persienne à la fenêtre, puis à la beauté blonde, ses yeux bleus, le ciel, la mer, des vaisseaux lourds et finalement les requins « réveillés » par leur « étrave cruelle profondément enfoncée dans les flots ». Une deuxième phrase donne une épaisseur pareille à celle de la phrase de la persienne tout en restant plus stable et plus concentrée, notamment sur les requins que l'autre a fini par évoquer. La première phrase arrive essoufflée à ces animaux et elle débouche sur la mer de l'océan Pacifique pour y rester. Elle serait peut-être le produit de l'effusion des premiers mots de la séquence 4 : « A mort ! à mort !... ».

Deuil pour deuil semble être le livre des femmes aimées par Desnos. Leur image persiste d'une séquence à l'autre. Il arrive toujours à les faire surgir du paysage. Il n'y a pas d'occasion assez lointaine ou anodine pour empêcher l'approximation ou le rattachement des mots désirés. Le flux surréaliste, qui est désordonné par définition, aurait dans ce livre un pôle d'attraction très net. Les

images vont approcher ou plutôt se ruer, comme dans S4, vers des épiphanies du féminin. Elles le feront souvent de la même manière que les requins.

En fait, ils s'effacent au profit des femmes, « étoiles de rêves penchées sur leur propre image, au hublot, œil rouge du paquebot ». En échange, celles-ci considèrent la passion prodigieuse qui « agite soudain des ventres blancs d'argent, ces redoutables mâchoires quadruples au palais rouge tendre et ces échinés d'une couleur rappelant de pacifiques canapés dans des fumoirs mondains... ».

Il n'est pas étrange de trouver une comparaison avec de « pacifiques canapés » alors qu'on est de retour à Paris ou à la civilisation (où il faut supposer qu'il y a des fumoirs mondains) après avoir fait un détour par le paysage sauvage, plein d'aventures, où « rêvaient les îles à Gauguin ». L'adjectif devient explicite bien évidemment parce qu'il était présent dans l'esprit du narrateur. S'il ne trouve pas l'occasion de gagner la surface, il reste effectivement caché au long de la phrase mais, dès que possible, il surgit comme étant un mot qui, bien que déplacé, fait allusion et résume ce qui a été évoqué précédemment. De même, les mots évoqués peuvent relever d'une invention absolue, car trouvés immédiatement. Or souvent, chez Desnos, il existe un conditionnement de l'invention.

Le conditionnement de l'invention desnosienne, illustré dans le début de S4 (premier paragraphe), explique par sa démarche la composition même du texte. Autrement dit, c'est le fil d'Ariane du discours automatique surréaliste. Lorsqu'il devient visible, ce qui n'arrive que de temps en temps, il relie certaines parties qui semblaient arbitraires et parfois d'une beauté absurde. Par exemple, dans ce paragraphe, le mot « pacifique » tombe *a posteriori* comme un fruit mûr se détache d'une branche.

En revanche, pour un deuxième cas de figure, nous retrouvons un mot qui apparaît deux fois. Précisément, la reprise d'un mot ou sa simple répétition nous renseignent sur l'une des techniques génératives du discours. Elle ne révèle peut-être pas une trace de conception du récit, mais elle ne constitue pas moins un élément à tenir en compte pour ce qui est de la composition. En l'occurrence, le mot robuste, donné au début pour des « hommes robustes », revient dans la « structure robuste » des squales. Mis toujours auprès de « filles demi-nues » ou des femmes

sur les bâtiments de croisière, ces attributs répondent tout à fait, dans l'imaginaire desnosien, aux attributs caractéristiques du masculin.

Mais on revient alors au « spectacle tragique » de la première phrase. Le lecteur est censé oublier la digression des requins et se concentrer sur la « double attente » du narrateur. En effet, il tente de découvrir ce qui se passe dans la rue et que la foule cache, ainsi que surveiller les évolutions de la persienne « portée sans doute aucun vers la fenêtre *mystérieuse* »⁸¹¹. Mais le changement d'adjectif varie et détermine nécessairement la réalité référencée si l'on veut concevoir l'écriture comme un système quasiment géométrique. Ainsi, à chaque objet correspond ainsi un qualificatif précis. De ce fait, la « fenêtre inconnue du ciel » est celle de la beauté blonde tandis que la « fenêtre mystérieuse », où se loge au dernier moment la persienne, ouvre sur « une beauté brune aux yeux clairs ».

Mais une seule beauté, celle des femmes en générale, est dédoublée : elle appartient aussi bien à la femme blonde perchée en haut (près du ciel, en quelque sorte) qu'à la femme brune. Mais celle-ci réussit à réunir cette beauté dédoublée en elle-même. Elle unit et réduit la « double attente » du narrateur :

La persienne se logea dans d'invisibles charnières et s'ouvrit sur une fenêtre à laquelle apparut une beauté brune aux yeux clairs, à l'instant même où, nue et les seins bandés, elle sortait triomphalement de la foule qui criait lâchement à mort sans pouvoir seulement porter l'ongle d'un petit doigt sur l'épaule blanche et le cou majestueux de celle qui, de haut d'une fenêtre du ciel, considérait leur inutile pantomime.

Elle simplifie la panoplie de personnages. Une certaine multiplicité ou pluralité des femmes, outre la foule, semblait peupler le paysage plutôt désert de Desnos, mais on sait déjà que son imaginaire, notamment par rapport à la représentation du féminin⁸¹², tend à se limiter et focaliser sur une figure unique.

La multiplicité ou dédoublement des beautés était donc un mirage, un jeu qui amusait le narrateur par la variation mécanique des adjectifs. Or peut-être s'agit-il d'un drame qui va au-delà du foisonnement de personnages. Au fond, un drame sous-tendrait les péripéties, un drame né de la peur et du désir, un drame

⁸¹¹ Nous soulignons : l'adjectif « inconnue » accompagnait « fenêtre » jusqu'ici.

⁸¹² Voir l'exemple de Miss Flowers dans *Nouvelles Hébrides*.

« inconnu » et « mystérieux » qui aurait une liaison (en raison des adjectifs, bien entendu) avec les femmes ou encore, avec *la* femme :

Mais le drame n'était pas dans la succession monotone et inquiétante de ces humains mobilisés par la même peur et le même désir.⁸¹³

Si nous voulions utiliser les mots d'Isidore Ducasse, Desnos serait l'un des *explorateurs sans pudeur de la mélancolie* (abhorrés par antiphrase) dans la mesure où il se voue à la recherche « des choses inconnues dans leur esprit et dans leur corps »⁸¹⁴ ; et de choses mystérieuses, ajoutons-nous. Ces adjectifs deviennent des mots-clés. Les intérêts de Desnos se concrétisent, en effet, en la figure miraculeuse, multiple et fantastique d'une Beauté personnifiée. Desnos est pris dans un jeu dramatique, d'un certain sérieux, qui l'approche et l'éloigne de l'idéal féminin.

D'une certaine manière, la fiction du moi est déjà délaissée pour entreprendre plutôt un récit qui montre la figuration du moi. Celui-ci ne renonce en aucune façon à participer et à se rendre présent. De plus, sa conscience exclut la figuration d'une vraie altérité et le tout reste sous la forme d'un soliloque mirobolant où le message semble s'ériger pour un destinataire extérieur et réel, et vraisemblablement féminin. D'où la simplification du personnage de la Beauté brune et blonde à la fois dans S4.

Comme les requins de la fin de *La Liberté ou l'amour !*, d'autres parallélismes ou similitudes existent entre le livre de 1927 et *Deuil pour deuil*. Par ailleurs, le requin est aussi un animal très lauréatmontien. Les différents « tableaux » suscités dans l'aventure, tels que les appelle Michel Murat⁸¹⁵, s'organisent éminemment d'après la boussole du désir, la boussole à radium de *Nouvelles Hébrides*. Et ce désir qui guide l'aventure focalise sur l'objet du désir. Il s'agit effectivement d'un érotisme très connu, celui du fétichisme, mais il est évident qu'on ne peut pas confondre le culte exagéré des choses avec cette façon de concentrer la libido en une partie de l'objet total qu'on poursuit : la femme évoquée partiellement. On n'en restera jamais au seul

⁸¹³ Cf. S4, p. 198.

⁸¹⁴ La citation complète se trouve dans les *Poésies I*, in I. Ducasse (Comte de Lautréamont), *Œuvres complètes*, José Corti, 1953, p. 369 : « Ne faites pas comme ces explorateurs sans pudeur, magnifiques, à leurs yeux, de mélancolie, qui trouvent des choses inconnues dans leur esprit et dans leur corps ».

⁸¹⁵ Cf. Murat, « Le moment romanesque », in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 162.

désir matériel et réducteur : ce serait comme méconnaître la figure de la synecdoque. Par exemple, allons voir le premier tableau de *La Liberté ou l'amour !* :

Talons merveilleux contre lesquels j'égratignais mes pieds, talons ! sur quelle route sonnez-vous et vous reverrai-je jamais ? Ma porte, alors, était grande ouverte sur le mystère, mais celui-ci est entré en la fermant derrière lui et désormais j'écoute, sans mot dire, un piétinement immense, celui d'une foule de femmes nues assiégeant le trou de ma serrure.⁸¹⁶

Le plus remarquable du seuil de la fiction de 1927 est la marche à l'étoile de Louise Lame mais, auparavant, le décor parisien (la rue des Pyramides, les Tuileries) a été entraîné dans un mouvement de régression à la fois topologique et chronologique, tandis que l'objet du désir – les « talons Louis XV » – se multiplie à son évocation :

Le mystère est à la fois dehors et dedans, comme s'il était par une porte de Duchamp ; le bruit des femmes invisibles s'est substitué à l'empreinte de leurs pas. Le cependant sur lequel engrène la fiction, avec un passé défini qui se superpose à celui de la « période des apparitions », se rapporte à un temps perdu quelque part entre cet alors et ce désormais.⁸¹⁷

Un autre indice qui retient l'attention est le plus émouvant. Le régime véridictionnel du roman laisse dans son isolement, comme on l'a vu, celui qui dit je. Nous savons que l'activité surréaliste de Desnos consistait à faire circuler les noms des amis dans ses poèmes, ses propos ou ses tableaux. On l'a déjà observé dans le livre de 1922. Or le roman naît, deux ans plus tard, de ce lien tranché. Mais il ne se contente pas de rendre « deuil pour deuil » puisqu'il dispose des ressources de la mélancolie.

La mélancolie, qui n'interdit pas de créer des fantasmes sur le plan fictionnel, se nourrit du désespoir de l'amant qui s'acharne dans une quête où la liberté de l'écriture s'unira à l'idéal amoureux. Sans qu'il en soit encore au roman de 1927, qui illustre par le titre cette raison intime et artistique à la fois, Desnos en est déjà

⁸¹⁶ Cf. *La Liberté ou l'amour!*, in *Œuvres*, p. 325.

⁸¹⁷ Murat, 2000, *ibidem*.

ouvertement très près. En effet, une des lectures faite par Desnos, qui aurait pu l'influencer dans ce passage, est celle des *Poésies* de Ducasse :

Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris, de ses fantasmagories, conduit imperturbablement à l'abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique. En un mot, fait prédominer le derrière humain dans les raisonnements. Allez, et passez-moi le mot ! L'on devient méchant, je le répète, et les yeux prennent la teinte des condamnés à mort. Je ne retirerai ce que j'avance. Je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans.⁸¹⁸

Même le désespoir le plus profond, évoquant justement ses fantasmagories, dépasse la douleur inhérente à sa souffrance et lui donne quand même, chez Desnos, une lumière d'espérance. Peut-être que s'il s'agissait d'une *vraie* douleur, seul le silence pourrait se mettre en place à la suite de cette situation et anéantirait toute ouverture vers l'avenir, c'est-à-dire tout espoir. Mais le narrateur s'octroie ici non seulement une double attente, mais lui donne un statut de surréalité dans son récit, donc de réalité fictionnalisée. C'est le cas de la séquence 4 où, finalement, la Beauté subit les transformations plaisantes au gré de la voix narratrice. Si on continue à lire Ducasse, néanmoins, on comprend plus aisément la disjonction qui se reflète dans le livre de 1927 entre un amour qui emprisonne et une *littérature* libératrice :

La vraie douleur est incompatible avec l'espoir. Pour si grande que soit cette douleur, l'espoir, de cent coudées, s'élève plus haut encore. Donc, laissez-moi tranquille avec les chercheurs. A bas les pattes, à bas chiennes cocasses, faiseurs d'embarras, poseurs. Ce qui souffre, ce qui dissèque les mystères qui nous entourent, n'espère pas. La poésie qui discute les vérités nécessaires est moins belle que celle qui ne les discute pas.⁸¹⁹

Mais le discours de cette Beauté qui surgit de la foule et l'observe en même temps, actant et spectateur, pose le problème de la rencontre avec l'actant principal :

⁸¹⁸ I. Ducasse, op.cit., p. 369.

⁸¹⁹ Ibidem.

[...] je suis et tu es et cependant je ne puis dire que nous sommes. La ridicule convention conjugale du verbe nous sépare et nous attire. [...] Un indicible amour naît en toi au fur et à mesure que je parle. Je suis la Beauté brune et la Beauté blonde. [...] Je suis Tu et tu es Je.

Une séparation presque insurmontable s'établit donc entre l'objet désiré et *l'amant principal* : entre les deux, frontière du sentiment d'union, les mots de la société, le verbe normalement conjugué, conventionnel, crée un gouffre entre la première et la deuxième personnes du singulier. Mais cette convention tellement contraire à la volonté « conjugale » est aussi ridicule que l'« épouse » d'un piéton « noctambule » quelconque qui se promène pendant la nuit⁸²⁰. Il s'agit d'une même considération méprisante vis-à-vis de la société et de ses normes, souvent véhiculées par le langage.

Le triomphe de la « beauté sans beauté » ne peut offrir pour l'instant, dans S4, qu'une ouverture vers un des sujets majeurs du romancier et poète surréaliste, à savoir l'amour. Bien sûr, l'accomplissement du désir le plus immédiat supposerait la fin de la « fantasmagorie ». Mais il ne reste plus de doute pour le narrateur que c'est la seule voie sur laquelle il peut compter dans les premières séquences de *Deuil pour deuil*.

D'autre part, le discours de la Beauté finit sur une image de « la dépouille mortelle d'un canard sauvage » qui rappelle ouvertement « le canard du doute » sacrifié chez Ducasse :

Allez, la musique.

Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth, qui, répandant, dans une lutte mélancolique entre le bien et le mal, des larmes qui ne viennent pas du cœur, sans machine pneumatique, fait, partout, le vide universel. C'est ce que vous avez de mieux à faire.⁸²¹

Cet auteur, l'un des plus admirés par le groupe de Breton et Soupault, semble être présent d'une certaine façon dans la composition de cette fin de séquence.

⁸²⁰ Cf. S3, p. 198.

⁸²¹ I. Ducasse, op.cit., p. 368-9.

Hormis la référence récurrente à la mélancolie, le passage desnosien soutient au fond cette idéologie qui se partage entre douleur et espoir. Ce dernier dépasse largement l'abîme de celui-là et permet d'écarter probablement l'envie de trop approfondir dans les aspects mélancoliques et dramatiques. Cependant, on peut faire le point, avant d'étudier les rebondissements du romanesque dans les séquences suivantes, sur le fait que Desnos sacrifie également le *doute* et qu'il réclame la contemplation et la compagnie des fantasmagories. Il s'agit de faire naître l'espoir, d'offrir aux yeux et à l'esprit un spectacle vivant, riche et bariolé :

Un cœur c'est aussi un petit pois qui germera ridiculement, dans la destinée d'accompagner de façon anonyme la dépouille mortelle d'un canard sauvage, sur un plat d'argent, dans une sauce richement colorée.

A ce moment du récit, si prématuré, l'espoir est encore une attente réelle, une vue sur les événements à venir. Le discours de la Beauté met en relief, en quelque sorte, le message optimiste que Ducasse imposait en quelque sorte comme une prescription aux surréalistes en particulier et à tous ses lecteurs en général.

D'autre part, ce qui, des *Chants de Maldoror*, est réinvesti dans *Deuil pour deuil* est assez divers, mais touche essentiellement au ton et à certains procédés d'écriture. L'extrême violence de la révolte maldororienne, son acharnement à détruire les tabous et les contraintes sociales qui asservissent l'individu ne réapparaissent pas dans le livre de 1924, ou alors sous des formes si différentes qu'on ne peut se référer directement aux imprécations de Lautréamont. En revanche, *Les Chants de Maldoror* ne cessent d'être présents soit par des références ponctuelles à divers motifs qui insistent dans *Les Chants*, soit surtout par la reprise de tours rhétoriques qui contribuent à discréditer le discours tout en l'amplifiant.

Ainsi, le motif tragique de l'omnibus nocturne qui sillonne Paris, poursuivi par un enfant⁸²², se transforme et se modernise dans *Deuil pour deuil*. D'un côté surgit de manière inattendue l'omnibus chargé de passagers muets, qui « ressemblent plutôt à des cadavres »⁸²³ :

⁸²² Cité in Dumas, 1980, p. 429. Elle cite l'édition Garnier-Flammarion, 1969. Ici, *CM*, p. 87 et seq.

⁸²³ Ibidem.

Il est minuit ; on ne voit plus un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine. Je me trompe ; en voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre. Les quelques passants attardés le regardent attentivement ; car, il ne paraît ressembler à aucun autre.

Même étrangeté de l'autobus dans S3 :

Je restai seul à observer ce carrefour où brillait un réverbère vert. Un autobus passa. Il était absolument vide. Bien que personne n'attendît il s'arrêta.

Dans un cas, le véhicule poursuit son chemin en refusant un passager. De l'autre, il s'arrête en l'absence de tout passager éventuel. Mais de part et d'autre, il s'agit presque d'un véhicule fantôme qui fascine les spectateurs. C'est peut-être aussi un motif qui fascine les auteurs de l'époque (fin XIX^e-début XX^e) : Villiers, Maupassant... Dans la séquence de *Deuil pour deuil*, l'irruption de l'autobus provoque même des phénomènes étranges :

[...] parfois, le dormeur est éveillé à minuit par sa chandelle ou sa lampe électrique. Elle palpite et craque. Elle s'allume d'elle-même. L'homme regarde un instant les ombres bizarres qui transforment ses murs, il se lève, jette sur son pyjama un manteau hâtif et s'en va vers le carrefour où disparut la femme de droite, belle comme un voleur. Il regarde jusqu'à l'aube passer les autobus vides.⁸²⁴

Outre le ton caractéristique des *Chants* (« l'homme regarde », « un manteau hâtif »), l'heure de minuit, le regard qui s'attarde sont autant de liens qui relient l'épisode de l'autobus à celui de l'omnibus. Ce que révèlent ces quelques exemples, c'est la manière dont un motif textuel opère et se transforme dans un autre texte. On peut difficilement déceler ici des imitations pures, complètes, mais on peut se contenter de relever dans le tissu d'une fable des motifs déjà inscrits ailleurs, traités d'autre manière. Le sarcasme tragique de Maldoror, son insistance dans l'horreur, disparaissent au profit d'une indétermination du sens, d'un suspense propre au récit de rêve ou de fantasma.

⁸²⁴ Desnos, *Œuvres*, p. 197-8.

L'écriture draine des images culturelles mais elle les dissout en partie par l'usage qu'elle en fait. Cela nous paraît être le point fondamental de la démarche, car la reprise peut s'exercer non seulement sur des motifs mais aussi sur la qualité même du ton. A un autre niveau, beaucoup plus solide dans l'échange et le dialogue d'une œuvre littéraire à une autre, nous pouvons encore citer la transfictionnalité de *Nouvelles Hébrides* afin de remarquer à quel point les résonances entre *Deuil pour deuil* et Maldoror sont subtiles et notamment diluées dans le récit. Le « pouvoir de combustion » du livre de 1924 pour ce qui concerne des références littéraires extérieures, des antécédents plus ou moins évoqués et l'utilisation de motifs en général est « plus grand qu'il ne l'est pour les matériaux de *La Liberté ou l'amour !* »⁸²⁵.

Nous réalisons enfin que le travail se réalise dans un moment assez flou entre l'exercice conscient d'écrire et la passion ou le goût automatiques des mots et des tournures :

Avec *Deuil pour deuil*, la parole se situe à fleur d'inconscient ; une voix se parle, ressasse ses images et, dans leur défilé ininterrompu et heurté, s'avoue et se dérobe tout à la fois.⁸²⁶

4.2.4. Le récit poétique [SEQ. 5]

La séquence 5 est un des récits les plus poétiques. Les femmes deviennent les protagonistes dans une ville qui passe d'un régime à un autre à travers une histoire indéfinie, sans les jalons concrets d'une histoire connue. Dans un imaginaire vague et confus, les périodes historiques du passé sont mentionnées à côté de l'heure magique de l'aube, « l'heure trouble où les clochers sentent s'agiter confusément les

⁸²⁵ Serge Gaubert, « *Deuil pour deuil, La Liberté ou l'amour!* D'un texte à l'autre, ironie onirique », in Dumas (dir.), 1987, p. 150.

⁸²⁶ Dumas, 1980, p. 367.

cloches ». Mais pour accéder aussi à une contemplation de l'ensemble, la première phrase de la séquence 5 détermine la teneur dans une période large initiale qui pousse le verbe vers la fin. Le calme règne alors dans le texte de Desnos et espère, nous semble-t-il, poser le récit dans une voie plus poétique et plus réfléchie.

Un long adverbe, comme le célèbre « longtemps » proustien, donne à ce texte de 1924 une certaine familiarité poétique à la prose jusqu'ici effrénée :

Régulièrement après chaque révolution les drapeaux du régime ancien oubliés sur des édifices dont l'usage doit changer avant peu s'envolent comme des cigognes.

La cadence de la phrase marque un rythme assez large pour pouvoir considérer en perspective le déroulement de l'Histoire. Un processus itératif des événements, même s'ils ne sont pas définis avec des noms propres, est dénoté par « chaque révolution ». Et le verbe, qui n'apparaît que beaucoup plus tard cède son importance à l'évocation d'un passage de régime (politique) au profit du suivant. L'aspect poétique, après la longueur de cette *lexie*, est donné par la comparaison des vieux drapeaux inutiles avec des oiseaux, « des cigognes ». Elles rappellent en effet « les hirondelles et leur aérodrome imaginaire » (S2).

Or ces éléments sont intrinsèquement différents de ceux des séquences précédentes puisqu'ils mènent à une attitude nouvelle, alors que d'autres motifs marquent aussi une certaine continuité. C'est le cas des femmes : elles sont à l'horizon, pour le regard desnosien, depuis le début du récit. D'un œil fier, violemment masculin, il observe la féminité et ses apanages esthétiques à effets excitants.

Les « belles millionnaires » de S1, la « chevelure de Théroigne de Méricourt », la « femme aux habits bleu de ciel » au corsage montant et ouvert de S2, « la reine des banquises » et la « femme bleu de Prusse », l'épouse ridicule du noctambule de S3, la « beauté blonde, nue jusqu'à la ceinture » et la « beauté brune aux yeux clairs » de S4... toutes ces occurrences des femmes continuent dans S5⁸²⁷. Le long paradigme des manifestations variées de ce motif marque déjà de façon spéciale

⁸²⁷ Pour Théroigne de Méricourt, cf. « Le Génie sans miroir » (*Les Feuilles libres*, janvier-décembre 1924, art. paru sous le nom d'Eluard), in *Œuvres*, p. 223-8. « Théroigne de Méricourt, quelle croupe fut plus voluptueuse que la vôtre toute sanglante du fouet que vous dissimulez ? » (p. 224).

l'horizon poétique de Desnos dans *Deuil pour deuil*. Non seulement se multiplient les exemples, mais ils décrivent une pluralité du *leitmotiv* :

Les femmes nues qui se promènent par groupes de quatre ou cinq avant le lever du soleil à l'heure trouble où les clochers sentent s'agiter confusément les cloches et qui, bien que nues, circulent cependant sous l'œil sympathique des agents de police, regardent l'émigration de ces oiseaux d'étoffes bariolées et, parfois, l'une d'elle [sic] s'emparant au passage d'un oriflamme, peut-être glorieux suivant les conservateurs, le détourne à la fois de son voyage et de son rôle pour revêtir ses formes alléchantes.

Le point le plus important de cette vision transhistorique et à la fois poétique correspond notamment au moment de la vision. L'heure où finit la nuit et l'aube éparpille les épaves de la rêverie authentique, ces femmes désirées et poursuivies voient « lentement tomber les lumières de [leur] couronne de rêve ». La perte des atouts du rêve est sans doute un symptôme de déchéance ou de déclin, mais elles se trouvent secourues par le renforcement de leur constitution physique : « des muscles puissants gonflent (leur) harmonieuse stature ».

Un deuxième adverbe, « lentement », long et sinueux comme les phrases qu'il introduit, sera l'avant-dernier de la séquence⁸²⁸. Avec « régulièrement », il marque le rythme allongé et paisible de cette vision du rêve. La poésie de la séquence relève effectivement de l'évocation emblématique du réveil. Le royaume nocturne et féerique s'estompe au profit d'une existence réelle et matérielle.

L'instant magique du réveil n'est pas vraiment le passage à une vie *fabuleuse*⁸²⁹, mais plutôt la perte et l'écart de celle-ci. La magie déchoit et s'évapore tout en diminuant la puissance de l'image féminine. Le rêve de la nuit est donc représenté par les femmes de S5, parce que son effacement implique celui des êtres nocturnes chers. En l'occurrence, du groupe de quatre ou cinq femmes, l'une d'elles se détache et s'individualise mais, non pas pour prendre un rôle plus actif ou pour

⁸²⁸ Les trois adverbes longs dans S5 sont : « régulièrement », « lentement », « mystérieusement ».

⁸²⁹ Nous employons le terme dans le sens que souligne Georges Jean : « Dès le XVIII^e siècle cependant, comme on le voit dans le *Don Quichotte*, les romans montrent qu'ils ne sont que des livres, mais en même temps qu'ils ont certains pouvoirs, qu'ils sont toujours plus ou moins *fabuleux* comme disait Sade, et composés, toujours selon Sade, "des plus singulières aventures de la vie des hommes" (Souligné par Sade dans son texte *Idées sur les romans*) », in *Le roman*, Le Seuil, coll. « Peuple et culture », 1971, p. 246.

attirer le narrateur vers une scène, mais pour assumer un rôle plus représentatif de l'événement :

Elle marche jusqu'au bec de gaz le plus proche et là, attestant que jamais gibet ni Golgotha ne furent plus tragiques, elle disparaît dans l'air comme un duvet de cygne d'abord, puis comme une fumée, puis moins qu'un regard, l'image dans la glace, un souvenir de parfum.

Et voilà pourquoi mystérieusement sont vides une heure à peine avant l'aube les rues de la grande cité, laborieuses et bourdonnantes une heure après.

Or une des transformations les plus fréquentes du récit dans *Deuil pour deuil*, comme un revirement habituel, est celui de l'introduction d'un discours. Du coup, dans le récit les personnages s'adressent à un public extrêmement restreint, à savoir le narrateur lui-même. Nous trouvons les premiers exemples dans S2 : le prophète rencontré « au détour de la route noire entre les champs verts » ou le discours de Charles Quint. D'autre part, dans S3, la phrase longtemps lue dans la trente-deuxième page des œuvres complètes de Bossuet présente à peu près la même disposition : la parole va d'une *autorité* célèbre, extérieure, au narrateur. Remarquons par ailleurs la répétition ou reprise du chiffre 32 dans cette troisième séquence.

Finalement, même la beauté brune offre un parlement à l'actant principal dans S4. Mais il existe aussi une autre sorte de discours : c'est le ton pamphlétaire de certains passages de notre livre en prose. En effet, Desnos passe souvent du discours référentiel à une ouverture vers une parole plus souple. Il s'exprime en invoquant des figures reconnaissables ou abstraites : par exemple, il y a un long discours dans S1 où il s'adresse notamment à l'Amour, et ce discours est détaché dans le récit par des guillemets. Il utilise surtout le ton pamphlétaire, grandiloquent, de la prose maldororienne, mais déborde souvent le ton énergique, en quelque sorte musclé, pour atteindre des exclamations quasiment lyriques par leur déchirement, exclamations qui reviennent souvent tout au long des séquences.

Dans S1, nous lisons « Amour ! amour ! ». Dans la troisième séquence, c'est le tour de « Bossuet ! Bossuet ! », alors que le quatrième chapitre commence sans transition par « A mort ! à mort ! ». Mais le point d'inflexion dans S5 est une

exclamation typique du discours qui exige l'attention des spectateurs. On n'est plus dans l'ordre de l'écriture et de la lecture, car le discours se substitue au message écrit pour interpeller maintenant directement les lecteurs :

Ecoutez ! des tambours et des cris, le roulement funeste d'une puissante auto présagent la Révolution prochaine. Des hommes seront guillotines, les drapeaux s'envoleront comme des cigognes mais d'inguillotinables femmes décevront, laisseront songeurs au haut des estrades sanglantes les sympathiques, les pensifs bourreaux.

Le discours de Desnos n'est pas le morceau d'un raisonnement, mais plutôt le paroxysme, le cri ou le résumé radical du passage narratif. Il reprend l'idée de la répétition des révolutions comme en suivant les cycles de Kondratiev, d'autant plus qu'il y a une attente de cette sorte d'événements déstabilisateurs et souvent sanglants. Dans le réel, la violence et le bouleversement de l'ordre établi sont les préférences du narrateur et, par le discours, il fait comme Ducasse en voulant convaincre l'auditoire. Le prosélytisme révolutionnaire ne pénètre pourtant pas dans le récit lyrique où intervient l'objet du désir. Il y a une distance discursive, dans le tissu textuel, entre le pamphlet et certains passages comme celui de la première partie de S5. Et c'est justement « Ecoutez ! » qui marque cette coupure. En effet, les exclamations furieuses sont à l'approche de l'image des femmes ce que le jour est à la nuit et le quotidien au songe.

Le ton majoritairement consacré par cette cinquième séquence est bien celui du récit poétique. Pour Jean-Yves Tadié, le développement du récit poétique au cours du siècle dernier, et depuis la fin du symbolisme, correspond au dépérissement progressif du roman classique, « dont la survie n'est peut-être que survivance »⁸³⁰ :

Mythes, symboles et rêves hantent le récit poétique au XX^e siècle ; ils assument, dans la littérature française, qui passait, jadis, pour si raisonnable et maintenant, pour si moderne, la survie du langage archaïque, des « rêves séculaires de la jeune humanité »⁸³¹. Et c'est bien d'abord au traitement du langage qu'on reconnaît qu'un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l'espace, ou de

⁸³⁰ Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 12.

⁸³¹ Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, rééd. coll. « Idées », 1975, p. 79.

la structure ne sont une condition suffisante : la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu'à procurer l'impression qu'ouvrir ces récits c'est lire de longs poèmes en prose.⁸³²

Le récit poétique est pourtant un « objet construit »⁸³³. Chaque récit a sa structure propre, liée aux rapports entre les personnages, au progrès de l'intrigue vers un dénouement, aux références spatio-temporelles. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'une composition voulue *a priori*, mais d'une composition qui se lit dans le texte, comme dans toute œuvre d'art, où elle intègre les formes à un niveau supérieur : un courant esthétique, un mouvement idéologique ou bien une suprastructure comme celle des genres littéraires.

Or, pour qu'un texte n'ait plus de structure, il faudrait qu'aucun personnage, une fois nommé, ne reparaisse ; qu'aucun événement ne découle d'un autre, et qu'il n'y ait aucune référence chronologique. Il faudrait, plus encore, que la syntaxe de chaque phrase soit différente de la précédente, qu'aucun mot ne soit utilisé deux fois, qu'il ne contienne aucune image, puisque comparer, c'est déjà construire.

Par ailleurs, il faudrait que ce texte hypothétique soit construit dans une langue inconnue et à jamais indéchiffrable, littérature lettriste à l'alphabet infini où l'on ne pourrait lire aucune récurrence. C'est dire que la nécessité de la construction ou de la composition d'un *logos* est déjà inscrite dans les limites du vocabulaire et de la syntaxe, dans les habitudes de la pensée, dans les nécessités de la communication et dans la mémoire de ce qui a été dit (lu, etc.) auparavant.

Lire la structure d'un texte, c'est y relever des parallélismes, dans la fiction comme dans la narration. Mais le relevé peut être infini. Pour qu'il reste significatif, il faut noter les parallélismes qui concernent la totalité du texte. De cette manière, la présence de deux articles définis à la même ligne n'a pas la même valeur que l'évocation du même personnage à la première et à la dernière page. Le réseau de répétitions est beaucoup moins dense dans un récit de trois cents pages que dans un conte de dix pages. D'autre part, la répétition suppose la différence : x peut être repris par x ou par non-x. Les oppositions massives assurent la progression du récit.

⁸³² Tadié, 1994, p. 179.

⁸³³ Max Jacob, *Le Cornet à dés*, Ed. Stock, 1923, p. 16 : « Je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier ».

Enfin, l'abondance des métaphores dans le récit poétique concerne aussi la structure d'ensemble, non qu'il faille en faire pour chacun la liste, mais parce qu'elles définissent un second récit parallèle au premier et qu'elles signifient un autre monde littéraire.

Par exemple, dans S5, si l'on suit les comparaisons, on découvre le monde des oiseaux : les vieux drapeaux s'envolent comme des cigognes, « ces oiseaux d'étoffes bariolées », un duvet de cygne, les rues « bourdonnantes » plutôt comme des insectes... nous avons vu dans *Nouvelles Hébrides* que les objets ou animaux volants, ainsi que tous les phénomènes célestes, attirent spécialement le regard de Desnos : ballons, avions, nuages, comètes, etc. Nous découvrirons au fur et à mesure que *Deuil pour deuil* ressemble en ce sens très fortement au livre de 1922 et qu'il y a une liaison quant au spectacle *vu* et *vécu* par le narrateur dans les deux ouvrages.

Mais on peut dire également que le récit n'a jamais accordé aux personnages les mêmes possibilités que le roman. Les contradictions, les qualités multiples, la complexité, la profondeur ne s'y manifestent guère ; ce n'est pas lui qui proposerait d'explorer la *nuit impénétrable* de l'âme humaine ou tout ce qu'a longtemps symbolisé sous le nom d'*insondable* l'influence de Dostoïevski⁸³⁴. Toujours est-il qu'il s'avère plus souple pour recueillir à l'aube du XX^e siècle les débris du personnage de roman. Michel Raimond, dans son livre *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, a retracé les étapes de la dislocation du héros. Celle-ci remonte en fait au XIX^e siècle, sous le double effet de forces extérieures et intérieures qui naissent aussi bien de l'évolution du savoir que de l'histoire des formes.

Certaines séquences semblent ici favoriser une lecture poétique qu'un déchiffrement plutôt événementiel et vectoriel. Assurer le bon fonctionnement d'un texte, c'est le lire selon la hiérarchie des fonctions qui s'y établit : c'est-à-dire que dans une confession autobiographique, la fonction émotive a une place particulière qui revient, dans le roman réaliste, à la fonction référentielle et, dans le récit

⁸³⁴ Cf. J. Rivière, « De Dostoïevsky et de l'insondable », in *Nouvelles Etudes*, Gallimard, février 1922, p. 176-9.

poétique, à la fonction poétique. Dans ce dernier cas de figure, la fonction poétique attire l'attention sur la forme du message.

Dans le récit poétique, où la signification joue un rôle considérable, la structure, comme dans tout récit, est d'abord prosaïque, linéaire et horizontale. Elle relie les diverses étapes de l'odyssée du héros à travers les espaces et les instants ; on l'appelle syntagmatique. Mais elle est aussi poétique, verticale et isotopique. Des phrases, des segments ou chapitres et, finalement, le récit tout entier ont une pluralité de significations superposées. De plus, ces séquences, ou unités de grandeurs diverses (des *lexies* barthiennes au roman), se font écho dans une série de comparaisons ou de métaphores structurelles :

La disposition des éléments du contenu provoque un effet esthétique. La structure de l'œuvre littéraire est déterminée par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale : la tendance à la *répétition* d'une part, la *tension* suivie de *détente* de l'autre. L'action dramatique doit se conformer selon Novalis aux exigences musicales. Les personnages apparaîtront et disparaîtront obéissant à ces contraintes, sans égard à la logique des événements (fragment 410, II, 307). Dans la poésie lyrique, le plan musical se substitue aux événements, il constitue une sorte d'action lyrique.⁸³⁵

La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte, parce qu'il est moins enclin à l'enchaînement linéaire que le roman et qu'il est évidemment, de nos jours, libéré de la versification. Certains critiques ont traité le récit comme une grande phrase (Todorov, Genette) ; nous pouvons le traiter toutefois comme poème (mais aussi comme prose) en pratiquant une double lecture, à savoir verticale et horizontale. Nous pouvons proposer donc une lecture linéaire et qui se superpose, sans nous demander ce qui a été conçu d'abord par l'écrivain. En tout état de cause, il faut comprendre les débuts de séquence de *Deuil pour deuil*, en partant des ruines de Paris, comme un double jeu entre un début absolu, rasé, et la mémoire acquise dans les segments antérieurs :

⁸³⁵ I. Fonagy, « A propos de la transparence verlainienne : forme du contenu, contenu de la forme », in *Langages*, n° 31, sept. 1973, p. 98.

A la fin il importe peu que la sensation ait commencé ou le langage. D'abord c'était un être sans paroles, ou d'abord c'était un ordre vide – et ensuite ce fut ou un être exprimé ou une signification particulière née.⁸³⁶

La difficulté est alors de ne pas transformer l'œuvre en squelette. Les plans, les nomenclatures de procédés, les décomptes ne vont guère avec la croissance de cet être vivant, de cet objet aussi sujet qu'a été l'œuvre d'art. Non qu'il faille condamner tout discours scientifique sur la littérature. Il faut plutôt y intégrer, à tous les niveaux, le magnétisme, l'énergie qu'elle contient et qui rayonnent encore à nos yeux⁸³⁷.

Les éléments, syntagmes ou paradigmes que l'on pourrait juxtaposer s'appellent les uns les autres. Il n'ont, au cœur de la genèse, pris forme et sens que par rapport à un futur de l'œuvre totale et à une finalité qu'on ne peut jamais « atteindre ». Par exemple, pour Julien Gracq, « *Le Rivage des Syrtes*, jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée »⁸³⁸. « Rien ne peut remplacer cet élan [...] avec lequel un romancier s'ébroue dans l'espèce de terre promise qu'il se croit vocation de conquérir »⁸³⁹. C'est à ce moment que l'on comprend que le parcours est peut-être plus significatif que le but. Pour Desnos, ceci devient pourtant ambigu étant donné la pression exercée par le désir à se réaliser.

Ceci étant, étudier un élément du récit, c'est photographier le détail d'un tableau, c'est le péché de Swann et d'Odette, dans le roman de Proust, qui n'écoutaient plus la sonate de Vinteuil mais seulement sa « petite phrase ». Une forme est une forme ou un processus, un phénomène en tout cas dynamique. Toute structure est donc en mouvement, comme l'écriture et la lecture elles-mêmes. Mais ce mouvement, la critique doit le prouver. Il tend à faire fonctionner la totalité de l'œuvre, qu'elle soit « ouverte » ou fermée. Chaque détail désire le tout, et comble et réveille ce désir de passer de l'un à l'autre. Comme affirme Lotman, chaque partie ou chaque chapitre « ne sont pas les parties d'un tout, mais sa modification »⁸⁴⁰.

⁸³⁶ Valéry, *Cahiers*, II, p. 1064.

⁸³⁷ Cf. Tadié, 1994, p. 197-8.

⁸³⁸ Gracq, in *Lettrines*, p. 28-9.

⁸³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 79.

⁸⁴⁰ Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p. 365.

Finalement, l'aube est le moment privilégié par les résonances qu'elle possède chez Desnos. Vu le charme exercé par les crimes, les révolutions sanglantes et par les exécutions sous la guillotine ou autres, l'aube symbolise non pas un moment de simple transition entre un état et un autre, mais un instant révélateur en soi. Dans « Idéal maîtresse », un poème qui appartient au volet de *Langage cuit* (1923), publié en 1930 dans *Corps et biens*, nous lisons la fin suivante :

L'escalier, toujours l'escalier qui bibliothèque et la foule au bas plus abîme que le soleil ne cloche.

Remontons ! mais en vain, les souvenirs se sardine ! à peine, à peine un bouton tirelire-t-il. Tombez, tombez ! En voici le verdict : « La danseuse sera fusillée à l'aube en tenue de danse avec ses bijoux immolés au feu de son corps. Le sang des bijoux, soldats !

Eh quoi, déjà je miroir. Maîtresse tu carré noir et si les nuages de tout à l'heure myosotis, ils moulins dans la toujours présente éternité.⁸⁴¹

Poème magnifique où sont reproduites certaines des caractéristiques qui appartiennent à S5. Partant de l'escalier du début de *Nouvelles Hébrides*, nous trouvons une situation qui rassemble à nouveau la foule de la ville (S4) et les cloches de l'aube (S5). Les exclamations sont nombreuses, mais celles que nous pouvons mettre en relief, après ce que nous avons établi comme une marque de style dans les séquences précédentes, sont celles de la double exclamation, toujours brèves : la répétition émue d'un ordre ou d'un sentiment. Ici, premièrement : « Remontons ! » et ensuite « Tombez, tombez ! ».

D'autre part, ce sacrifice matinal est consacré à la femme, toujours une femme admirée dans son milieu comme doit être sans doute cette « danseuse ». Mais elle sera inévitablement exécutée, dans le paysage que dominent les nuages comme un décor habituel et dans un temps immobilisé par Desnos « dans la toujours présente éternité ». En conclusion, dans S5, le *leitmotiv* desnosien réussit à concilier la poéticité du récit avec le scénario qui le hante, comme on a vu, sur le plan diégétique. En essayant de revivre un roman d'aventures, en ce cas, il a penché plutôt du côté du récit poétique.

⁸⁴¹ Desnos, *Œuvres*, p. 530.

Il y a une *normalité*, chez Desnos, étalée au long de toute la décennie des années vingt, à conjuguer la contrainte des éléments amoureux avec la souplesse du romanesque exigu et sommaire, voire la souplesse qu'il a à manier des alexandrins :

Et depuis nous scrutons la nuit fade et nuageuse
Dans l'espoir que dans l'aube en ce ciel déserté,
S'illuminant à chaque brasse, une nageuse
Conciliera l'amour avec la liberté.⁸⁴²

Ce sont les motifs qu'on retrouvera finalement, aussi bien dans le livre de 1922 que dans ceux de 1924, 1927 (*La Liberté ou l'amour !*) et dans *Corps et biens* (1930). Ainsi, ce quatrain est la dernière strophe du poème « Les Veilleurs » qui précède le roman de 1927, la plus développée de toute son œuvre romanesque surréaliste. Il est daté à peu près de la même époque que *Deuil pour deuil*, à savoir dans la période « 26 novembre – 1^{er} décembre 1923 ».

4.2.5. O Zénith ô Nadir ô ciel tous les chemins⁸⁴³: l'actant *ciel* [SEQ. 6 - 7]

La féminité trouve souvent une voie pour pénétrer l'imaginaire de Desnos. Elle intervient discrètement sur le fond d'un paysage, comme les nageuses en maillot noir et les nageuses en maillot rose de S2. Ou bien elle se multiplie jusqu'à former un groupe de quatre ou cinq femmes qui se promènent « avant le lever du soleil à

⁸⁴² Cf. « Les Veilleurs », in *Œuvres*, p. 323.

⁸⁴³ Vers du poème « Mouchoirs au nadir » (1929), cf. in *Œuvres : Corps et biens*, p. 579.

l'heure trouble où les clochers sentent s'agiter confusément les cloches ». De toute façon, le spectacle de cette féminité captive la sympathie et le regard du narrateur comme celui des policiers ou des bourreaux. De plus, on peut se demander si le narrateur ne s'identifie pas à ces autres personnages de la nuit et de l'aube parisiennes, vu que les femmes se promènent « sous l'œil sympathique des agents de police » et qu'elles laissent songeurs « au haut des estrades sanglantes les sympathiques, les pensifs bourreaux » (S5).

Or cette féminité peut combler parfaitement tous les degrés actanciels du romanesque. La femme peut devenir aisément la boussole, la « séductrice » et la « timonière ». Dans la séquence 6, par exemple, tout le récit est décliné au féminin. Etoiles, comètes, « putains du bateau fantôme », sauf les squelettes (qui restent plutôt dans l'indéfini en ce qui concerne un genre sexuel) : toute la séquence est féminine. Le poète serait donc celui qui s'efface dans les récits qu'il produit : voix anonyme qui brouille toute identité individuelle pour être la voix passionnée, péremptoire, que le *Manifeste* de 1924 appelle « la voix surréaliste ».

Peut importe l'identité de qui parle puisque l'écrivain est le simple « appareil enregistreur » de la voix qui le traverse. Le je, formellement garant de son récit, est en fait emporté par lui, soumis à ses choix en quelque sorte. Cette perte de contrôle, une séquence comme S6 en montre bien le mécanisme. Commencé sous le signe de l'information pure et plate, le récit s'achève par une série d'exclamations, arrachées au narrateur subjugué :

Perfide étoile du Nord !
Troublante étoile du Sud !
Adorables !
Adorables !

Le narrateur n'a donc pas à se nommer mais à se laisser parler. S7 fait pourtant allusion à l'état civil du narrateur mais, ce qui ne saurait nous étonner, en négatif, en creux : « Moi je deviendrai un géant vêtu de fer et d'or plus souple que la soie. Vous direz que je suis un aigle mais les aigles ont des ailes et dans mon nom cette lettre prédestinée aux chutes irrémédiables ne figure pas ». Par le jeu aigle/aile/L, référence est faite au nom du narrateur sans que pourtant il soit nommé. Le nom est

déterminé par ce qu'il n'a pas, par le L manquant. Cette détermination négative se vérifie en effet dans le nom du narrateur/auteur : Robert Desnos. Le nom qui apparaissait avec toutes ses lettres, mais transposé dans la fiction, dans *Nouvelles Hébrides* est subtilement esquissé dans *Deuil pour deuil*.

Ainsi, on pourrait dire qu'à l'image du tombeau anonyme de S23, l'ensemble du texte de 1924 est le lieu où se dissout la personnalité consciente, sociale, de Desnos pour n'y laisser trace qu'en négatif et pour que paraisse le fantôme dont le je n'est pas maître. De cette manière se concilie peut-être les deux propositions que l'on peut soutenir à ce propos : le je est omniprésent, comme narrateur, actant du récit et sujet du discours ; et le je est en même temps inqualifiable, vidé de toute substance. Quant au statut du je, le projet surréaliste et singulièrement de *Deuil pour deuil*, est d'en révéler la fallacieuse identité. Le je est ce vide, cette trace d'une absence par lesquels le récit fantasmatique se constitue. Des ruines d'une fiction, il s'érige autrement pour avancer vers le tombeau qui ne porte pas de nom.

En revanche, dépourvus de toute profondeur et de toute *vie intérieure*, les héros de 1924 ont une existence que limitent un *paraître* et un *disparaître* continus. Ces deux modes, aussi soudains et fantasques que les entrées et sorties des marionnettes, ressemblent fortement au guignol. Le texte tend effectivement à stéréotyper les formules par lesquelles il introduit un personnage. L'apparition s'inscrit souvent comme une réponse au désir du narrateur. C'est ainsi qu'en S1, la longue invocation du je à l'Amour entraîne l'intervention de trois femmes, comme trois déesses tutélaires : « C'est à ce moment qu'elles apparurent »⁸⁴⁴.

Or cette apparition est immédiatement déjouée par une série d'affirmations narcissiques du je. La disparition suit donc aussitôt l'apparition, pourtant souhaitée. Il n'y a pas lieu à ouvrir un volet de la fiction diégétique. Un phénomène du même type se produit en S2 : le prophète paraît, parle et disparaît sans que le texte marque par un signe quelconque le renvoi aux limbes du personnage introduit :

Je guette le prophète au détour de la route noire entre les champs verts, sous un ciel de bouleau. Il paraît, convenablement vêtu...⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Cf. S1, p. 194.

⁸⁴⁵ Cf. S2, p. 195.

Néanmoins, dans la même séquence, l'apparition et la disparition de « la femme aux habits bleu de ciel » sont inscrites dans le texte au milieu d'un foisonnement d'événements où elle ne semble avoir que faire. Seule la fin du texte la charge d'un rôle, avant de s'estomper, celui du don du narrateur : « Ce bracelet je l'ai donné à la femme aux habits bleu de ciel. En échange, elle m'a donné ses habits. Je l'ai regardée *partir* toute nue dans la nuit, entre les arbres »⁸⁴⁶.

Ailleurs c'est encore la beauté brune qui fait sa magique apparition à la fenêtre du ciel : « La persienne se logea dans d'invisibles charnières et s'ouvrit sur une fenêtre à laquelle apparut une beauté brune aux yeux clairs »⁸⁴⁷. Ce cérémonial de l'apparaître/disparaître constitue fondamentalement l'être des personnages de *Deuil pour deuil*. Le texte ne leur accorde d'existence qu'entre ces deux ponctuations. Toute allusion qui pourrait leur octroyer un passé, feindre une personnalité *vraisemblable*, est exclue.

Le personnage n'est invoqué que pour accomplir quelques gestes et brutalement révoqué par une mise à mort expéditive, ou un silence qui abandonne le fantôme anonyme à son inexistence. Le personnage, par ailleurs, ne peut exister qu'investi et possédé par le narrateur. On peut dire, par conséquent, que l'actant est réduit à son acception minimale : unité linguistique (mot) auquel se rattachent un certain nombre de prédicats, commodité textuelle dont la fonction est de subsumer une série d'actions qui autrement seraient sans support. Autant dire que l'identité de l'actant, son individualité ou individualisation, n'ont guère d'importance.

Un actant en vaut un autre. L'action implique donc un certain nombre de rôles qui sont attribués et redistribués au fur et à mesure du récit. Constitué par son intermittence due à la variabilité de l'apparaître/disparaître, le personnage est vidé de toute substance psychologique, de toute autonomie apparente et de toute *vraisemblance*. Or une telle détérioration de la notion de personnage ne va pas sans conséquences.

D'une part, la vie humaine y apparaît comme le simple et ridicule épisode d'une vaste action dont le moteur et la raison sont ailleurs. Jouet dans un jeu dont la règle se cache, *l'homme* n'a d'autre solution que de jouer le rôle qui lui est imparti, sans

⁸⁴⁶ Cf. S2, p. 196.

⁸⁴⁷ Cf. S4, p. 199.

autrement s'interroger. De toute façon, il fait partie des « utilités », des ressources de l'écriture, et sa place est au fin fond des accessoires en termes de pure égalité :

Mais que dira l'homme devant ces grandes mobilisation minérales et végétales, lui jouet sans équilibre du plus cocasse pari d'un tourbillon et d'une alliance de mariage entre les éléments petites et les vides qui séparent les mots retentissants ?⁸⁴⁸

La morale d'une telle conception est peut-être délivrée par les phrases finales du *Manifeste* : « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs ». Si le surréalisme vise à une « nouvelle déclaration des droits de l'homme », c'est en commençant par une nuit du 4 août où tous les privilèges, comme dans la date historique révolutionnaire, seront abolis. Cette égalité du vivre et du mourir, *Deuil pour deuil* l'inscrit à sa manière. Un personnage en vaut un autre, sans complaisances ; sa vacuité reste la même dans tous les cas. D'autre part, le livre de 1924 accorde en fait une large place aux actants non-humains.

L'apparition des actants non-humains pourrait relever d'ailleurs d'une tradition bien établie, que ce soit celle de la fable ou du conte. Or il ne semble pas qu'on puisse faire la liaison : les fables et les contes ne font que continuer une logique conventionnelle sur un monde imaginé ou à partir d'un merveilleux complètement rationnel. Bref, ce merveilleux répond à des normes tout compte fait rassurantes et conventionnelles, et établit très clairement les limites du réel et du mensonge.

Ce n'est pas le cas de *Deuil pour deuil* : aucune règle de jeu n'est établie, sinon celle qui dévalorise *systématiquement* le sérieux humain. Ainsi se relaient, dans les différents avatars et sans la moindre justification, hommes et choses dans le grand récit qui les utilise :

L'étoile du Nord à l'étoile du Sud envoie ce télégramme : « Décapite à l'instant ta comète rouge et ta comète violette qui te trahissent – L'étoile du Nord ».

L'étoile du Sud reprend les atouts de la beauté brune : elle « assombrit son regard et penche sa tête brune sur son cou charmant ». Mais il n'y a pas seulement un dialogue entre deux étoiles bien féminines. Il existe tout un « régiment féminin des

⁸⁴⁸ Cf. S2, p. 195.

comètes à ses pieds ». C'est tout un spectacle offert au regard de Desnos comme un amusement, abondant et mouvementé puisqu'elles ne cessent de voltiger. Par ailleurs, les images hasardeuses de la féminité communiquent d'une certaine manière avec le monde des oiseaux évoqué lors de l'analyse de S5 : « jolis canaris dans la cage des éclipses » (voir aussi 4.1.11 et 4.1.17). Le « mobile trésor » de cette reine céleste qu'est l'étoile du Sud correspond au spectacle envoûtant du narrateur.

Le sacrifice exigé par « le perfide conseil de l'étoile du Nord » est vraiment cruel, car les apanages érotiques des deux comètes mentionnées les placent comme deux êtres aux « formes alléchantes » très proches des femmes de l'aube dans S5. Leurs actions appartiennent au paradigme des événements sanglants propres aux révolutions ou à la subversion de l'ordre social : « la belle rouge aux lèvres humides » est l'« amie des adultères » et possède « un cœur bleu sombre comme une méduse perdue, loin de toutes les côtes, dans un courant tiède hanté par les bateaux fantômes ». Comme pour la beauté blonde de S4, la couleur bleue (ici relevant des robes, des yeux et du cœur, les trois traits distinctifs qui résument un actant féminin) permet d'élargir l'horizon de la phrase pour l'étendre jusqu'à une mer lointaine, déserte et mystérieuse.

En revanche, pour ce qui est de la description de la comète violette, on peut dire qu'elle est unique et non moins intéressante. Outre le fait qu'elle a des cheveux roux, ce qui la rend assez singulière, elle mange des oursins. Mais, surtout, elle a provoqué l'admiration des cieux en accomplissant personnellement des « crimes prestigieux » :

Et la belle violette donc ! la belle violette aux cheveux roux, à la belle violette, au lobe des oreilles écarlate, mangeuse d'oursins, et dont les crimes prestigieux ont lentement déposé des larmes d'un sang admirable et admiré des cieux entiers sur sa robe, sa précieuse robe.

Par les premiers éléments de sa description, elle ressemble plutôt à un personnage de fête foraine qui, devant un public abasourdi, avalerait des clous ou mangerait du feu. Or elle accumule en plus les attributs d'une femme dangereuse. Ce n'est plus le personnage comique ou surprenant, mais une femme qui reprend la

violence du nom évoqué dans S2, à savoir de Théroigne de Méricourt, la belle révolutionnaire. Elle est donc capable d'enfreindre la loi, de réaliser des actes violents et de le faire à de multiples reprises puisque ces crimes adviennent « lentement » tout en égrenant à chaque fois des trophées sur sa robe. Elle devient ainsi admirable, redoutable et finalement *aimable*. A la base du désir sexué, chez Desnos, il y a une nette participation du sentiment de peur et des menaces inhérentes aux êtres féminins. Autrement dit, l'être désiré est celui qui peut blesser et tourmenter, comme Miss Flowers en 1922.

D'autre part, le narrateur amplifie l'information dont le lecteur peut disposer pour imaginer ces comètes menacées à leur tour. Le cœur bleu sombre de la belle rouge, comme une méduse perdue, nous introduisait dans la mer que parcourent les bateaux fantômes. Mais il s'avère que ce sont les deux, la rouge et la violette, qui sont les « timonnières » et de la digression et des bateaux doublement *hantés*. En effet, sur ces bâtiments, elles guident une « cargaison de putains et de squelettes dont le superbe accouplement apporte aux régions » traversées « le réconfort de l'amour éternel ».

La carence de l'amour affronte ici deux personnages qui représentent le pays des merveilles ou des choses tant désirées. La quête de « la jumelle prismatique de mon imagination » s'envole effectivement, dès que possible⁸⁴⁹, pour embrasser l'éternel féminin. Les comètes rouge et violette, de par leur description, symbolisent le but de cette demande puissante chez le narrateur. Dans les séquences précédentes, il attendait leur apparition et la transcrivait sur la page blanche comme le résultat achevé, complet, de l'attente. Mais ici, puisque la représentation du but final est si proche et immédiat, presque saisissable, le romanesque réclame une nouvelle ouverture. Un rebondissement est nécessaire pour délaissier la description trop encombrante du féminin et pour la re-dynamiser dans un événement différencié : on retrouve la mer des bateaux fantômes comme on pourrait récupérer, à cet égard, les bourreaux de S5 ou les requins de S4.

Toujours est-il que la tension de l'imaginaire ne peut pas céder à la simple contemplation de ces êtres admirables. Une des contraintes du récit est que

⁸⁴⁹ Comme pendant la lecture de Bossuet dans S3, lorsque « l'austère figure du prédicateur se dressa avec ses deux ailes de pingouin blanc » ; une fois encore, le monde des oiseaux.

l'immobilité est comparable à l'éternité dans ses méfaits et dans sa négation de l'aventure. A chaque instant, il faut rediriger le récit vers de nouveaux horizons (non seulement dans un sens métaphorique) et l'un des mécanismes du récit du premier jet est que le texte fournisse, automatiquement, les nouvelles mailles à tricoter ou les nouveaux *paliers* sur lesquels continuer à échafauder. Rappelons que les mots *dits* sont des tremplins pour l'imagination :

Séductrices ! La violette de la violette est le filet de pêche et le genou de la rouge sert de boussole.

Symboliquement, les deux comètes guident le narrateur maintenant dans leur parcours propre, mais il est contraint de reprendre la cargaison du bateau fantôme pour imaginer une suite.

En ce sens, le fait d'énumérer ou d'établir une liste d'éléments ouvre un paradigme qui facilite cette prolongation. Par exemple, il finit le paragraphe en prenant d'une part les « putains » et ensuite, les squelettes. Par une bifurcation, le récit trouve une maille par où passer : « En désespoir de cause les squelettes de l'*Armada* livrent combat à ceux de la *Méduse* ». Mais, changeant de paragraphe, ce qui peut supposer une suspension de l'écriture, une certaine dispersion est évidente. On reprend alors, dans la chute de la séquence 6, le ciel des étoiles et des comètes (rappelons : la violette et la belle rouge « au cœur bleu sombre comme une méduse perdue ») , celui que le narrateur observe en mélangeant ses visions, les oiseaux et le dernier mot en mémoire (la *Méduse*) :

Là-haut, dans le ciel, flottent les méduses dispersées.

Les deux étoiles, qui sont deux actants immobiles, se précipitent alors vers une sortie. Elles deviennent du coup « comètes » et participent d'un dynamisme qui voudrait corriger, si possible, la dispersion régnante. Celle-ci est visible par la segmentation du discours par le moyen d'exclamations échelonnées qu'on a citée *supra*.

La dispersion de la séquence 6 est corrigée dans le récit suivant. L'ordre du discours desnosien, particulièrement dans *Deuil pour deuil*, est souvent déterminé

par l'organisation spatiale. Il est établi pourtant à partir des paramètres corporels et, de cette manière, soit par le narrateur soit par un personnage quelconque, l'espace est divisé en droite et gauche. De façon manichéenne, l'espace invite le texte à assumer ainsi une certaine stabilité. Dans S1, d'abord, le narrateur s'adresse à l'Amour :

Amour me condamnes-tu à faire de ces ruines une boule d'argile où je sculpterai mon image, ou dois-je la faire sortir en arme de mes yeux ? Dans ce cas de quel œil dois-je faire usage et n'est-il pas de mon intérêt d'employer les deux à la récréation d'un couple d'amoureux...

A la question posée par le je à une instance abstraite extérieure, répond lui-même premièrement dans S2. En effet, pour l'instant, les verbes attachés à la première personne du singulier dénotent ce regard qui devra organiser plus tard le paysage. A ce titre, nous lisons dans S2 : « je guette », « je regarde », « je l'ai regardée partir toute nue ». La vision est donc le sens mis en valeur dans l'ensemble des actions du narrateur, qui relèvent parfois aussi de l'ouïe, de façon passive ou active : « Les petits serpents ont sifflé à mon oreille », « j'ai prononcé au hasard deux lettres ».

En revanche, dans S3, la réponse du narrateur est plus explicitement liée à la question initiale. Un jour, assis à la terrasse d'un café, le je buvait de l'alcool « tout en observant de l'œil droit une femme blanche et rose comme la reine des banquises et du gauche une femme bleu de Prusse... ».

Cette dualité est plus ou moins évoquée dans S4, au moment de rencontrer deux beautés qui s'opposent de façon binaire : la blonde et la brune. Elles apparaissent aussi de façon diamétralement différente, l'une du haut de la fenêtre et l'autre de la foule, « dans la rue ». Une nouvelle division partage ici l'espace en haut et bas, avec une ligne de partage horizontale. Cette division ressemble ensuite à celle de S6 pour l'étoile du Nord et celle du Sud. Or, quant à la représentation de la féminité en S6, nous avons vu qu'elle est mieux caractérisée par les comètes rouge et violette que par les étoiles, assez ankylosés et parcimonieuses. Par ailleurs, les couleurs, à partir du noir des trois femmes apparues en S1, sont de plus en plus

soumises à la présentation des êtres féminins. Elles constituent un enjeu important pour décrypter les obsessions poétiques de Desnos :

La magie des couleurs qui, pour les peintres, n'est pas encore un lieu commun, tenait dans ma petite cuillère. Je l'avais en effet trempée dans du pétrole de première qualité. Les couleurs sont magiques intrinsèquement et non par la seule vertu des yeux d'un racleur de palette.⁸⁵⁰

Les couleurs impriment une valeur distinctive dans la description érotique des comètes et elles prendront un rôle aussi remarquable, dans la définition de l'espace, que celle des oppositions droite-gauche, haut-bas.

Finalement, dans S7, c'est le tour d'un personnage de marquer la bipolarité spatiale en réalisant une synthèse de ces paramètres jusqu'ici annoncés. Sur la table, un verre et une bouteille rappellent une vierge blonde qui « connut dans la pièce et pour la première fois l'inquiétante blessure menstruelle et qui, élevant le bras droit vers le plafond et tendant le gauche vers la fenêtre faisait, à volonté, voltiger des triangles de pigeons voyageurs ». En effet, la vierge blonde résume ce qui était la géométrisation simpliste de l'espace.

Comme dans un jeu sommaire de positionnement de très peu d'objets, qui établiraient un ordre spatial binaire, la vierge englobe le partage vertical et l'horizontal. De plus, la synthèse est intéressante dans la mesure où ce résultat géométrique dessine effectivement un triangle. Deux droites perpendiculaires qui partent d'un même point attendent inéluctablement une troisième droite, celle qui est marquée en creux. Invisible, on a l'impression qu'on la voit apparaître sur la figure de la vierge blonde. La troisième ligne est de plus présente dans les triangles des pigeons. Bref, elle n'est pas sans rappeler la structure pyramidale qui obsède le narrateur dès les prolégomènes de cette fiction et qui est une constante, apparemment, de longue date :

J'ai appris, comme il convient, aux vieillards à respecter mes cheveux noirs, aux femmes à adorer mes membres ; mes de ces dernières j'ai toujours préservé mon grand domaine

⁸⁵⁰ Cf. S3, p. 197.

jaune où, sans cesse, je me heurte aux vestiges métalliques de la haute et inexplicable construction de forme lointainement pyramidale.⁸⁵¹

On ne peut comprendre la portée de la vierge blonde que comme celle d'un nouvel actant féminin. La preuve, qui appartient probablement à la poétique de *Deuil pour deuil* en tant qu'enjeu essentiel, est la coïncidence de la femme et des oiseaux. La femme qui apparaît permet l'envol du récit, l'anime (lui donne une âme) et le stimule par un surcroît de confiance et d'énergie, ce qui nous porte vers une comparaison logique avec les oiseaux. Mais simultanément, la présence de l'oiseau, surtout antéposé (comme dans S5), par l'élévation du regard, incite le narrateur à susciter l'image des femmes. Nous remarquerons encore la relation étroite entre le regard qui s'élève vers le haut, le ciel, et l'émergence du féminin. D'où le symbolisme qui concilie complètement les idées volantes de Platon et la légèreté spirituelle des sentiments les plus purs et vrais. Il y a un cluster conceptuel qui défait le clivage obsédant :

Captive de l'imagination du poète, la femme devient de plus en plus immatérielle à mesure qu'elle se retire de la réalité et de plus en plus matérielle à mesure que le rêve se revêt du poids de l'imaginaire. Comme le poète dont l'ombre insubstantielle s'augmente en densité, la femme est aussi légère et aussi lourde, aussi spirituelle et aussi réelle, qu'un fantôme [...]. A mesure que les fantômes légers se multiplient et s'intensifient, le rêve, de son côté, se densifie. L'imagination fait naître une ombre à double visage : d'un côté, figure du moi poétique volant autour de la source lumineuse de son amour passionnel et, de l'autre, symbole du corps de la femme dont la projection dans le monde et la mise en scène dépendent des actions du *poète-ombre*. Tel le tain noir d'une glace qui empêche la lumière de percer le verre, l'imagination poétique, en transformant la lumière de la femme aimée en encre, en écriture, en image, la projette dans le monde comme reflet. Le poème n'est plus alors que l'ombre portée de la femme insaisissable.⁸⁵²

Par ce même jeu d'ombres et présences imaginées, la proximité de la femme est fictive, inventée, située dans l'immédiat d'un poème qui cherche soit à suspendre la vraie absence de la femme soit à rendre paradoxalement co-présentes sa distance et sa proximité. A mesure qu'elle contredit la fuite du temps et que sa représentation

⁸⁵¹ Cf. S1, p. 194.

⁸⁵² Richard Stamelman, « Le maître de la perte », in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 185.

revient insistante, elle défait la démarcation entre l'ici et l'ailleurs, brouille la distinction entre le proche et le lointain et affiche l'équivalence entre le rêve et la réalité. La femme se détache du monde pour devenir « mon joli mirage et mon rêve éternel »⁸⁵³. Elle est un « volontaire et matériel mirage » que le poète emprisonne dans le monde transparent et intime du poème. Mais la démarche n'est en rien différente dans la fiction romanesque.

« Chez Desnos, la poésie a le pouvoir absolu de la *présentification*. Tout poème est résurrectionnel, et ce qui s'y trouve retrouve là nécessairement vie »⁸⁵⁴. En tant qu'homme qui reste face à l'autre absent et ne l'abandonne jamais, et en tant que poète qui ne cesse de prononcer sa chanson du mal-aimé, Desnos réussit, en effet, à rendre présente comme parole, comme image, comme incarnation fantomatique la femme perdue. Dans sa fiction, par défaut, il fera paraître une image sans préciser de la femme, mais il ne la rendra pas pour autant moins envoûtante.

Même si la femme ne joue pas le rôle d'allocutaire, par exemple, elle se présente fictionnalisée au romancier volubile. Cette fiction dévoile d'une part une féminité entêtante et fort populeuse, comme on a déjà vu, et cache d'autre l'absence de l'être aimé⁸⁵⁵. En plus, on a plutôt l'impression que cet amour unique s'étale dans chaque occurrence de la féminité et qu'elle se déguise grâce au roman d'évasion :

Mais elle, la femme aux habits bleu de ciel ? (c'est toujours la même) je ne me lasse pas d'en parler et de la déguiser en ayant soin de dissimuler à vos yeux les pinces de homard violet qui lui tiennent lieu de pieds.⁸⁵⁶

Nous avons donc vu la dispersion qui précipite, à la fin, la séquence 6. Cependant, la composition dense du début de S7 ne sera pas plus solide. La difficulté et la complexité, presque baroque, dans la présentation de la vierge blonde semblent épuiser le narrateur : les pigeons voyageurs, le rossignol et notamment la colombe s'entremêlent et s'embourbent dans la suite des phrases. Une imagination

⁸⁵³ « Si tu savais », in *A la Mystérieuse* (1926), publié dans *Corps et biens* en 1930. Cf. in *Œuvres*, p. 541.

⁸⁵⁴ Stamelman, 2000, p. 188.

⁸⁵⁵ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Le Seuil, 1977, p. 19 : « L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part : je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent ».

⁸⁵⁶ Desnos, *Œuvres* : S2, p. 196.

assoupie, entourée de certains objets en transformation (café, verre, litre légal, etc.), ne réussit pas à engrener les péripéties et, comme pour S5, elle aura recours au discours à défaut d'une intrigue ferme. De cette façon, la parole du narrateur prend un sens dès qu'elle s'adresse à un allocataire.

Dans ce cas, c'est le propre plaidoyer du narrateur devant des juges. De quoi peut-on accuser en ce moment le narrateur ? Probablement, si c'était une infraction, on pourrait lui reprocher l'embrouillement opéré dans S7 alors que, dans la séquence précédente, la fiction était tellement bien ciselée dans une représentation limpide et sublimée (élevée vers le haut) du féminin. Nous avons commenté la portée de cette présence et sa relation avec un espace quadrillé et d'une apparence artificielle, quasiment psychédélique.

4.2.6. Le monde date de maintenant [SEQ. 8 - 9]

Il semblerait que la « vierge blonde » constitue dans la séquence 8 l'établissement d'un filon pour l'imagination du romancier. Sa seule apparition, si discrète, dans S7 n'était qu'une première scène d'un motif plus attirant. La dualité et le transformisme de la représentation féminine, de ce fait, semblent reposer davantage sur le modèle de l'amour unique. Ceci, par ailleurs, calme et fixe d'autant plus les images de la femme dans la prose desnosienne. La plupart des actants tendent, par conséquent, à devenir un accompagnement, la suite, de ces valeurs féminines de plus en plus concentrées. Procès de rétrécissement et surcroît des

essences axiologiques, cette démarche coïncide dans une fin de séquence qui focalise sur le microcosme :

Moi je dors sur une table de verre et vous, vous êtes de fausses colombes en état de péché mortel. *Le déluge tient dans mon litre légal*, et je vous somme de me rendre ce qui appartient à César.⁸⁵⁷

L'enfermement, ou du moins cette tension de l'écriture qui cherche à aménager des espaces protégés, n'implique pas l'absence de mouvements. S'enfermer induit une série de parcours de l'espace dans lesquels le moi va peu à peu se résorber dans un espace du dedans qui se veut protecteur, mais qui risque finalement d'être réducteur.

Toujours est-il que le mouvement sans répit garantit en quelque sorte le réapprovisionnement de motifs et d'actants, moteurs des péripéties. Par exemple, si nous pensons au fait que le déluge universel s'insère dans la carafe et que le verre retourné est un sablier, nous pouvons imaginer la scène suivante, incipit de S8, comme une représentation à l'intérieur du sablier. Nouvelle marche vers la réduction du « monde », ou plutôt démarche de rapprochement vers le microcosme, du squelette et de la vierge parcourant le désert, la deuxième phrase va se concentrer sur les grains de sable de cette immensité. Serait-ce un refuge ? C'est en tout cas une tendance à relever dans ce moment où surgit un thème intéressant, nouveau, avec de nouvelles figures, « allegro », mais qui demande un surplus de la part de Desnos (« ma non troppo ») :

Là-bas, où un squelette sert de mannequin à un dolman bleu tendre la vierge blonde précipite sa course à travers les sables du désert. Et chaque grain de sable à son voisin communique la nouvelle...

Exercice de réduction spatiale, mais aussi adoption d'un nouveau modèle géométrique, ce début de chapitre montre un extraordinaire revirement de tendance. En effet, le processus tend vers un modèle de réduction fascinante, qui serait celui d'une « empreinte de pied de la vierge blonde », pour s'étendre ensuite, comme une

⁸⁵⁷ Nous soulignons.

gerbe optimiste et euphorique vers la géographie mondiale que contient tout atlas scolaire. Autrement dit, le poète ajuste en quelque sorte sa vision pour la transposer ensuite vers des endroits géographiques éloignés, ou pas, mais qui, par contraste au moins, mettent en relief l'aspect voyageur de la création romanesque.

Mais, au-delà des considérations sur le regard de Desnos, il est opportun de s'attacher à la dynamique interne de l'écriture pour déceler si l'enfermement, ou du moins la quête de refuges, est l'un des itinéraires. Malgré les risques et les souffrances, et bien que la réflexion de Desnos s'inscrive dans un refus de l'enfermement, l'espace clos ou rétréci peuvent apparaître comme une tentative pour le moi de se protéger.

La résistance à l'enfermement peut être la preuve qu'il y a, si ce n'est une fascination, du moins une attirance pour ce que l'on fuit. Dans une syntaxe de l'imaginaire qui privilégie le refuge et le repli, l'occupation de l'espace se fait en délimitant des espaces protégés, tendant à se réduire « comme s'il devait finalement se trouver un lieu clos – clos – où échapper au temps »⁸⁵⁸. L'écriture cherche donc à inventer un lieu qui protégerait le romancier, ou le poète, du monde et du temps. Mais rétrécir l'espace, le réduire aux dimensions du moi, donner à l'espace les contours de son corps, est-ce une manière de l'apprivoiser, de le dominer pour échapper à l'angoisse du vide et d'un espace qui se dérobe ?

Et chaque grain de sable à son voisin communique la nouvelle ; la nouvelle précède et entoure concentriquement la vierge blonde ; à la place même où elle met le pied l'empreinte de celui-ci écrase plusieurs fois la nouvelle contenue dans le grand nombre de grains de sable réunis dans le pourtant petit espace d'une empreinte de pied de la vierge blonde. La nouvelle gagne le monde. Les sables de *St Michel* qui sont mouvants, ceux du *Kalahari* qui sont verts, ceux des sabliers qui sont privés d'air depuis longtemps, ceux des plages et ceux qui, larmes telluriques, sont emprisonnés dans la gaine du macadam, la belle robe de la rue.

Mais l'emblème de cet espace mis en valeur dans sa petitesse et dans sa fragilité n'est pas moins soumis à la menace des intempéries de l'aventure. Une main se lève dans l'horizon comme à l'extérieur de ce refuge :

⁸⁵⁸ Burgos, 1982, p. 160.

La nouvelle cependant furieuse d'être dévoilée se lève derrière l'horizon et sa main menace la petite vierge blonde toute menue dans le grand désert où le vent très ému encore des soupirs de Memnon se demande quel est ce dolman bleu tendre flottant sur un squelette.

Si l'on admet que les séquences de *Deuil pour deuil* ont bien cette valeur de satisfaction par fantasme interposé, certains renversements des vraisemblances narratives trouvent pourtant une justification. En effet, le récit traditionnel implique une représentation du temps et de l'espace que le lecteur peut accepter comme conforme à sa propre expérience. Le temps et l'espace figurés dans le récit ne sont certes pas directement ceux de l'expérience vécue : ils impliquent un certain traitement littéraire, mais le lecteur doit pouvoir retrouver une chronologie d'ensemble du récit et une vraisemblance des situations spatiales de l'action. Le récit peut donner plus ou moins de précisions, la description peut se faire minutieuse ou allusive, l'évolution peut être suivie de près ou bien impliquer des périodes dont seul l'intervalle entre deux chapitres témoigne. Mais la convention du récit, et même du conte merveilleux, veut que le lecteur puisse se repérer selon une certaine logique dans sa lecture.

Nous savons déjà comment, sur le point de la vraisemblance psychologique des héros mis en scène, la convention était rompue. Même pour un personnage comme celui de la vierge blonde, pourvu d'une certaine continuité de par ses réapparitions à partir de S7, aucune caractéristique psychologique n'est marquée. Dans *Deuil pour deuil*, effectivement, le personnage n'existe que pour apparaître et disparaître.

L'inexistence d'une intériorité psychologique entraîne pour le lecteur la déception fondamentale : il ne peut prendre au sérieux ces personnages, en principe, car aucune vraisemblance existentielle ne leur est accordée. En revanche, cette vacuité psychologique permet au personnage d'être entraîné sans conséquences majeures dans les aventures les plus délirantes. Est-ce à dire que les récits de *Deuil pour deuil* sont donc parfaitement en dehors de la loi narrative ? En fait, les différents chapitres tombent sous le coup d'une autre loi que Freud a dégagée pour les récits de rêves ou de fantasmes.

Rêves et fantasmes ont leur propre logique spatio-temporelle. Sous la puissance d'autres principes que ceux de la référentialité, la temporalité s'y annule en l'évidence d'un perpétuel présent. Aucune distinction ne s'opère entre un avant et un après. Les processus s'échelonnent comme des démarches incomplètes et saccadées. Aucun enchaînement n'est explicité entre un moment et un autre. Face à une psychologie bergsonienne où le moment présent n'est que le passage de tout un passé vers un avenir qu'il engendre, la logique du fantasme implique l'unique urgence du moment présent, où tel élément de la petite enfance peut s'inscrire, intact, au même titre qu'un événement récent. Le fantasme se situe ainsi en dehors du temps consécutif. De même, le traitement de l'espace n'obéit à aucune vraisemblance imitative de la vie extérieure.

Hors temps, le fantasme, comme le rêve, repose sur des représentations visuelles mais, à l'espace stable ou pourvu de changements réglés que nous propose le récit traditionnel, le fantasme oppose un espace indéfini, en perpétuelle mutation, où la précision de quelques détails exhibe encore mieux l'illogisme d'ensemble. D'autre part, sur le plan formel, on sait déjà que les distinctions fondamentales qui opposent le récit au discours se trouvent dans *Deuil pour deuil* transgressées. C'est ce qu'on a appris en étudiant notamment le travail de Marie-Claire Dumas de 1980⁸⁵⁹. Ainsi, le temps grammatical qui domine les divers chapitres est le présent de l'indicatif, signifiant cette urgence du présent propre au fantasme et au rêve.

Cependant, les autres temps du verbe ne sont pas exclus, mais délaissés d'un enchaînement narratif, ou d'une logique temporelle ; ils perdent leur propre valeur et s'avèrent des équivalents du présent. De ce point de vue, S2 est particulièrement explicite. D'une part, en effet, s'y formule cette échappée à la vraisemblance chronologique et, d'autre part, elle se consacre à l'image qui domine à ce moment-là l'esprit du créateur. Il n'existe que le monde imagé de ses pulsions :

⁸⁵⁹ Voir « le phénomène de brouillage » in Dumas, 1980, p. 376 et seq.

Le passé comme un ressort à boudin se tasse et chante et brouille l'une sur l'autre ses plaques photographiques. O chevelure de Théroigne de Méricourt chère aux amants ténébreux !⁸⁶⁰

Au moment de se dire comme tel, le passé perd sa dimension temporelle dénotative, brouille ses plans et ses images et, au lieu de produire l'histoire, signale le penchant vers l'anachronisme (et par là même l'« achronisme »), c'est-à-dire l'oubli ou l'effacement de toute construction chronologique. Or le récit met en œuvre ces glissements de temps grammaticaux qui rendent vaine toute recherche d'une vraisemblance temporelle. Dans S2, par exemple, il s'ouvre sur une formule qui dénie toute réelle inscription du temps :

Un jour ou une nuit ou autre chose se fermeront.⁸⁶¹

Par la série de termes équivalents, le futur comme tel est réduit à néant, d'autant que la prédiction est désignée comme banale, « à la porte de tous les esprits ». C'est pourquoi elle est quasiment déjà accomplie, arrachée à sa projection dans le futur substantiel. Par ailleurs, le récit s'achève ici même sur la reprise de la formule rituelle du conte merveilleux : « Il était une fois / il y avait une fois... ». Mais, si cette formule ouvre traditionnellement le conte, ici paradoxalement elle l'achève.

Et elle l'achève d'une façon bien particulière, en faisant surgir en fin de récit un ajout ambigu qui, commençant par une référence attendue depuis la formule introductive : « se nourrissait, épargnait », vire soudainement au présent : « ce crocodile est aussi un bracelet », et finit par des passés composés : « je l'ai donné, elle m'a donné, je l'ai regardé partir », qui intègrent l'événement passé au moment présent, celui de l'écriture.

A ne considérer que le début et la fin du récit, on voit que les distinctions propres que pourraient apporter le futur et l'imparfait de l'indicatif sont immédiatement disqualifiées par le mésusage et le détournement qui en est fait. C'est ici qu'intervient le paragraphe qu'on a cité *supra*, à nouveau au présent : le

⁸⁶⁰ Desnos, *Œuvres*, S2, p.195.

⁸⁶¹ Cf. incipit de S2, *ibidem*.

passé « se tasse, chante, brouille », ce qui s'avère comme une pulvérisation du passé comme tel et de toute construction diachronique. Comme dit Dumas :

Ce morcellement temporel du récit, qui le fait échapper à toute contrainte chronologique, à toute logique événementielle, pourrait sembler compensé par l'abondance des détails visuels. Si le personnage fantasmagorique est sans « profondeur psychologique », sans continuité temporelle, il est toutefois doué d'un « être-là » spatial, qui sollicite la vue.⁸⁶²

Or, le lieu où se déroule l'action étant visible, il existe également une fragmentation du visuel à ce titre, qui correspond *grosso modo* à la discontinuité temporelle. Les indications de lieu peuvent être précises quant aux détails, mais elles défient toute vraisemblance d'ensemble et, dans une mutation perpétuelle, elles s'effacent les unes les autres, assurant un hors-espace équivalent au hors-temps que nous avons analysé plus haut. De cette manière, l'« être-là » des personnages s'accompagne de précisions suggestives et concrètes, mais il est éminemment précaire, toujours menacé de transformations contingentes et surprenantes. Autrement dit, la vivacité de présence se double d'une instabilité qui déçoit toute tentative de fixation. Le fantasme donne à voir mais d'une manière fugitive. Il feint d'ériger un décor mais le défait aussitôt.

Enfin, l'univers est plein de voix. La géographie universelle est le tablier sur lequel les figurations souhaitées par le moi surgissent. Les gouttes d'eau racontent leur histoire dans la séquence 23, les mines du Nord de la France et les mines du Cap et les mines du Baïkal conversent (S16), les pots de fleurs ont une vie secrète (S21)... Une frénésie de transformation saisit les objets à l'heure de midi (S7), le palissandre du piano raconte son histoire, que répercutent les maisons jusqu'à ce que la ville entière devienne la proie des pianos :

Les pianos avaient conquis la ville. C'étaient de grandes assemblées de ces instruments à minuit, sur l'esplanade des Invalides, qui constituaient la principale attraction de la cité.⁸⁶³

⁸⁶² Cf. Dumas, 1980, p. 403, paragraphe déjà cité mais qui affirme parfaitement la suprématie de la représentation de l'espace sur une *vérité* temporelle. Celle-ci, par ailleurs, toujours soumise au désir du romancier, ressemble étrangement aux montres déliquescents de Salvador Dali.

⁸⁶³ Desnos, *Œuvres* : S15, p. 211.

Une immense folie, semblable au *carnaval* dont parle Bakhtine, semble présider à tous ces discours intercalés et à toutes ces actions. L'homme, en tout cas, au milieu de la réalité dansante et parlante, n'est plus le maître. Il ne saurait en rendre raison avec ses références dérisoires, circonscrites à un seul monde possible. La limite entre l'humain et le non-humain est franchie ; toute possibilité d'organiser ou de hiérarchiser les événements disparaît. Il n'est plus de lieu rationnel d'où l'on puisse affronter l'irrationalité :

Mais que dira l'homme devant ces grandes mobilisations minérales et végétales, lui jouet sans équilibre du plus cocasse pari d'un tourbillon et d'une alliance de mariage entre les éléments petits et les vides qui séparent les mots retentissants ?⁸⁶⁴

Aussi la présence de personnages historiques dépend-elle de cette particulière conception de certaines notions fondamentales comme le temps ou les personnages (on parlera plutôt d'actants, puisque tout objet peut devenir sujet). Desnos en fait assurément un axiome de sa poétique surréaliste. Il n'y a pas de doutes : en écho à la parution, en février 1924, du recueil d'articles *Les Pas perdus* d'André Breton, où figurent « Entrée des médiums » et « Les mots sans rides », Desnos publie dans *Littérature* (juin 1924) l'article intitulé « André Breton ou face à l'infini ». A ce titre, nous lisons :

Robert Desnos d'il y a deux minutes est contemporain de Charlemagne et d'Andromaque. A chaque fraction de temps qu'il nous plaît de considérer entre nos cils s'accomplissent la fin du monde et la genèse. Le monde date de maintenant et le passé n'est pour nous qu'un dossier uniforme et plat comme un miroir où notre souffle fait apparaître le givre du rêve quand nous y constatons notre vie, où l'avenir se reflète si nous nous plaçons hors de son champ. J'ai mis au monde ainsi un certain nombre de personnages historiques et d'événements fabuleux. Je suis l'auteur, entre autres choses, de tous les livres qui constituent ma bibliothèque.⁸⁶⁵

⁸⁶⁴ Cf. S2, p. 195.

⁸⁶⁵ « André Breton ou face à l'infini », in *Œuvres*, p. 232.

Nous constatons que Desnos est non seulement conscient de son parti pris, mais qu'il est capable de l'exposer, de le décrire et de le prolonger même dans un article en dehors du cadre romanesque. En effet, le ton de l'article ne diffère guère de certains passages de *Deuil pour deuil*. Il assume la création romanesque qui *flirte* avec l'irrationnel en consacrant la liberté du signifiant, du signifié et celle de l'écriture : « Les mots dont je me sers échappent au contrôle exclusif de la logique. Nos sensations n'ont de commun avec celles d'autrui que le nom et, malgré tout, ce carrefour est le théâtre d'une communion perpétuelle et d'aventures à plusieurs. Qui donc est seul ? »⁸⁶⁶.

Dans S8, le fait que la vierge « précipite sa course à travers les sables du désert » constitue une nouvelle que les grains de sable, à leur tour, répandent. Or la nouvelle, « furieuse d'être dévoilée » se lève inopinément sur le fond de la scène pour menacer, de « sa main », le petit personnage frêle. Dimensions échangeables, l'humain et le non-humain sont passibles de métamorphoses. Alors, aux dépens de la disparition du squelette, la vierge blonde, héroïne du *rêve*, *revêt* le dolman et annule rapidement les trois motifs retenus par Desnos pour rester seule⁸⁶⁷. Elle soumet le dolman et renvoie le squelette ; c'est la suite du mouvement de concentration et de rassemblement dans S8 : « Que s'était-il donc passé entre le dolman, le squelette et la vierge blonde ? Il s'était passé que, fille d'Eve, elle avait revêtu le dolman tandis que le squelette en sifflant rentrait dans le sol ».

De par la conjonction de trois possibles actants en un seul, le récit acquiert effectivement une certaine « vitesse » qui est même explicitée dans le texte. Miss Flowers et le Capitaine, dans *Nouvelles Hébrides*, trouvent donc leur parallélisme dans ce nouveau couple : John John et la vierge blonde. Ils symbolisent de façon emblématique la conception desnosienne du romanesque effréné : dans une automobile rouge, embrasée aussi bien par la vitesse que par l'émotion, ils se ruent vers leur destin. Le temps n'est plus aux mots, aux résonances phonétiques et aux glissements des formes, mais à l'action pure. Celle-ci excite, d'autre part, le narrateur

⁸⁶⁶ Idem, p. 232-3.

⁸⁶⁷ Selon Dumas : « Dans *Deuil pour deuil*, pas de rêve sans vêtement ». Cf. Dumas, 1980, p. 436-7. Elle met en relation Desnos et Lautréamont, par ailleurs, en montrant que cette paranomase va sans doute au-delà du jeu de mots. Dans l'évocation du sommeil de l'hermaphrodite (« Chant deuxième » des *Chants de Maldoror*), on lit en effet : « La nuit, écartant du doigt sa tristesse, se *revêt* de tous ses charmes [...]. Il *rêve* qu'il est heureux ». Nous soulignons.

et le pousse dans le sens unique de l'érotisme. Nous savons, au reste, que cette question n'est ni étrangère ni insignifiante dans l'œuvre de Desnos :

C'est une hypocrisie habituelle à ceux qui écrivent sur l'érotisme que de déclamer d'abord contre lui au nom de la morale. Ce dernier vocable perd alors tout sens dans leur discours et devient synonyme de pudibonderie. [...] La morale n'implique que la recherche de la connaissance de l'homme. Elle comporte donc en soi l'étude complète des facultés sexuelles, sans condamnation ni apologie autrement que dans l'application d'une éthique aux nécessités de la vie. [...] Nous déplorons que l'étude de ce chapitre sans condamnation préalable soit une preuve de liberté d'esprit. Aussi bien, quel homme préoccupé de l'infini, dans le temps et dans l'espace, n'a pas construit cette « EROTIQUE » dans le secret de son âme ; quel homme soucieux de poésie, inquiet des mystères contingents ou éloignés, n'aime pas à se retirer dans cette retraite spirituelle où l'amour est à la fois pur et licencieux dans l'absolu ?⁸⁶⁸

Cependant, alors que la S8 aurait la fonction principale d'éclairer la case actancielle, il est certain que la séquence 9 fait un détour, une digression narrative, pour retomber sur le motif du dolman « couleur du ciel », rappel de la vierge blonde. La structure de cette « historiette » n'est pas vraiment circulaire, mais les éléments de la fin étaient déjà présents, symboliquement, dans les premières phrases⁸⁶⁹.

Par exemple, l'incipit est intéressant dans la mesure où il est ouvert, il ne contraint absolument pas le récit et ne fait qu'introduire un élément thématique : à savoir, le feu.

Le feu qui dévora Sodome et Jean Huss et la cigarette que je viens de jeter, le feu court sur la mer et les marais, au flanc des cimetières, dans la fumée des locomotives, aux hublots des transatlantiques.

⁸⁶⁸ « De l'Erotisme », écrit entre juin et août 1923. Publié pour la première fois en 1953 aux Editions Cercle des Arts, repris dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Gallimard, 1978. Cf. in *Œuvres*, p. 178-180.

⁸⁶⁹ Tadié parle de certains récits construits selon un modèle circulaire : « Et voici qu'apparaît une autre sorte de récit qui, lorsqu'on le croit achevé, se replie sur lui-même, se raconte lui-même ; ses dernières pages renvoient aux premières, qu'elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée ». Le modèle de cette construction serait *A la Recherche du temps perdu*. Or, dans le cas de S9, il s'agit plutôt d'une circularité inscrite dans le romanesque linéaire, et cela rappellerait une boucle non bouclée ou un tour de spirale, toujours ouvertes vers l' « à-venir », l'*ad-venturum*. Tadié, 1994, p. 117-8.

La vraie histoire ne se situe pas auprès de l'énonciateur ; tout au contraire, elle s'installe dans un cadre qui hante plus ou moins l'imaginaire de Desnos. En effet, le voyage sous-marin n'est pas étrange dans ses livres. Dans le livre de 1927, par exemple, Corsaire Sanglot visitera les fonds marins où il connaîtra « un immense champ d'éponges », des hippocampes « troublés dans leur sommeil » et notamment l'« Eclaircie de l'éponge mystique »⁸⁷⁰.

En revanche, *Deuil pour deuil* s'ouvre sur une histoire secondaire où les protagonistes sont les habitants du règne marin. Ainsi, la prosopopée permet au lecteur de connaître cette faible marine, mais il la connaîtra bien entendu à travers le philtre du narrateur. Le dialogue est banni de l'historiette si bien qu'on n'échappe pas à la domination du je énonciateur. On est au courant des souvenirs de l'étoile de mer, on connaît les métamorphoses de cette « pauvre étoile brillante à l'abri des pêcheurs ». Ce qu'on ne pourra jamais, néanmoins, c'est entendre leur dialogue. Cela supposerait peut-être un retard dans « l'horaire fabuleux des marées », qui serait le rythme intrinsèque du roman surréaliste :

Au fond de la mer l'étoile de mer parle avec l'huître et l'épave. Leurs paroles transmises aux coraux par les vibrations habituelles de l'eau ne provoquent aucun retard dans l'horaire fabuleux des marées.

Malgré ses réticences à laisser une place au dialogue entre les actants, le narrateur avoue pourtant qu'il s'agit d'une situation assez particulière qui le met presque en dehors de son invention : « Singulier dialogue que celui de l'étoile de mer et de l'huître ». Mais, ne serait-ce qu'à travers la perle que celle-ci a libérée, l'histoire doit avancer. En ce sens, le choix des actants se trouve à nouveau vaciller autour de trois possibilités, comme dans S8 : l'étoile qui dort, l'huître qui « a refermé sur sa visquosité [sic] déparée le robuste couvercle où s'incrument des coquillages », et l'épave. Cette dernière est la seule à s'agiter, ce qui lui vaudra donc un rôle principal aux côtés de la perle. Le tout est de reprendre surface, de rediriger l'action vers un but et peut-être aussi de retrouver un fil qui avait été proposé par S8.

⁸⁷⁰ Cf. Desnos, *Œuvres : La Liberté ou l'amour!*, p. 340-1.

Au-delà du jeu d'hésitation concernant l'actant principal, malgré le foisonnement de motifs, une seule direction reste possible pour tenter de soulever le degré de cohérence diégétique. En effet, dans les séquences précédentes, la valeur préférée était celle du féminin mais il n'arrivait pas à prendre corps. Elle ne le fera, par ailleurs, que dans la séquence où le féminin s'allie à un personnage masculin (S9, avec John John « le célèbre propriétaire des étalons de course »⁸⁷¹). Le couple détient une importance romanesque, tandis que l'individu en général, homme ou femme, relève plutôt d'une approche lyrique ou quasiment philosophique.

L'abrupt début de la digression est corrigé progressivement par ce voyage de retour vers le continent. Ainsi, les retrouvailles seraient trop faciles et sans intérêts mais cela dépendra précisément de la « Merveille », le nom de l'épave, et du mystère que renferme « l'abondance des feux follets et le miraculeux éclat » des lampes et des pipes des habitants riverains. L'atmosphère se définit en conséquence par ces deux facteurs, mais de façon non moins pressante, par le poids d'un récit qui est de retour. Le bateau sera ainsi « fiché en terre avec une perle au gouvernail », au beau milieu d'une forêt des Ardennes. La boucle demeure pourtant encore trop éloignée et, du point de vue de la composition, il faudrait corriger cette diversion :

Cependant que l'homme au dolman bleu tendre, le chasseur du bar où fréquentait la vierge blonde, sa maîtresse, le chasseur bras nus abattra des chênes non loin de là.

En conclusion, cette séquence n'aurait pu ni faire rebondir le récit dans un sens inconnu ni le réduire à une intrigue monolithique, autour de la vierge blonde, sans le condamner soit à l'éviction ou rejet du romanesque soit à son épuisement. En effet, jusqu'à S9, le chemin pour atteindre ce personnage était fort accidenté et multiple. Les scènes se succédaient sans se contenter d'un motif, sans rétention et sans un but précis. Mais une fois cette catégorie est remplie par une invention quasiment oisive, comme elle le fait finalement dans la suite de S7 à S9, les scènes sont forcées de revenir à ce motif qui l'emporte et par fréquence d'apparition et par cette complétude que suppose le couple héroïque.

⁸⁷¹ Desnos, *Œuvres*, p. 203.

La séquence 9 à l'appui, nous avons prouvé que la diégèse n'est pas en pleine liberté. La forcer ainsi à rentrer dans un ordre est peut-être un crime, mais un nouveau crime commis en son nom. La retenir aurait probablement été un abus, une impasse à moyen terme et donc une façon de déjouer les machinations du narrateur. Si le récit automatique fit la liberté, l'homme a fait le roman. Effectivement, il y a des passages qui prouvent, comme celui-ci, l'évidence d'une *intention* romanesque notamment parce que parfois, comme soutenait Marat, c'est par la violence que l'on doit établir la liberté. Le roman s'oppose donc, sur ce point, à l'enchaînement illogique radical :

Ce que Ducasse réussit magistralement dans *Les Chants de Maldoror*, Desnos prétend le réactualiser. Mais là où Ducasse corrigeait par une surenchère destructrice les excès fascinants des romantiques (Hugo, Byron, Musset, Mickiewicz), du fantastique gothique, du roman populaire, du feuilleton de presse, Desnos rend hommage à cette épopée populaire, le roman d'aventures qui a planté les décors de l'imaginaire moderne et qui attend que le poète, un peu corsaire, révèle son trésor poétique.⁸⁷²

4.2.7. Se trouver ou se perdre : les enjeux du roman [SEQ. 10]

⁸⁷² Berranger, « *La Liberté ou l'amour! Récit poétique* », in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 170.

La tension du roman sur le flux automatique est lisible dans le texte, et plus concrètement dans les coutures que celui-ci offre lors de la conjonction des parties avec une unité d'action. Le principe de l'écriture de premier jet, par définition, imprime une force centrifuge considérable. Les mots en appellent d'autres et même les syllabes, ou les résonances les plus minuscules, conditionnent véritablement la suite du récit. Plus généralement, on peut dire que toute tentative d'ordonner les textes de *Deuil pour deuil* selon une rationalité temporelle des événements racontés est vouée à l'échec en raison de sa confection décousue.

En revanche, l'établissement de concordances partielles et d'articulations par fragments reste non seulement possible mais suggéré par le texte lui-même. C'est justement un aspect traité dans le travail publié par Marie-Claire Dumas en 1980 : *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Nous voudrions citer un exemple « de ce jeu de renvois qui arrache chaque récit à son isolement sans pour autant le lier de manière incontestable aux récits environnants »⁸⁷³.

En effet, en enclave à l'intérieur du premier paragraphe de S7 se trouve déployée une scène sadique dont le lieu et le temps sont en rupture avec le reste du récit. Elle commence ainsi :

Là-bas, du côté où les sables brûlants du désert cachent jalousement un dolman bleu tendre sur un mannequin d'os blanc elle (la vierge blonde) a prié le ciel de se transformer en écharpe pour recouvrir ses épaules, un peu osseuses en vérité...⁸⁷⁴

Cette scène tourne court mais suggère la nudité de la vierge blonde, son désir d'être vêtue et la proximité d'un vêtement qu'elle ne voit pas : « le dolman bleu tendre ». Or, dans S8, le motif amorcé puis abandonné en S7 trouve son achèvement. La reprise est clairement marquée :

Là-bas où un squelette sert de mannequin à un dolman bleu tendre, la vierge blonde précipite sa course à travers les sables du désert.⁸⁷⁵

⁸⁷³ Dumas, 1980, p. 414.

⁸⁷⁴ Desnos, *Œuvres*, S7, p. 201.

⁸⁷⁵ Idem, p. 202.

La vierge blonde parvient au mannequin et s'empare du dolman : « ...fille d'Eve, elle avait revêtu le dolman tandis que le squelette en sifflant rentrait dans le sol ». A partir de cette première relation entre S7 et S8, d'autres sont rendues possibles. Ainsi, la nudité de la vierge blonde fait allusion au déshabillage de « la femme aux habits bleu de ciel » qui, en S2, donne ses habits au narrateur en échange d'un bracelet.

Tout se passe comme si la femme nue de S2 réapparaissait en S7/S8 dans le personnage de la vierge blonde et nue, comme si « les habits bleu de ciel » se spécifiaient ensuite en « dolman bleu tendre ». Par ailleurs, la conquête du dolman sur le mannequin d'os trouve une résurgence en S11. Le mannequin est de plus l'un des objets fascinants aux yeux des surréalistes : c'est quasiment un objet à subjectivité propre⁸⁷⁶. D'ailleurs, quelle est la différence entre un personnage et un mannequin ou, pire encore, un squelette ?

André Breton, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, note que « le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient ». Et il est curieux de remarquer, de notre part, que Breton propose comme exemple du merveilleux contemporain « le *mannequin* moderne » : le mannequin est le type même d'une représentation figée, vidée de substance, de la personne humaine. C'est par là-même un objet favorable à toutes les rêveries, toutes les transformations que l'individu peut lui faire subir.

Le mannequin est une apparence d'homme vide et prête à toutes les aventures. Si nous faisons ici référence au merveilleux, c'est qu'il est indissociable de l'érotisme : le merveilleux ne fait que manifester l'insatisfaction devant ce qui est, et par là-même le désir d'autre chose. Dans la mesure où l'érotisme bouleverse l'interdit qui pèse sur le désir et lui donne, de façon imaginaire du moins, satisfaction, il s'identifie au merveilleux et, en tout cas, au merveilleux moderne.

La coïncidence du merveilleux et de l'érotique est exprimée par le narrateur, par exemple, dans *La Liberté ou l'amour !* : « Je crois au merveilleux en amour »⁸⁷⁷. Et

⁸⁷⁶ Jean Arrouye, « Entre émerveillement et épouvante, le mannequin », in *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° XXIII, « Dedans-Dehors », Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 2003, p. 289-304.

⁸⁷⁷ Desnos, *Œuvres*, ch. IV, p. 342.

elle se manifeste de manière explicite dans la nouvelle religion que le livre de 1927 imagine autour du christ moderne nommé Bébé Cadum. Le chapitre III en tisse les éléments essentiels à partir d'une dérision systématique de la tradition chrétienne. Mais, confronté à son adversaire Bibendum, Bébé Cadum le vainc sans échapper pourtant au traditionnel Golgotha :

Le Cristi est enfin digne de son nom, il est crucifié sur une croix en cœur en chêne décorée de drapeaux tricolores comme une estrade de 14 juillet.⁸⁷⁸

On voit donc que deux éléments interfèrent ici : la parodie de l'Évangile chrétien et l'utilisation de l'imagerie moderne sous l'espèce des affiches publicitaires. Ce qui est manifesté, ce n'est pas le simple émerveillement devant des objets quotidiens ou signes de la modernité, mais aussi la charge érotique des éléments choisis. D'autre part, l'émerveillement devant l'imagerie moderne, Desnos l'a souvent exprimé ; c'est ainsi qu'il écrit :

Oui, le Mont Blanc gagnerait à posséder le Bébé Cadum sur ses flancs de même que le paysage habituel des voies ferrées, bouteille de champagne Mercier, panneau de la Bénédictine et du dentifrice du docteur Pierre, doit à la publicité tout son charme.⁸⁷⁹

Mais, dans *La Liberté ou l'amour !*, c'est la fonction attribuée à ces éléments qui est importante ; elle n'est pas simplement décorative, ou porteuse d'une trace de l'homme dans un paysage qui serait autrement tout entier naturel ; elle permet enfin l'incarnation des pulsions intimes de l'individu. En revanche, pour la charge érotique, nous irions jusqu'au savon rose de la chambre de Jack l'Éventreur et les bâtons de savon à barbe du coiffeur. Mais ils ne sont sacrés que par la mousse/sperme qu'ils émettent et qu'une petite fille, affiliée au Club des Buveurs de Sperme, recueille délicatement lors d'une scène amoureuse⁸⁸⁰.

Or la capacité de rester sensible au merveilleux s'éprouve lors de la rencontre de mannequins qui, parce que simulacres de l'apparence humaine, se prêtent à

⁸⁷⁸ Idem, ch. III, p. 337.

⁸⁷⁹ Cité dans Dumas, 1980, p. 622, note 33.

⁸⁸⁰ Desnos, *Œuvres*, respectivement : ch. VIII, p. 375, et ch. VII, p. 360.

l'imagination de rôles conformes aux désirs et aux attentes existentielles. En effet, entre alors en scène :

[...] la blonde et vierge institutrice vêtue depuis quelque temps d'un dolman bleu tendre. Mais la pensée blonde de la vierge était loin de la salle de classe bizarrement décorée d'os de mouton et de chameau.⁸⁸¹

Quant à certaines références, un ensemble structurel plus ou moins solide et fixe commence donc à se mettre en place au profit d'une lecture qui crée des liens entre les séquences. Celles-ci perdent par ailleurs leur qualité d'unités complètes et fermées et *correspondent* les unes aux autres quasiment comme des chapitres, c'est-à-dire des passages distincts et successifs traitant une même diégèse.

Dans le passage cité, par exemple, nous relevons la référence temporelle « depuis quelque temps », le décor d'os, l'allusion au chameau... autant d'indices qui ramènent le lecteur à S8. Ce mode d'enchaînement pourrait être poursuivi, de telle sorte que s'inscrive effectivement un type de *voisinage* des textes qui ne tient pourtant guère compte de la succession linéaire des récits ou séquences. Ce mode d'enchaînement ne vas pas, en tout cas, jusqu'à instituer une logique d'ensemble des actions ainsi rapprochées.

Des thèmes s'installent, arrive à se développer et interagissent avec d'autres ou finissent par disparaître. Sur un axe proaïrétique plus réduit que celui de *Nouvelles Hébrides*, *Deuil pour deuil* s'empare plutôt des puissances poétiques de l'écriture sur un modèle romanesque beaucoup plus simple. D'autre part, le fait que le livre ait la moitié de pages que ceux de 1922 et 1927 prouve d'une certaine façon l'échec au moment d'épancher le romanesque. Sur la question de la liberté d'écriture, certainement, *Deuil pour deuil* laisse le paradigme béant pour créer des variations nombreuses sur certains thèmes. Or cette liberté, comme on a dit, s'oppose au roman, dans le sens où la dispersion sape la lecture linéaire et *consécutive*.

Nous pourrions encore citer nombre de passages pour prouver une cohérence minimale parmi les séquences. Pourtant, d'ores et déjà, un point nous semble acquis : les ébauches d'enchaînements narratifs, les reprises d'énoncés, les

⁸⁸¹ Idem, S11, p. 206.

réurrences de motifs ont toutes pour effet de constituer *Deuil pour deuil* en une série de textes certes dispersés mais qui pourtant résistent au chaos, ou à l'illisibilité. Les séquences ont des prolongements plus ou moins directs les unes dans les autres et vont parfois jusqu'à se redoubler entre elles inscrivant un même fantasme sous des figures mouvantes.

Ainsi s'explique sans doute l'impression de redite, de relative monotonie qui se dégage de ces textes aux images pourtant violentes et somptueuses : le discours du rêve ou du fantasme tend à la répétition plus qu'à la nouveauté. Sans que leurs relations soient systématiquement concertées, et bien qu'ils puissent se lire indépendamment les uns des autres, les vingt-trois textes de *Deuil pour deuil* produisent, une fois assemblés en recueil, un effet supplémentaire de ressassement et d'insistance. Mais les parallélismes et les renvois plus ou moins lointains, ne seraient-ils pas par hasard une coïncidence, un événement fortuit (une rencontre...) dans le déchaînement du flux de la demi-conscience ?

D'une certaine manière, le livre de 1924 peut être considéré plus poétique que romanesque, d'une création plus paradigmatique qu'horizontale et fluide. La tension entre les deux limite quoi qu'il en soit l'amplification du roman et renforce le degré de dispersion, ce qui signifie un surplus de surréel et une atteinte au raisonnement logique. Mais la condamnation de la logique, avant d'être un apport du surréalisme, naîtra de Dada : elle est faite par Tzara, dès le *Manifeste Dada* (1918), avec une grande violence, de manière péremptoire, sans argumentation, puisque démontrer la fausseté de la logique reviendrait à entrer dans la logique :

La logique est une complication. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts, des centres illusoires. Ses chaînes tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance. Marié à la logique, l'art vivrait dans l'inceste, engloutissant, avalant sa propre queue toujours son corps, se fornicant en lui-même...⁸⁸²

Ce qu'il faut bien appeler la poétique de Tzara est fondée sur la simplicité originelle, le refus de toute reconstruction logique, l'expression intense de la

⁸⁸² Tristan Tzara, *Manifeste Dada* (1918), *Dada 3* in *Œuvres complètes*, t. I : 1912-1924, texte établi par Henri Béhar, Flammarion, 1975.

personnalité, la spontanéité. Or cet accord profond entre l'être et la parole automatique, sans que viennent s'interposer les catégories de la pensée abstraite, c'est bien ce que réclame Desnos. C'est par ailleurs le cas d'autres compagnons du groupe de l'époque.

Par exemple, Soupault plaide pour les formes dites *naïves*, sachant que l'on a trop vite fait de qualifier de naïf ce qui est simplement une vue directe et immédiate du réel. Soupault établit une identité entre la poésie primitive, exprimée dans les contes oraux, et la poésie moderne à condition qu'elle soit dégagée des contraintes de la logique :

On a voulu paralyser la poésie, on a voulu, en quelque sorte, l'étrangler, et je sais pourquoi : depuis que je pense, depuis que j'écris, je me suis heurté à ce qu'on appelle la logique. C'est un ennemi redoutable. Vous voulez comprendre, expliquer, justifier, raisonner, autrement dit, vous acceptez de vous plier, d'obéir aux règles que nous impose depuis des siècles la logique. Vous avez peur de ce que vous nommez l'absurde, vous avez peur de ce que vous ne comprenez pas logiquement, vous cherchez des explications à ce qui paraît inexplicable. En ce qui me concerne, j'ai mesuré l'étendue de la duperie que la logique formelle ou intérieure a imposé à l'espèce humaine. La poésie m'a appris à échapper de cette cage dans laquelle la logique avait réussi à enfermer l'individu, l'espèce, l'esprit. La poésie m'a permis de ne considérer la logique que comme un esclavage.⁸⁸³

La logique est donc une cage dont le poète va s'évader : le rôle de l'écriture automatique est primordial tandis que celui de Dada semble aussi essentiel. La poésie est aux sources du monde comme elle est aux sources de l'être. Soupault partage donc avec Dada l'attachement à la spontanéité et à une forme de cohérence primitive, le refus de saisir le réel à travers une fausse unité logique, le désir de le saisir avant que ne vienne interférer, pour en fausser l'appréhension, la construction formelle de la pensée. Mais la convergence entre l'un et l'autre s'arrête là où commence chez Dada la remise en question du langage. Ainsi, Soupault met en lumière les contradictions de Dada :

⁸⁸³ Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli : 1923-1926* (t. II), Lachenal & Ritter, 1986, p. 17-8.

Ce qu'il faut noter ici, à propos de Dada, c'est que ses promoteurs, pour leur entreprise, utilisaient surtout et de préférence les puissances de la poésie et les considéraient comme ceux qui parlent des puissances célestes, ou des puissances de ténèbres. Alors que la négation devait, selon Dada, s'imposer, la poésie demeurait et, paradoxe, s'affirmait.⁸⁸⁴

Si l'on admet que Dada est né d'un profond dégoût de tout ce qui a participé au naufrage de l'homme, au lendemain de la guerre mondiale, et plus particulièrement d'un refus absolu des valeurs culturelles qui n'ont pas empêché ce naufrage, mais au contraire l'ont peut-être justifié, on comprend que Soupault ait été un dadaïste convaincu. En revanche, quand on pense à la critique de Dada qui s'étend au langage, instrument de relation trompeur, susceptible d'erreur, on met en lumière ce qui sépare Soupault et les autres surréalistes de Dada.

Les surréalistes croient au pouvoir des mots et du langage poétique, capables de créer un univers autre. Rompant en cela avec le dadaïsme, ils accordent tout pouvoir au langage et en font un instrument de connaissance de l'être. Ou plutôt, à partir du moment où il est débarrassé des contraintes de la logique, le langage devient un révélateur, par les images qu'il charrie, d'un monde autre. Ce monde est régi enfin par ses propres lois, qui sont totalement étrangères aux lois du monde concret, du monde au premier degré.

Quant à Soupault, il croit au pouvoir des mots à partir du moment où il n'y a pas à les justifier au nom de la logique et où ils signifient sans que soit nécessaire une quelconque référence à ce qu'on nomme la réalité :

*Il n'y a rien à comprendre, doit-on toujours répéter. La poésie est au-dessus de la réalité.*⁸⁸⁵

Mais, pour ce qui concerne une forme littéraire héritée, comme le roman, Soupault et Desnos coïncident en quelque sorte au centre d'une polémique qui, en 1923, n'est pas encore nettement tranchée. Breton, dans le rôle d'arbitre, condamne

⁸⁸⁴ Soupault, *Essai sur la poésie*, Lausanne, Rolle Eynard, 1950, p. 110. Rééd. in *Poèmes retrouvés*, Lachenal & Ritter, 1982.

⁸⁸⁵ Soupault, op.cit., p. 114.

surtout dans le roman tout retour possible au réalisme et il ne reconnaît pas l'intérêt pour le surréalisme des tentatives romanesques.

Pour sa part, Philippe Soupault était sans doute conscient de l'ostracisme qu'allait provoquer sa désobéissance à une loi qui n'est pourtant pas encore clairement énoncée, puisqu'il proclame à la fin du *Bon apôtre* (1923) : « Tout est fini maintenant. J'écris des romans, je publie des livres. Je m'occupe. Et allez donc ! »⁸⁸⁶, en une sorte de pied de nez au monde surréaliste. Et cette écriture romanesque participe également, somme toute, aux « processus de rupture engendrés par l'imaginaire »⁸⁸⁷.

Dans *Deuil pour deuil*, l'effet de réel se double immédiatement d'un effet de suspens puisqu'il pose finalement plus de questions qu'il ne donne de réponses. L'action est en perpétuel inachèvement puisqu'elle ne peut se clore en un passé révolu. On sait déjà que les temps grammaticaux se retrouve à un point où toutes les contradictions s'estompent. Une fiction ainsi conçue, dans un temps éternisé, limitée au « se faisant », n'admet ni début ni fin. C'est à proprement parler une histoire sans queue ni tête qui nous est racontée. De plus, l'infiltration du discours dans le récit concourt de manière décisive à cette inconséquence de l'histoire. Le récit à la première personne devient prétexte à une énonciation narcissique, trace d'une subjectivité soucieuse de se manifester :

Le flot où se noie l'écrivain, c'est aussi celui qui monte de son encier, dont l'humeur sombre se confond avec l'humeur aqueuse qu'elle dénote avec insistance, comme pour s'en préserver et y succomber à la fois, à l'aide de signifiants noirs qui viennent grossir les flots du référent. Redoublant, ou plutôt accompagnant l'expérience vécue, le discours induit et même performe une « impression de noyade » dont le sujet émerge pourtant toujours, par des commentaires métacritiques qui n'en relancent pas moins le flot qui le submerge.⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ *Le Bon apôtre*, Kra – Le Sagittaire, 1923. Rééd. Garnier, 1980, et Lachenal & Ritter, 1988.

⁸⁸⁷ Sylvie Cassayre, *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Lettres modernes, coll. « Bibliotheque des Lettres modernes », Thèses et travaux de critique et d'histoire littéraire, n° 40, 1997 ; cf. le chapitre qui s'institue comme le nôtre « Se trouver et se perdre : les enjeux du roman », p. 104-118.

⁸⁸⁸ Gérard Gasarian, « La rhétorique facile chez Desnos », in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 206-7.

En s'instituant de cette manière comme récit lyrique, *Deuil pour deuil* rend vaines des distinctions comme celle de réel et d'imaginaire, d'objectif et de subjectif, d'extérieur et d'intérieur. Sans doute se trouve ici atteint ce surréel où les contradictions n'ont plus de conséquences : « Je suis la Beauté brune et la Beauté blonde. La triomphale beauté sans beauté. Je suis Tu et tu es Je »⁸⁸⁹. C'est une façon d'inscrire de façon provocante dans le texte cette définition de l'indéfinissable, où le je peut reconnaître son propre statut multiple et instable.

Mais, comme dit Marie-Claire Dumas, le moi est aussi bien le sujet désirant et la « victime volontaire des mirages de la parole » :

C'est peut-être pourquoi la fonction de narrateur se trouve hypertrophiée dans *Deuil pour deuil*. Le « je » doit raconter pour matérialiser ses fantasmes, leur donner en quelque sorte le contour des mots ; mais paradoxalement, à travers son récit, c'est lui-même que vise le narrateur, c'est à lui-même qu'il tend ce leurre et cette jouissance, c'est lui-même enfin qu'il interpelle et force à prendre la parole.⁸⁹⁰

Or, s'il n'est pas faux de signaler cette présence générale de la subjectivité auctoriale, il conviendrait d'insister sur le nombre de séquences qui s'éloigne de cette hantise. Il y a des « récits », comme dit Dumas, qui défont les liens oppressants du moi et constituent un horizon diégétique solide. Précisément, si l'on regarde les séquences de 7 à 10, par exemple, on remarquera aisément l'érection d'une histoire où le moi disparaît. L'intrigue n'est peut-être pas homogène, elle ne se tient pas à un nombre fixe d'actants, mais elle montre le passage du cadre et de la situation de l'énonciation (surtout dans S7) à une rupture nette avec cet entourage dans un but d'évasion : c'est la déchirure visible entre le premier paragraphe et la suite dans S9.

En revanche, la séquence 10 continue à sa façon à appeler « le violet défilé des spectres et des fantômes retenus loin de là, dans un lit de hasard, entre l'amour et le mystère, au pied de la liberté les bras ouverts contre le mur ». Malgré un décalage référentiel par rapport à l'histoire de la vierge blonde, S10 offre un accès direct à la fiction souhaitée. De plus, elle inscrit une sorte de recette pour ce romanesque que Desnos n'arrive pas à baptiser ouvertement. Les trois ingrédients seraient l'amour et

⁸⁸⁹ Desnos, *Œuvres*, S4, p. 199.

⁸⁹⁰ Dumas, 1980, p. 377.

le mystère, auxquels on pourrait peut-être ajouter un peu de « Merveille » (S9), toujours sous l'égide de l'aimable liberté. Mais cette liberté, curieusement, est le crucifix qui pend sur le lit de hasard. Elle est présente mais n'est pas tout à fait *libre* : si le Christ représente cette notion, nous pouvons parler du sacrifice de la liberté absolue de la parole automatique, ainsi immortalisé.

Il y a sans aucun doute une raison qui explique la limitation ou la contrainte du principe de variabilité absolue : à force de raconter des histoires possibles, quelques éléments repassent souvent sur le même sentier. C'est la route que prend le romanesque pour ne pas s'égarer. A ce propos, il faut remarquer la chute de S9, où la digression marine retombe sur ses pieds et se force à reprendre le dolman bleu tendre.

De même, dans le cas de S10, malgré la foule de « clefs en bataillons serrés », on s'apercevra de la vraie clef du mystère. Nous verrons tout de suite le beau et riche motif qu'est cet objet mystérieux. Mais nous constatons aussi que la clef est en elle-même l'objet du mystère, l'objet qui symbolise la finalité d'une recherche et qui ouvre (même par l'enterrement du *Mystère*) ou ferme l'intrigue.

Le « lent grincement des serrures forcées » initiait la métaphore, mais elle prend une ampleur magnifique en faisant retentir les cieux « du bruit des serrures divines fermées en hâte ». Cet objet s'ajoute à une panoplie d'indices qui indiquent l'inspiration : rayon de lumière, illumination des cieux, dessein divin, etc. Nous pouvons parler ici de l'inspiration desnosienne symbolisée par la clef : la clef du mystère, et participant dans la diégèse.

D'autre part, l'objet en soi réveille chez Desnos une longue liste d'images : lectures, souvenirs, nouvelles idées... Il y a pourtant un point presque fétichiste dans cette focalisation sur un objet mythique qui existe toujours en fonction d'un ailleurs. La clef n'est pas sans une porte, et donc sans un espace à pénétrer, symbole sexuel aussi de ce contact avec l'altérité ou l'au-delà. Un bataillon de clefs, en S10, correspond enfin au même nombre d'histoires ou à une vraie bibliothèque portative :

Elles sont là toutes, celles qui tombèrent aux mains des espions, celle que l'amant assassin brisa dans la serrure en s'en allant, celle que le justicier jeta dans la rivière après avoir définitivement fermé la porte des représailles, les clefs d'or des geôliers volées par les captifs, les clefs des villes vendues à l'ennemi par les vierges blondes, par

la vierge blonde, les clefs de diamant des ceintures de chasteté, les clefs des coffres-forts vidés à l'insu des banquiers par un aventurier, celle que, sans bruit, le jeune et idéal conquérant retire de la serrure pour guetter d'œil le coucher de la vierge blonde.

Mais voilà une « clef » retournée trois fois dans un seul paragraphe sur l'évocation de la vierge blonde. Si l'on pouvait penser que l'enterrement de Guillaume le Conquérant, « glorieux mort », ainsi que les souvenirs et la mort du fossoyeur nous égaraient du motif obsédant de la féminité, on revient de façon presque méthodique au point de départ. Et ce point de départ, qui est le lien entre les séquences, se trouve justement en dehors de la séquence 10. C'est pourquoi on ne peut pas parler de récits séparés, ou « dispersés », mais plutôt d'étapes progressives du romanesque.

4.2.8. Thématization du processus scriptural [SEQ. 11]

La difficulté d'inaugurer un chapitre dans *Deuil pour deuil* est contrecarrée, dans la séquence 11, par l'ouverture d'un paradigme qui maintient le discours et stimule en même temps le romancier pour trouver un référent. Une série de nombres est égrenée par des écolières, mais elle se ferme rapidement sur la première dizaine pour laisser passer l'image des jeunes filles qui obéissent à l'institutrice. On trouvera une scène fort semblable dans le livre de 1927 lors de la visite du Corsaire Sanglot au pensionnat anglais de jeunes filles. En effet, le chapitre intitulé « Le pensionnat de Humming-Bird Garden »⁸⁹¹ sera le cadre choisi pour la célébration d'une série d'actes, et notamment des punitions appliquées sur les fillettes, qui relèvent

⁸⁹¹ Desnos, *Œuvres, La Liberté ou l'amour!*, ch. X, p. 382-7.

largement du sadisme et du masochisme de façon alternée. C'est ici un peu la résonance que soulève cette obéissance, aucunement fortuite.

Le ton de cette scène est donné par l'aspect soumis des filles qui obéissent « à la mesure marquée par l'institutrice ». Ce sont les éternelles victimes d'une libido possessive et assaillante, qui peut aussi s'avérer éventuellement fort cruelle et impitoyable. Ici, de plus, nous sommes parfaitement dans la suite des événements : il n'y a pas un cadre étrange ou complètement nouveau face au lecteur, car il reconnaît tout de suite, dans la personne de la maîtresse, « la blonde et vierge institutrice vêtue depuis quelque temps d'un dolman bleu tendre ». Ce « quelque temps » relie sans aucun doute la série de séquences qui va de 7 jusqu'à 11.

Or, s'il s'agit d'un thème récurrent de *Nouvelles Hébrides*⁸⁹² à *La Liberté ou l'amour !*, Desnos n'a pas de difficultés majeures pour convoquer une scène pourtant assez vague et assez peu préparée. Il efface, la plupart du temps dans la vitesse du récit, toute description. C'est peut-être pour cette raison, à cause du manque de contexte de la scène, que le narrateur se trouve ensuite démuné de ressources : l'adjectif propre à la vierge bascule, se déplace dans la phrase jusqu'à aller déterminer un autre substantif, tandis que le discours « s'envole » à la recherche d'un autre thème qui appuiera la présence de l'héroïne. Il n'est donc pas étrange que ce soit le moment de faire apparaître le « chasseur de bar » de S9 pour compléter le couple mythique des aventuriers :

Mais la pensée blonde de la vierge était loin de la salle de classe bizarrement décorée d'os de mouton et de chameau, elle suivait le vol d'une mouche bleue vers une chambre où reposait l'amant tant désiré, l'amant dont des pierres d'aimant taillées en boutons d'uniforme revêtaient la physionomie d'une gravité sympathique.

La pensée rapidement éloignée est représentée par la mouche. C'est une nouvelle occasion pour parler de déplacement : dans S10, la « clef du mystère » symbolisait l'inspiration, ou l'écriture même, de l'auteur et maintenant, la mouche bleue représente la pensée égarée. Il y a un déplacement, presque dans le sens

⁸⁹² Pour les *Nouvelles Hébrides*, cf. une scène (S2) où il y a quatre jeunes filles qui se fessent. Scène plus érotique, comme celle de 1927, elle n'est pas sans rapport avec la fantaisie liée aux écolières; in *Œuvres*, p. 47-8. On lit aussi (S3, p. 48) : « La maîtresse qui a des mains si douces qu'on désire en être frappé ».

d'un mécanisme de fonctionnement psychologique, qui se fixe sur des objets concrets, quotidiens ou quelque peu surprenants.

Mais, ne serait-ce que parce que le héros était naguère (S9) un bûcheron des Ardennes, on passe bientôt sur une des routes privilégiées de l'aventure : « La mouche prit le chemin d'une forêt vierge... ». La période qui va de la motivation du récit par la liste de nombres jusqu'à ce rebondissement, prouve en premier lieu la rapidité et la souplesse pour trouver des motifs. Or, deuxièmement, cette période reste extrêmement fragile si, au-delà des motifs littéraires, elle ne les met pas en relation ou ne les insère pas dans le code proairétique. En l'occurrence, le repos du héros, ainsi que la scène relativement figée et appauvrie des écolières, force le déplacement du discours en quête d'une action suivie plus satisfaisante.

Une des techniques les plus représentatives de l'écriture du premier jet est la radicalisation thématique. Elle consiste à dramatiser ou exagérer des propos qui, d'emblée, ne sont pas assez saillants et dont les traits sont jugés improductifs ou insignifiants. La nécessité d'engendrer de nouvelles situations, des péripéties, radicalise les motifs littéraires chers à l'auteur. Influence de Maldoror ou pas, Desnos en fournit en S11 un exemple patent. D'une phrase à l'autre, le héros en repos est un cadavre, et la mouche bleue n'est qu'un exemplaire parmi une trentaine d'insectes qui le survolent.

Ceci étant, la période créative, comprise globalement dans ce paragraphe emblématique, suit un cycle complet. Dès l'incipit de S11, elle est allée *in crescendo*, et de façon accélérée, vers une deuxième phrase très longue. Mais elle subit une radicalisation farouche qui dégage immédiatement, sans hésitation, la situation. De ce fait, le repos devient mortel : il n'y a pas de répit pour le personnage et sa destinée ne peut se définir dès lors que comme *fatale*. Mais c'est un *fatum* partagé du reste avec l'écrivain surréaliste. Être un personnage, dans les romans desnosiens, comporte souvent saisir rapidement l'aventure à bras-le-corps et s'abandonner *activement* aux événements. Et, s'il est une destinée, autant qu'elle soit comme celle de Roméo et Juliette, à savoir dramatique au dernier degré.

Bref, la constitution du couple mythique était un recours qui a tourné à l'échec, d'autant plus qu'il s'avoue dans le texte même comme un « entretien régulier et fatigant ». De cette manière, la vierge voit que son compagnon est sacrifié par les

exigences de la composition : de toute façon, il n'est pas question de revenir sur le marché et la correction, comme un démenti, est refusée. Grâce à l'analyse faite par Michel Murat des manuscrits *corrigés* ou revus par Desnos, on sait maintenant que le démenti était rare et qu'il s'agissait plutôt d'une amplification, une transformation toujours constructive, du texte. Desnos ajoutait de nouveaux papiers ou remplissait les marges sans souci des contradictions⁸⁹³.

Après avoir connu une « pensée blonde », il n'est pas surprenant de voir apparaître « une forêt vierge » quelconque à deux reprises. Les mots sont retenus pour mieux pouvoir exploiter toutes les puissances de la connotation. Le fait est que les mots multiplient le discours sans faire avancer nécessairement le récit. Par exemple, on peut dire que la vierge blonde prend le chemin de la forêt en évitant la redondance. Or n'appauvrissons-nous pas le texte en enlevant l'enchevêtrement automatique, dû à l'inertie scripturale, des mots et des syllabes ? Comme dit Marie-Paule Berranger, « le récit sera épique et lyrique ou ne sera pas » :

Le récit épique qui propose, dans sa réécriture, des modèles ouverts au merveilleux progresse non sur la nécessité logique d'une intrigue menée à son terme mais, puisqu'il n'y a pas de fatalité autre que celle de l'écriture, sur le tressage et l'arborescence des thèmes, des motifs, en dernier ressort des mots, selon le principe même de « P'oasis »⁸⁹⁴. Les nécessités de la rime ou de l'écho sonore, les jeux de la polysémie, les dérivations et l'étymologie, les associations de mots feront une nécessité au récit, si l'on récuse comme arbitraire celle que lui constituaient les présupposés du romancier.⁸⁹⁵

La forêt vierge possède néanmoins assez de prestige, vis-à-vis du romanesque d'aventures, pour offrir de nouvelles rencontres. Déjà, comme une résonance des comètes rouge et violette de S6, la vierge rencontre les habitants *normaux* de la forêt ou la jungle : un tigre rouge et un tigre violet. C'est une motivation presque de calque structural. Mais ils ne sont qu'un léger souvenir du récit passé. Ils se taisent,

⁸⁹³ Murat, « Les Pénalité de l'Enfer de Robert Desnos, ou la maison de correction », in *Pleine Marge*, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, n° 2, Éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, décembre 1985, p. 65-78.

⁸⁹⁴ Cf. *Œuvres*, p. 525. Nous remarquons qu'elle compare un texte romanesque de 1927 à un poème de 1930, alors qu'il y a les précédents de 1922 et 1924. Malheureusement, le romanesque desnosien n'est pas aussi connu que ses poèmes.

⁸⁹⁵ Berranger, « *La Liberté ou l'amour ! Récit poétique* », in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 177.

néanmoins, si bien qu'elle ne trouve d'autre interlocuteur que les lianes « pareilles aux chants d'amour », et qui « la guident jusqu'au Champ de Bataille ».

Métaphore de l'écriture en ébullition, ce champ de bataille n'est que le processus lui-même de création, pressé et toujours présent. Si le héros est mort de la précipitation scripturaire face à son repos profond et insignifiant, cette forêt qui rappelle simplement S6 avec ses tigres ne peut engendrer non plus de bel horizon. Elle cède alors au déplacement vers un scénario encore plus brusque et dramatique. Quelles seront donc les rencontres sur le champ d'honneur ? Desnos nous dirige-t-il vers une morne vallée hugolienne ? Y a-t-il une possibilité d'*animer* le chapitre et de rendre vivants les actants ?

Du couple mythique qui trouvait son modèle dans les amants de Vérone (« l'entretien régulier et fatigant de Roméo avec Juliette »), le premier cadavre était celui du héros. C'est maintenant le moment de sacrifier la femme.

Pressé par l'écriture, Desnos déclenche une véritable hécatombe : la promenade de la vierge ne peut être que « mélancolique » et les morts rencontrés ne peuvent être que le « premier » et le « second » (Roméo et Juliette, en l'occurrence) d'une foule sous-entendue. Le deuxième mort sera donc Juliette et puis, à proximité de son amant, par pur parallélisme structural, la vierge blonde avance vers son inévitable tourment. C'est avec du sang nouveau que la séquence renaît de ses cendres et se re-dynamise :

Les yeux de la vierge blonde ont pris la fixité de l'acier. Attention ! vierge blonde ton amant n'est pas loin. Là, ne l'avais-je pas dit ? Les boutons d'uniforme aimantés ont arraché les yeux de la vierge blonde qui, aveugle désormais, promènera par les champs la lamentation de son corps et de son âme exposés aux outrages des vagabonds, aux baisers des infirmes, aux caresses des malades, tandis qu'avec les premières lueurs du jour les brancardiers chargés de relever les victimes du combat héroïque trembleront d'effroi à voir sur la tunique d'un mort jeune et robuste deux boutons d'uniforme en trop.

Comme dans la séquence 5, la femme, à l'arrivée de l'aube, voit tomber « sa couronne de rêve ». Ou du moins, son charme éblouissant s'éteint : c'est l'heure des révolutions, il faut évoquer les gibets et les Golgothas pour faire sentir les frissons des moments révélateurs. Dans une ambiance qui mélange la vie et la mort, et qui

met en relief notamment une vie sentie pleinement, sous le harcèlement de toutes les menaces inattendues, la vierge est sacrifiée sur l'autel du récit. Ses yeux sont arrachés d'autant plus qu'à l'aube, placés sur l'uniforme de l'amant, ils augmenteront le trouble des brancardiers, les spectateurs nommés d'office à cette occasion.

L'effet est celui recherché par Desnos, nous semble-t-il, dans la mesure où, avec ce pathos agonique, l'histoire et le drame grandissent et s'épanouissent. Or est-ce un effet qu'on peut juger productif ? Où nous emmène-t-il donc ? Il semble plutôt que le romanesque agonise dans ces moments épiques et lyriques à la fois, car la transformation radicalisée des actants limite pourtant largement le développement postérieur du chapitre.

En effet, séquence sous le signe de la mort, S11 ressuscite malgré tout un certain nombre d'actions et s'acharne autour du personnage central. Mais le fait qu'elle épuise aussitôt ses ressources l'empêche d'avancer à outrance ou d'aspirer à l'infini idéalisé. On est obligé, par conséquent, de revenir dans la salle de cours « où trente têtes d'enfants se penchent sur la régularité du papier quadrillé ». Les couleurs remplacent ici les formes dans l'attente de l'institutrice, celle qui savait plier les crayons et les craies « aux exigences d'une imagination capricieuse ».

Une *imagination capricieuse* : reflet méta-narratif du processus d'écriture lui-même, il y a un symbolisme esthétisant de cette écriture sur le plan fictionnel tout en poursuivant la modélisation romanesque. L'énonciation est donc étroitement liée à la circonstance, et le temps est au cœur de l'affection de la pratique. Les « manières de faire » trouvent un corrélat dans l'écriture et constituent un art du temps car elles dépendent toutes du *kairos*, c'est-à-dire du moment opportun ou de l'instant même :

Les ruses de l'histoire vécue et les ruses de l'histoire racontée se renvoient la balle. Ce n'est pas le réalisme, et son instrument, la description, qui comptent, mais la création d'un espace par un art de dire. L'art de faire trouve son homologue dans un art de dire. Les histoires multiples, les performances narratives qui parsèment les récits créent un discours.⁸⁹⁶

Le reflet de cet *ars dicendi*, d'autant plus s'il y a une assimilation entre les trois puissances successives : penser, dire, écrire, est présent dans l'action unique de

⁸⁹⁶ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », in Declercq / Murat (dir.), 2004, p. 261.

l'écriture débridée. Mais cette simplification, qui n'abaisse pourtant pas les attentes du romanesque, continue sur le plan de la mimésis en rassemblant les catégories (macrocosme et microcosme confondus), les mots et les concepts (vie et mort) dans une mouvance qui ne se justifie que dans l'écriture.

Chez Desnos, on peut trouver par exemple des moments de transition où, malgré l'absence d'intrigue, le romanesque est convoqué ou hélé par l'écrivain en action. En ce sens, les références méta-narratives ne sont pas rares.

Mais il y a aussi une errance scripturaire qui tente de *comploter* pour faire surgir une sorte de révolte des actants dans le sens de l'action et de l'ouverture. Méchamment, cependant, il se peut qu'elle ne réussisse pas complètement. La fin d'un passage de transition, par ailleurs, peut offrir facilement des glissements vers l'expression lyrique en guise de placebo sans oublier pour autant le fait que l'écriture est menacée d'extinction, voire mortellement blessée (homicide) :

Cependant vêtus de terre et de ciel la vierge aveugle et blonde et l'amant *percé* au cœur par une *balle* aiguë *errent* dans le ciel. Nul ne leur enseigne le chemin. La nuit tombe, une nuit noire et *méchante*, qui les égare des feux mouvants d'une forge aux blêmes lumières d'un *homicide* océan.⁸⁹⁷

Les « feux follets » et le « miraculeux éclat » des lumières, qui étaient une conséquence de l'arrivée du bateau « Merveille » dans S9, sont ici retournés en une braise sans puissance. Dans la *forge* de l'écriture, si l'on continue sur les traces métalittéraires, ces « feux mouvants » restent improductifs et perdent toute impulsivité.

Finalement, on tombe dans un « cimetière » qui, pouvant quand même enrayer chez Desnos l'aventure, *refroidit* la démarche : « Dans un cimetière deux tombes sont vides et deux dalles mortuaires sans nom tombent de la montagne avec fracas dans un torrent froid où, le matin suivant, les écolières boiront sans crainte ». Les séquences 10 et 11 tournent effectivement autour de ce lieu assez significatif. On peut attendre le lendemain de cette dernière séquence, à savoir la suite sérielle du « feuilleton », mais il a déjà été prouvé qu'il existe un échec en S11 et qu'elle ne

⁸⁹⁷ Toujours en S11, p. 206-7. Nous soulignons. A remarquer, pour un possible jeu de mots: percé – balle, Perceval ?

libère pas vraiment le récit pour le faire décoller. Les images dominantes sont celles de la mort, la mélancolie, la chute ; mais aussi des notions de faiblesse, de froideur et de désarroi.

Dans l'interaction de l'histoire et du discours, du roman et de la rédaction à proprement parler, viennent en effet s'articuler (dès le premier paragraphe, S11 le montre bien) la dimension cognitive de l'invention et la dimension pratique de l'expérience scripturaire. Cette articulation a un caractère d'événement instantané, selon Murat⁸⁹⁸, et elle est donc soumise à la contingence. Elle est apte, au demeurant, à la concentration d'énergie d'où procèdent les instants intensément romanesques : dans les mots de Baudelaire, ce seraient « les trouées profondes faites à l'improvisiste dans le cœur »⁸⁹⁹.

En ce sens, la séquence 11 va à l'encontre d'un romanesque réussi sur le plan affectif et abondant, notamment si nous la considérons du point de vue de l'enchaînement de circonstances. Toute la séquence est enfin une tentative de démarrer, mais elle reste immobile, cabrée sur ses deux actants principaux et réduite à une clôture certes efficace, mais culbutée, soudaine et en dégringolade.

Finalement, si ce que nous appelons romanesque est, comme dit Murat, un « *enchaînement* de circonstances »⁹⁰⁰, l'enchaînement est d'abord marqué par les mêmes traits de style : ici, au milieu de *Deuil pour deuil*, nous le découvrons par la consécution des actions dans une même phrase, la ponctuation presque inexistante, en quelque sorte ascétique, et l'articulation des plans et des rapports de causalité par la seule opposition de temps verbaux. En l'occurrence, dans S11, c'est le rôle du présent et du futur (« tombent », « boiront », « il y aura »). La modalité la plus caractéristique du romanesque, en effet, n'est pas l'emportement qui pointe par moments en S11. Le romanesque est moins emporté que transporté : il nous fait entrer dans l'enchaînement des choses avec une sorte d'évidence médiumnique. Tout se passe comme dans un rêve et, comme dans le rêve, nous pouvons vivre les émotions les plus opposées : de l'angoisse à la jouissance, du danger à la conquête ou à la victoire.

⁸⁹⁸ Murat, « Reconnaissance au romanesque », in Declercq / Murat (dir.), 2004, p. 226.

⁸⁹⁹ Baudelaire, « Marceline Desbordes-Valmore », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1961, p. 719.

⁹⁰⁰ Murat, art.cit., 2004, p. 225.

En revanche, si nous lisons le célèbre essai sur « Le Narrateur » de Walter Benjamin, il faut bien constater une possible opposition entre récit et roman⁹⁰¹. *Prima facie* nous pouvons penser, pour la prose de Desnos, qu'elle appartient davantage à la catégorie de récit qu'à celle du roman quoique le sens de l'un et l'autre, chez Benjamin, soient un tant soit peu tangentiels et délibérément restreints.

Ainsi, d'une part, le roman est le fait d'un individu dans sa solitude qui fait face aux perplexités de l'existence. « Le romancier, écrit Benjamin, se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui est en lui le plus essentiel, car il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner »⁹⁰². Sur ce point, on ne peut pas contester la solitude inextricable dans le processus de création, notamment au sujet de l'expérience surréaliste. Mais plus qu'une perte, un manque ou un handicap, il nous semble que, dans le renouveau du roman dans les années vingt, ce serait un choix, un acte volontaire.

D'autre part, le roman serait explicatif, dit Benjamin : il cherche et charrie causes et raisons. Il tient au sens ; il transmet des renseignements, de l'information, ce qu'il en est de telle situation spécifique. Il est l'instrument d'un ordre social représenté par l'individu qui se replie ou se recueille pour ordonner la réalité. Le roman s'exprime effectivement par le livre : il tient ce que Michel de Certeau appelle « l'économie scripturaire » et, si l'un des traits de cette économie est d'éliminer la mort⁹⁰³, l'un des caractères du roman, selon Benjamin, est de mettre à l'écart le mourant, c'est-à-dire l'acte de mourir : « A mesure qu'avancent les Temps modernes la mort échappe de plus en plus à l'attention des vivants »⁹⁰⁴.

Le roman est lié à l'âge de la mécanisation, de la technicité qui efface la main de l'homme sur les produits de son travail. En revanche, le récit, selon Benjamin, relève de l'oralité et du corps. Le narrateur appartient par ailleurs à la communauté, au cercle des hommes. Dans sa qualité de témoin il se porte garant de la « réalité transmissible » d'une vie qui devient visible « à l'heure de la mort » :

⁹⁰¹ W. Benjamin, « Le Narrateur », in *Essais 1935-1940*, traduit par M. de Gandillac, Denoël/Gonthier, 1983.

⁹⁰² Benjamin, *idem*, p. 60.

⁹⁰³ « Le mourant est le lapsus de ce discours » : cf. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I, Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (éd.or. 1980), p. 277.

⁹⁰⁴ Benjamin, 1983, p. 68.

La mort est la sanction de tout ce que peut rapporter le narrateur. A la mort il a emprunté son autorité.⁹⁰⁵

Il y aurait ainsi un rapport entre le narrateur et l'artisan itinérant : « la narration est elle-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication »⁹⁰⁶. Et il y aura donc un rapport entre son art et le domaine de la *pratique* que Michel de Certeau mettra au cœur de ce qu'il appelle « l'invention » du quotidien. Selon Benjamin, tout conte véritable relève du « sens pratique ». C'est en même temps quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'information mais plutôt du sens de l'orientation.

Le récit ne sert pas à fournir une explication à une série d'événements dans son enchaînement, mais plutôt à fournir un mode d'emploi, une clé pour l'interprétation, qui fasse comprendre comment tels événements « prennent place dans le cours insondable des choses »⁹⁰⁷. Pour Benjamin, la montée du roman répond au déclin, voire à la disparition, de l'expérience vécue amené par le triomphe de la mécanisation et de la technicité. A travers l'ordre qu'il instaure, le monde réduit mais hautement fonctionnel qu'il élabore, le roman supplée à une perte.

Bref, par rapport au récit de Benjamin, le roman « n'est pas un bon conducteur de quotidienneté »⁹⁰⁸. Son défaut principal, pour ainsi dire, serait de remplacer l'autorité du vécu par un ordre antérieur, ce qu'on peut nommer un moule épistémologique kantien. La vérité réside en ce sens du côté du récit parce qu'il participe d'une chaîne de transmission qui contient et des valeurs et l'expérience du vécu.

En définitive, s'il s'agit d'appliquer ce modèle assez partiel sur un livre comme *Deuil pour deuil*, on pencherait plutôt pour le récit. Mais à une seule condition près : le vécu transmis ne renvoie aucunement à une réalité extérieure à l'imaginaire ou à un monde en dehors de l'œuvre en question. L'expérience surréaliste, aussi libre apparaisse-t-elle, intègre toujours le texte, et le texte, au long des chapitres, contient

⁹⁰⁵ Benjamin, idem, p. 69.

⁹⁰⁶ Idem, p. 66.

⁹⁰⁷ Benjamin, 1983, p. 71.

⁹⁰⁸ Sheringham, art.cit., 2004, p. 258.

toute l'expérience à transmettre. Il est inutile, nous semble-t-il, d'enquêter sur une transcendance ou une extériorité quelconque qui pourraient trahir le texte tel quel. Déjà, au sujet des « sommeils hypnotiques », Henri Béhar rapporte très opportunément la position agnostique d'Aragon :

Plus subtilement, Aragon écarte le débat en considérant que, simulé ou non, le discours écrit ou oral, émane d'une pensée. La question des origines ne se pose pas : seul compte le résultat.⁹⁰⁹

4.2.9. Unité intrinsèque des séquences 12 et 13

Les histoires racontées par Desnos jouent pour la plupart du temps sur des termes extrêmes. Dans la séquence 11, nous avons vu que le passage entre la vie et la mort, entre l'échafaudage et l'écroulement, en ce qui concerne et les personnages et l'intrigue, reste une démarche d'une grande simplicité. La simple tournure non attendue d'une phrase commet ce bouleversement si bien que la réalité représentée ne domine pas l'écriture mais, au contraire, le message, ou peut-être la *voie / voix*, est prioritaire et antérieur à toute mimésis.

Une autre catégorie qui subit pourtant ce genre de revirements expéditifs et extrêmes entre le oui et le non, entre la vie ou la mort, est celle de l'écriture. Comme la réalité dénotée, elle peut subir des changements inopinés, apparaître et disparaître, voire exprimer des contradictions. Nous nous rappelons la fin du livre de 1922 avec un renvoi, par les tombeaux en S25, à S18 : « Qui sont Rimbaud,

⁹⁰⁹ Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 139.

Apollinaire, Lautréamont, Jarry, Jacques Vaché ? Ces noms me disent d'anciennes saveurs, mais j'ai oublié ce qu'ils signifient ! »⁹¹⁰.

C'est une renonciation définitive à l'œuvre de nombre d'écrivains que Desnos affirmait admirer. De cette mise à nu du narrateur, c'est-à-dire de l'auteur transposé dans le texte, il en bâtissait une sorte de monument littéraire sous la forme d'un cimetière. Il y rassemblait par ailleurs des auteurs décédés, aimés par la lecture, mais aussi les noms d'autres membres du groupe surréaliste, non moins aimés. Le cimetière de *La Sémillante* devenait ainsi un hommage à l'amitié et aux affinités électives. Bref, on sait aussi comment finit le livre de 1924, sur un tombeau anonyme, et comment il enchaîne en quelque sorte avec la pierre tombale de Robert Desnos dans *La Liberté ou l'amour !* (Chapitre I, « Robert Desnos »).

Dans la séquence 11, la chute du chapitre prend une signification globale dans la mesure où la fin du texte comporte une imagerie bien spécifique de mort, de rigidité et de froideur. L'élan romanesque semble gravement atteint. En revanche, que peut-on attendre après cette décadence ? Comment refaire un temps et un espace, et lancer à nouveau le récit ? Desnos fait au début de S12 comme pour le début de *Deuil pour deuil*.

Après le cimetière de *La Sémillante*, il est censé reconstruire sa ville imaginaire ou merveilleuse à partir des ruines qu'il a étroitement mises en rapport avec l'idée de mort, d'enterrement et de destruction. Parallèlement à cette identification entre image et signification, il revient en S12 à la ville des ruines. Vu qu'on ignorait jusqu'ici si c'était une ville du nord ou du sud, il peut la situer maintenant dans le nord et redémarrer, dans une thématization qui n'est pas loin du conte, un nouveau récit ou, mieux encore, un récit renouvelé :

Dans une ville du nord il y avait un baromètre surprenant auquel les orages et la pluie, le soleil et la neige venaient demander des ordres Un jour...

Comme dans un conte typique, cette ville devient le noyau de l'histoire. Histoire de rois et de reines, elle devra forcément contenir une personnalité parallèle : à nouveau, cependant, il semblerait qu'il existe une confusion entre le référent et une

⁹¹⁰ Cf. *Nouvelles Hébrides*, in *Œuvres*, à la fin de S18, p. 84.

vue métapoétique. Le narrateur, qui domine autoritairement le texte sans toujours paraître, ressemble étrangement au « mystérieux tyran » qui habite dans la ville du nord et « qui réglait les équinoxes et les naufrages ». En effet, nombreux sont les naufrages en S12 et S13.

D'autre part, S12 récupère un mot-clé de la séquence précédente, qui se situait à la fin de l'avant-dernier paragraphe, dans une position bien visible : « océan », et plus concrètement « une forge aux blêmes lumières d'un homicide océan ». Ils constituaient effectivement un *acquis* textuel qui ne sera pas oublié. Le substantif « océan » s'accompagne ensuite d'un mot très stéréotypé, comme les « flots », mais tandis que la connotation semble passer d'« océan » à « îles désertes », les « flots » sembleraient aller plutôt du côté des « lavandières ». La mise en rapport des mots, par analogie ou par familiarité, semble donc tisser le fil du récit de façon distributive. Mais, à la fin, il est censé regrouper cet éparpillement sémantique dans le continuum d'un conte. Le conte s'installe au fur et à mesure au-delà des jeux intra-textuels.

Puisque l'histoire se centre notamment autour du baromètre, on peut penser que l'inondation est le produit d'une exagération qui se déplace, par métonymie, de l'instrument à ce qu'il peut mesurer ou, pour des appareils plus complexes, peut indiquer. Du baromètre on passe donc avec une certaine logique à une marée hyperbolique qui aurait couvert cette ville et provoqué, par la personnification des « flots » divers, sa destruction, à savoir un vrai carnage.

Or cette scène rappelle aussi, comme un échelon dans une suite thématique, celle de l'inondation de Paris dans *Nouvelles Hébrides*. Entre les séquences 17 et 19⁹¹¹, les mêmes « flots » inondent la ville et mettent les protagonistes dans l'épreuve la plus extraordinaire de leurs aventures, dans un moment paroxystique du romanesque. *Deuil pour deuil*, en ce sens, offre le spectacle surprenant de la « barbarie liquide » qui monte à l'assaut de la ville du baromètre-tyran, mais il manque justement cette conjonction entre le danger ou la prouesse et le renforcement du couple héroïque.

Il n'y a pas, chez Desnos, d'autre aventure importante que celle qui fournit ou unit une compagne au narrateur. Ou bien, par défaut, on peut dire que toute

⁹¹¹ *Nouvelles Hébrides* (1922), in *Œuvres*, S17 – S18, p. 80 et seq. Voir surtout la fin de S17.

aventure sert notamment à resserrer le lien étroit entre un couple. Ce couple, homme-femme, qui est vraiment au centre de la fiction desnosienne :

[...] et [le soleil] put voir la foule majestueusement pacifique des flots apporter son tribut d'écume au tyran le baromètre qui, insoucieux de cet hommage, pensait que loin de lui, sauvé par le sacrifice de sa ville, une vierge blonde et un pirate au dolman bleu pâle s'étreignaient sur les algues du fond de la mer déserté par l'eau au moment où s'engloutissait le paquebot *Merveille* qui les portait.

Un centre quelque peu *disputé*, en tout cas, entre le narrateur-directeur du guignol et les marionnettes qu'il secoue à son gré. Le tyran-baromètre, dans la phrase qu'on vient de citer, ne dénote dans le conte que son pouvoir absolu, autarchique, alors que, par métaphore, il se rapproche de l'instance auctoriale puisqu'il « pense » et « voit » insoucieux de toute action en dehors de son couple mythique.

De toute façon, sans que l'on puisse imaginer ou soupçonner comment ils sont arrivés au fond de la mer (si ce n'est par le biais d'une relecture *intentionnée* de la fin de S11), la scène garde le sens de dépassement d'une fin fatale. Le couple ayant survécu, l'histoire se rend fluide dans tous les sens, mobilise tous les sèmes réveillés par le discours et subit, dans la plus brève des séquences, un très fort réenchantement.

Le regain de confiance apparaît en S13 dans le ton du narrateur et dans l'usage de l'injonction : « Ecoutez ». L'impératif est bien présent, à deux reprises successives, bien que dépourvu de point d'exclamation, ce qui caractérisait certains passages précédents : « Attention ! » (S11), « Perfide étoile du Nord ! / Troublante étoile du Sud ! » (S6), « A mort ! à mort ! » (S4), « Bossuet ! Bossuet ! » (S3), « O chevelure de Théroigne de Méricourt chère aux amants ténébreux ! » (S2).

L'inspiration, si on peut dire, ou plutôt le roulement mécanique des images sont à ce moment si fortifiés qu'ils opèrent une continuité thématique, quasiment visuelle, qui va de S12 à S13. Ce qu'il faut *écouter* se situe certes dans la nuit : ce sont des bruits qui font penser au plus terrible des viols, celui d'un « enfant martyr torturé par des parents luxurieux », ou bien au cri d'un félin. Mais les perceptions sonores dérivent quand même vers l'image, et donc vers le sens de la vue.

Le sens de la vue domine, comme disait Chénieux-Gendron⁹¹², dans l'imaginaire desnosien. Non seulement les sons cèdent la place, au milieu de la longue phrase, aux images, mais ils sont aussi interprétés dans des « tableaux » que le narrateur « pense » et « voit ». Nous relevons plus précisément la mise en place d'une scène picturale dans le prolongement effectué à partir du « chat angora ». Il y a d'une part le goût de la scène en tant que telle, élargie jusqu'aux limites, mais aussi le plaisir des mots : bâtiment > côte > maîtresses > chattes > yeux > phares > bateaux > récifs > parages !

Ecoutez. La nuit dense laisse jusqu'à mes oreilles parvenir le gémissement d'un enfant martyr torturé par des parents luxurieux à moins que cela ne soit le cri d'adieu d'un chat angora, embarqué malgré ses miaulements sur un transatlantique à destination lointaine et qui, tandis que le bâtiment longe pour peu de temps encore la côte, salue ses maîtresses sauvages, les chattes accroupies avec les yeux phosphorescents à la place des phares au risque d'induire en erreur les bateaux peu habitués aux récifs de ces parages !

Quoique la phrase la plus longue de ce passage se trouve dans S12, seule celle-ci montre dans toute son étendue le glissement sensoriel et la prévalence de l'image sur toute autre circonstance et sur le reste des données. C'est une phrase qui prouve cette transformation perceptive préférentielle, alors que la longue phrase de S12 (la dernière de la séquence) offrait plutôt un ensemble d'événements.

Comme s'il était déjà question de cinéma, Desnos efface d'autres impressions ou notations sensorielles pour privilégier une création et une mémoire picturales. Mais chez Desnos, la phrase d'Horace sur le rapport entre la peinture et la littérature se transforme évidemment en référence au code cinématographique. Le rêve est comme un film et la plupart des images évoquées par Desnos, qui constituent souvent de vraies scènes et des chapitres entiers de son romanesque, sont comparables à des séquences cinématographiques.

L'imaginaire de Desnos, en ce sens, est radicalement dynamique et quant aux signifiants et pour ce qui concerne le référent. Son admiration pour le septième art se rend visible même dans sa façon d'écrire, de penser et de rêver :

⁹¹² Chénieux-Gendron, 1983, p. 293.

Et comment ne pas identifier les ténèbres du cinéma aux ténèbres nocturnes, les films du rêve ! Bienheureux ceux-là qui entrent dans les salles la tête encore pleine du tumulte de leur imagination et qui sautent en croupe des héros noirs et blancs. Bienheureux ceux-là dont la vie dramatique du sommeil est maîtresse de la vie éveillée et qui frottent leurs yeux lourds en sortant à l'air troublant de la nuit comme un dormeur dont le rêve a pris fin. N'est-il donc pas naturel, par conséquent, que le cinéma ait tenté de projeter le rêve sur l'écran ? Mais si les tentatives sont rares qui n'ont pas complètement échoué, n'est-ce pas pour avoir méconnu les caractères essentiels du rêve, la sensualité, la liberté absolue, le baroque même et une certaine atmosphère qui évoque précisément l'infini et l'éternité ?⁹¹³

Mais l'emprise du thème de l'eau dirige en S12 le rêve de façon astreignante jusqu'à déborder dans S13 : l'image du chat angora développait une scène maritime, avec une menace implicite de naufrage, tandis que S12 finissait effectivement, après la marée hyperbolique, par un naufrage bénin des deux protagonistes sur le paquebot *Merveille*. Or cette marée se poursuit dans « le chant sinistre de l'eau dans les conduites » (S13) et elle est peu ou prou évoquée par le narrateur dans la « nuit dense ».

La perception originelle est donc sonore, si on s'en souvient (« Ecoutez »), mais elle a subi un traitement largement visuel. Essayer d'enrayer le cumul d'images est bien l'intention d'une phrase qui clôt le deuxième paragraphe, bien que, à l'intérieur, elle porte à nouveau une très belle et frappante image métaphorique : « L'eau emprisonnée dans l'immense boa maigre qui court d'une maison à l'autre entend parler ses gouttes ».

Grâce à cette particularisation vers le microcosme, comme lorsqu'il insère les colloques des croque-morts ou des membres du Club des Buveurs de Sperme, dans *La Liberté ou l'amour !*, Desnos inclut le dialogue des gouttes. Bien qu'il ne soit très développé ni typographiquement ni pour le contenu, ce dialogue lui permet de créer une analepse factice. Il s'agirait en principe de savoir ce que les gouttes étaient auparavant, où elles reposaient et par où elles ont circulé, mais le manque de

⁹¹³ R. Desnos, « Les rêves de la nuit transportés sur l'écran », article paru dans *Le Soir*, 5 février 1927 ; cf. *Œuvres*, p. 409.

précision et de mise en forme du dialogue le *noie* finalement dans une suite d'évocations « lointaines » et vagues.

On peut décrire cette digression comme une tentative de créer un passé pour un texte qui focalise intensément sur le moment présent, le temps de l'écriture. Mais la tentative échoue dans la mesure où son ouverture est imprécise et, de plus, elle renvoie à son tour à d'autres « temps lointains ». Ce qui est courant dans les romans conventionnels, à savoir les analepses et les renforts ou surcroûts informatifs, est ici simplifié jusqu'à la plus synthétique des allusions :

Une autre [goutte] raconte qu'elle courut sous la terre avant de surgir d'une source et qu'ainsi lui fut-il donné de voir de beaux nageurs étendre la main vers le ciel en signe de deuil et couler à pic. Souvenir de corail, souvenir de méduses, souvenir d'îles, souvenir de nuages, souvenir de nageuses, souvenir après l'amour, c'est la chanson de mauvais augure de l'eau dans les conduites de plomb de la cité.

Dans S12 et S13, on observe l'ambivalence du naufrage comme hantise thématique. Dans ses romans, Desnos comprend la catastrophe maritime ou, en l'occurrence, la noyade du nageur comme un changement de situation quelconque, sans conséquences dramatiques, si ce n'est le caractère dramatique qu'il cherche précisément et qui est positivement assimilé au romanesque.

En fait, couler signifie accéder au monde sous-marin : ce n'est pas une fin ou une clôture mais une nouveauté et une continuation de l'histoire. Couler dans les flots correspond donc à contempler les richesses sous-marines et des objets magnifiques : *corail*, *méduses*, mais aussi étoiles de mer, hippocampes, éponges, huîtres perlières, « bougies marines », etc⁹¹⁴.

Ensuite, comme on regagne la surface, on découvre une côte toujours mystérieuse, une île sans doute, et on jouit d'un paysage extraordinaire, illimité, parsemé uniquement des points blancs des *nuages*. Et finalement, parce que le mot n'est pas du tout lointain dans le texte, et que la paronomase est habituelle chez Desnos, on passe de *nuage* à *nageur* ou, mieux encore, *nageuse*.

⁹¹⁴ Cf. *La Liberté ou l'amour!*, in *Œuvres*, ch. IV, « La brigade des jeux » (p. 338-344) et le naufrage final du ch. XII, « Possession du rêve » (p. 392-4).

La boucle étant ainsi bouclée, la répétition des syntagmes « souvenir de » constitue un moment extrêmement synthétique vis-à-vis du romanesque. Cependant, il reste également proche d'une antienne ou d'une *chanson* répétitive : à nouveau, les sons ou les bruits de l'eau, sa musique en fin de compte, sont passés par une sorte de récréation artistique qui n'est pas loin *mutatis mutandis* de l'*ecphrasis*⁹¹⁵.

Avec leur rythme et avec des images qui leur sont attachées, les gouttes offrent un vrai excursus poétique. Et ceci d'autant plus que la répétition des « souvenirs » n'est pas monotone : il y a une évolution, un déplacement, de chaque substantif à l'autre tout en citant des thèmes emblématiques de Desnos. En tout cas, il est vrai qu'une donnée du réel est transformée de façon virtuose en récit poétique.

D'autres phrases marquent le texte régulièrement de leur seule présence. Ce sont des phrases presque identiques, ou qui changent subtilement, mais qui, ainsi reprises, tronçonnent le texte et marquent des pauses scripturales. Elles se placent comme un rappel, ou comme un point de repère, et laissent entre elles un espace que comble un type de prose poétique.

De plus, elles se révèlent comme des jalons textuels qui referment et consolident le récit : « Par moments, un long frisson sonore secoue les prisonnières » répond à « De temps à autre un long frisson parcourt l'eau » ; et « L'eau terrible coule goutte à goutte sur la dalle funéraire qui me sert d'évier » répond au « ...chant sinistre de l'eau dans les conduites et mon robinet qui pleure lentement sur la dalle funéraire qui me sert d'évier »⁹¹⁶.

Il y a encore une donnée plus curieuse quant au couple mythique. Certes, il est simplement évoqué de façon secondaire aussi bien dans le conte que dans S13 : dans S12, la vierge blonde et le pirate au dolman bleu pâle s'étreignent sur les algues du fond de la mer. Mais dans S13, le pirate est surnaturellement devenu « le

⁹¹⁵ « La description d'une œuvre d'art porte un nom dans la rhétorique ancienne, on parle d'*ecphrasis*. [...] En principe, l'*ecphrasis* n'est pas un morceau de bravoure gratuit qui vaut seulement par la virtuosité de l'écriture. Car alors, elle resterait en dehors de la narration et de l'émiettement, la désintégration du texte deviendrait inévitable. [...] Cependant, et malgré l'ingéniosité des critiques, l'*ecphrasis* est souvent un simple excursus rhétorique, et s'apparente alors à la digressio », in Etienne Wolff, *Le roman grec et latin*, Ellipses, coll. «Thèmes et études», 1997, p. 27-8.

⁹¹⁶ Puisqu'il y a des différences typographiques, pour la S13, entre l'édition de Dumas (1999) et l'édition de Gallimard de 1962, nous avons choisi pour les citations de cette séquence celle de 1962, car elle semble plus complète : les guillemets sont au début et à la fin des passages et il n'y a pas de coquilles comme « mauvaise augure » ou « Par moment » : cf. *La Liberté ou l'amour! Suivi de Deuil pour deuil*, Gallimard, 1962, p. 142-4.

poète au dolman bleu tendre qui étanche sa soif solitaire », alors qu'elle est simplement restée, non sans la moindre amplification, « la vierge blonde qui met de l'eau dans son vin ».

En outre, on peut soupçonner qu'un événement banal, aussi simple qu'une fuite d'eau, pourrait être à l'origine, à *la source*, de ce passage. Cette hypothèse n'est pas à rejeter pour expliquer la surabondance de données thématiques. Toujours est-il que le narrateur prend le parti de mélanger le temps monotone de l'eau qui « s'écoule » (quelle coïncidence !) et le temps illimité, infini, de la rêverie.

C'est justement cet aspect de rêverie et d'absurde qui s'oppose à la constitution d'une ligne temporelle par compartiments étanches : passé, présent et futur. Certaines phrases constituent un acte de sapes contre une logique possible :

Un grand parapluie rouge sort d'un édifice officiel et rend sourds les habitants de la ville.

Le résultat semble donc porter sur le fait que ce passage s'inscrit davantage dans le récit de rêve (impossibilité de créer une ligne temporelle logique) que dans une prose poétique *réaliste*, ou du moins vraisemblable. Ainsi, à force de « souvenirs », le poète se confond avec le pirate et rapporte le témoignage inouï des gouttes d'eau. Le réalisme est abandonné au profit d'une personnification des gouttes et d'une expression émue :

« Eau ! Eau ! ne coule plus, je suis propre, ne coule plus. Mes yeux pleurent comme toi sans douleur et sans peine et je n'ai pas soif.

« Eau, tu roules trop d'yeux pour que j'ose te contempler. J'ai peur de tes multiples sphères où sont visibles tes souvenirs comme le *Sacré Cœur* dans un porte plume d'os. »

La dalle funéraire prend alors le sens d'un avenir qui devrait s'inscrire dans le présent du récit. En effet, en plus de la tentative de créer l'espace d'un passé très fluctuant, il y a une ouverture vers le futur. Entre guillemets, comme pour le paragraphe que nous venons de citer, la séquence se clôt sur l'interpellation du narrateur au « passant perdu ».

Il renseigne celui qui traverse les ruines : « ce désert n'a pas toujours été désert ». Il semble donc que ce qu'on lit dans S13 remplit en quelque sorte la lacune avouée en S1. Le « jadis » qu'il emploie est censé renvoyer au temps où la pierre servait d'évier, c'est-à-dire le temps présent dans la plus grande partie de la séquence. Le passant s'assoit *maintenant* sur une dalle qui est finalement devenue funéraire mais qui ne l'a pas toujours été. De même, le tissu « bleu de ciel » fut *jadis* un accessoire vestimentaire du poète-pirate :

« [...] Elle fut auparavant pierre d'évier où l'eau fraîche coulait sinistrement la nuit en emplissant d'angoisse l'appartement que j'habitais. Ces oripeaux bleu de ciel ne furent pas un drapeau mais... »

Toujours est-il que, si le passant ne peut faire que disparaître en continuant sa marche, le narrateur, identifié au « poète » du texte, demeure comme la conscience permanente et indémaillable à travers les temps qu'elle-même a créés. C'est la conscience qui tente, en somme, de partir du réel et de l'instant d'écriture pour comprendre pleinement les antécédents et la postérité.

Pour percer une perspective vers le passé, il se procure tout un paradigme du merveilleux mais, pour l'avenir, l'espoir semble anéanti sous le poids d'une invasion de sable. Par manque d'eau, ou parce qu'elle s'est peut-être enfouie comme des pleurs, « sans douleur et sans peine », la ville est condamnée à disparaître. Et, par manque d'affectation, et parce que Desnos ne va pas la rencontre des clichés romanesques, il réduit l'expression du temps à des brèves et subtiles allusions. Or le poète, en l'imaginant ainsi, projette le présent tel qu'il le voit, angoissé, de son appartement car, en définitive, « la vie spirituelle, comme l'éternité, se conjugue au présent »⁹¹⁷.

4.2.10. Vertige et écroulement : inspiration rimbaldienne

[SEQ. de 14 à 17]

⁹¹⁷ « La muraille de chêne » (in *La Révolution surréaliste*, 15 janvier 1925) ; cf. *Œuvres*, p. 243.

C'est le sommeil et son bruyant cortège de chevaux bigarrés. [...]. C'est le sommeil, c'est le sommeil et son bruyant équipage de lionnes rousses et d'automobiles. C'est le sommeil.
S22

Le moment de l'écriture représente donc le passé des ruines, de ce qui avait été avant même le paysage de S1. L'écriture de cette expérience tâche de fournir une épaisseur historique au paysage ravagé. C'est l'écriture du temps qui précède le *déluge* ou la catastrophe fatale. Autrement dit, par rapport aux épisodes vivants où agit le narrateur, ce temps de ruines est un avenir de destruction annoncée.

L'atout du langage est certes de pouvoir penser le futur inconnu, mais le romanesque desnosien non seulement le décrit mais aussi l'habite. Dans la séquence 14, le texte s'ouvre sur la ville encore vivante. Or le narrateur peut déjà l'imaginer dans sa fin en concevant aussi sa propre fin à lui :

Je marchai durant longtemps et mon ombre tournait autour de moi fatidiquement.
Un jour sans doute elle s'arrêtera et ce sera mon dernier jour. En attendant je suivais l'allumeur de réverbères vêtu d'une blouse bleu pâle et qui accomplissait sa besogne au pas de course.

Mais ce genre de considérations eschatologiques n'empêche pas, une nouvelle fois, de déployer l'axe proaïrétique. Les actions se situent ainsi sur la scène urbaine : « La rue était longue et bordée de boutiques de tailleurs ». Il y a l'allumeur de réverbères, et finalement la rencontre avec la vierge blonde. Entre chaque événement, de surcroît, il constate un temps qui gagne en précision et réalisme : « Au bout d'une heure je fus arrêté par la vierge blonde ».

Alors que la précision temporelle dépendait du fait de se trouver dans la ville *réelle*, la vierge blonde se produit plus belle que jamais mais pour accomplir un but banal et mondain, qui ne semble pourtant pas déshonorant ou avilissant. Dans le cadre de la ville, les données sont bien plus explicites et plutôt prêtes à être argumentées : si le contingent d'allumeurs a diminué, c'est qu'il y a eu une grève.

Ainsi, la vierge est effectivement revêtue de ses plus beaux vêtements, et fardée, « pour tâcher de gagner quelque argent en se livrant à la prostitution ». Ceci entraîne une réflexion de la part du narrateur, mais elle n'est pas moins poétisée et sublimée que nombre de séquences antérieures où l'amour est transposé sous les eaux et les amants couchés sur les algues (cf. la fin de S12, par exemple) :

L'espace d'une minute je considérai les différents aspects de cette importante question, j'évoquai les vieilles femmes de côtes réduites à chercher la compagnie des hippocampes et qui, lorsque l'étreinte a été trop longue, remontent lentement à la surface.

L'exercice de la prostitution n'est pas pour autant sans danger. La prostitution est étroitement liée au danger mortel des rencontres fatales « et cela fait une tombe de plus et une femme de moins ». La rencontre des amants entraîne en quelque sorte autant de risques que celle d'un client, ce qui serait exactement le cas pour l'histoire de Jack l'Eventreur qui fascinait d'ailleurs Desnos.

La référence à Jack l'Eventreur, par exemple, surgit dans le chapitre III, « Tout ce qu'on voit est d'or » de *La Liberté ou l'amour !* La coïncidence des deux amants, c'est-à-dire du Corsaire Sanglot et de Louise Lame, est un fait des plus extraordinaires dans le livre de 1927, d'autant plus qu'ils s'hébergent dans une chambre dont le mobilier avait été témoin de l'un « des magnifiques forfaits grâce auxquels l'amour rappelle de temps en temps aux humains qu'il n'est pas du domaine de la plaisanterie »⁹¹⁸.

Les scènes d'amour, tellement elles sont puissantes, entremêlent les passions les plus fortes et aveugles dans le sens de la possession et de la destruction. Un imaginaire ainsi radicalisé arrive à confondre délibérément, à la recherche de l'émotion la plus puissante, les pulsions extrêmes. En somme, on est censé agir dans l'amour comme dans la guerre puisque la rencontre amoureuse est dans un certain sens, pour être pleinement vécue, *criminelle* et qu'en définitive « le caractère fugitif de l'amour est aussi celui de la mort » :

⁹¹⁸ Desnos, *Œuvres*, p. 329.

Il est de ces coïncidences qui, sans émouvoir les paysages, ont cependant plus d'importance que les digues et les phares, que la paix des frontières et le calme de la nature dans les solitudes désertiques à l'heure où passent les explorateurs. Il importe peu de savoir quels furent les préambules de la conversation du héros avec l'héroïne. [...] Une chambre d'hôtel leur donna asile. C'était le lieu poétique où le pot à eau prend l'importance d'un récif au bord d'une côte échevelée, où l'ampoule électrique est plus sinistre que trois sapins au milieu de champs vert émeraude un dimanche après-midi, où la glace mobilise des personnages menaçants et autonomes. Mobiliers des chambres d'hôtel méconnus par les copistes surannés, mobiliers évocateurs de crime !⁹¹⁹

Or la scène de la vierge blonde dans la rue serait-elle un mirage, un produit onirique du narrateur ? En effet, il s'endort pour oublier ces événements et, dans le sommeil, il décrit en voix omnisciente certains détails nocturnes. Notamment, la lune se rend vivante et parlante et, de plus, elle égrène un chapelet d'étoiles : elle prie. Dans les mots du narrateur, les puissances du rêve sont magnifiques et égalent les dormeurs aux divinités.

Toute histoire, et donc chaque rêve, est en effet placée comme sur une scène, ou bien sur un écran, et le dormeur devient ainsi le spectateur principal, sinon unique : « Quand le spectacle languit, nous montons à leur place et là, pour le plaisir, nous courons à de mortelles aventures ». Enfin, en général, le mélange du récit et de la participation du moi, tellement caractéristique du rêve, est tout à fait pertinent pour expliquer la composition de *Nouvelles Hébrides* et de *Deuil pour deuil*.

Le prestige du rêve vient aussi de ce que le narrateur-personnage est le roi absolu des événements. Il infléchit toute circonstance à son profit jusqu'à devenir le héros et le tyran, il retourne la réalité quand il en est besoin et se consacre souvent en majesté devant ce qu'il imagine un public extérieur et qui n'est que l'expression du désir de conquête ou réussite.

En l'occurrence, on revient aux thèmes des côtes et des navires, accessoires – motifs indispensables chez Desnos – de l'aventure maritime : le rêveur montera sur le bateau au pavillon noir et il accomplira de telles prouesses que le *monde* en frémera. On voit bien l'impression de possession du monde parce qu'il y a une *possession du rêve* (titre du dernier chapitre du roman de 1927) ; et on remarquera

⁹¹⁹ Cf. idem, « La muraille de chêne », p. 244.

aussi la confiance et l'optimisme de la fin de la séquence 14, opposée au désert et la ville en ruines de la chute de S13 :

Je monterai.

Et dès lors mes amis, du haut de leur observatoire, guetteront les faits et gestes des bandes de pavillons noirs répandus dans la plaine tandis qu'au-dessus d'eux la lune dira sa prière. Elle égrènera son chapelet d'étoiles et de lointaines cathédrales s'effondreront.

L'ascension du moi rêveur est indiscutable. Il arrive à son épanouissement complet (« vertige et écroulement », voir *infra*) dès qu'il associe, comme on a vu auparavant, la prouesse et l'aventure à la constitution du couple. Il n'y a quasiment pas d'aventure en dehors du couple et de l'amour et, par conséquent, amour et aventure demeurent deux notions intimement liées par leurs effets sensuels : « Je ne reviendrai qu'avec la vierge blonde, la belle, la charmante vierge blonde qui fait pâlir la lune sur les pommiers en fleurs ».

D'autre part, la séquence 14 conclut avec une double exclamation : « Mourir ! ô mourir dans une cressonnière ! ». Elle rappelle de façon extrêmement lyrique et allusive « Le Dormeur du val » de Rimbaud qui baigne sa nuque « dans le frais cresson bleu ». Au-delà d'une altération de la couleur propre à cette plante, altération qui n'est pas étrangère du reste aux jeux de couleurs de *Deuil pour deuil*, le rêve de Desnos rejoint ainsi un des grands auteurs qu'il aimait et qu'il semble utiliser souvent comme une référence intertextuelle dans ses créations romanesques. Il l'évoque parfois de façon implicite, par une symétrie thématique, ou bien explicitement, comme dans un texte important qui accompagne et introduit son roman le plus réussi, le troisième de notre corpus.

Prenons donc l'exemple, en ce sens, du poème « Les Veilleurs », publié en 1927 dans *La Liberté ou l'amour !* mais daté de novembre-décembre 1923, qui apparaît même sous la signature *empruntée* de Rimbaud. Les parallélismes entre Rimbaud et Desnos, comme on peut déjà affirmer, vont au-delà d'une thématique concrète pour se diluer dans le ton, dans les images et dans certaines valeurs qui mélangent l'émotion du vécu et le frémissement de l'imagination ou de l'interdit.

D'emblée, les deux auteurs semblent se retrouver dans les souvenirs d'enfance et se reconnaître tous les deux comme « Les Poètes de sept ans ». Le poème de

Rimbaud nous éclaire effectivement sur les lectures, les modèles et l'apprentissage lyrique, voire romanesque (ne serait-ce que par référence), de Robert Desnos :

A sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rives, savanes ! — Il s'aidait
De journaux illustrés où, rouge, il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes. [...]
Il n'aimait pas Dieu ; mais les hommes, qu'au soir fauve,
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
Où les crieurs, en trois roulements de tambour,
Font autour des édits rire et gronder les foules.
Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor !
Et comme il savourait surtout les sombres choses,
Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,
Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidéraux (sic) déployées,
Vertige, écroulement, déroutes et pitié !
Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
En bas, — seul, et couchée sur des pièces de toile
Ecrue, et pressant violemment la voile !

Et dans ce récit qui est à la fois fictionnel et autobiographique, la « Confession d'un enfant du siècle », de 1926, Desnos semble reprendre tous les motifs de cette découverte de la sensualité et de l'imagination :

L'amour n'a pas changé pour moi. J'ai pu me perdre dans des déserts de vulgarité et de stupidité, j'ai pu fréquenter assidûment les pires représentants du faux amour, la passion a gardé pour moi sa saveur de crime et de poudre. Ceux que j'ai le plus aimés, ceux que j'aime le plus, je ne rêve rien tant que d'être séparé d'eux, que de vaincre leur tendresse,

quitte à souffrir cruellement leur absence. Je ne sais jusqu'où l'amour conduira mes désirs. Ils seront licites puisque passionnés.⁹²⁰

D'autre part, les deux auteurs coïncident parfaitement dans l'amour de certaines œuvres d'art ou de certains instruments qui stimulent la rêverie, ce qui constitue au fond un souvenir tendre de l'âge des découvertes. Dans *Une Saison en Enfer* (*Délires*, II, « Alchimie du verbe »), Rimbaud énumère les expériences révélatrices d'une certaine expérience esthétique que Desnos associe directement à son enfance et adolescence.

Par ailleurs, lorsque Desnos récupère et revit le même degré d'émotion que celle qu'il a connue jadis, il n'hésite pas à utiliser des mots semblables, sinon identiques. Le vers « Voici venir le temps des croisades » est révélateur comme un emprunt au prédécesseur⁹²¹. La relation étroite entre les deux écrivains apparaît encore une fois si nous lisons de près l'« Alchimie du verbe » de Rimbaud :

J'aimais les peintures, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements.

Or, pour revenir à la fin de S14, la double exclamation est assez puissante et impose, par réaction, le calme dans les images. Cette tranquillité, néanmoins, même si elle est comparable à un silence, est explicitée par le début de S15 : « Le silence tomba par nappe dans la salle de théâtre... ». De ce *tempo* reposé, un personnage surgit comme pour reconduire la pluralité de voix de S14. Face aux commentaires généralisant du narrateur, à son récit spécifique et aux propos de la lune, une seule instance est censée rediriger le concert décomposé. En effet, « le pianiste venait d'apparaître ».

⁹²⁰ « Confession d'un enfant du siècle » (*La Révolution surréaliste*, 1er mars 1926), in *Œuvres*, p. 300.

⁹²¹ Premier vers de « Destinée arbitraire », in *C'est les bottes de 7 lieues cette phrases "Je me vois"* (1926) ; cf. *Œuvres*, p. 289.

Certes, une nouvelle étape romanesque, ou une nouvelle aventure, pourrait être introduite par le pianiste, par son intervention ou par son témoignage. Mais la voix de Desnos n'arrive pas à créer cette modalisation fictive qui donne une figuration du moi plus ou moins crédible. Ainsi, ce qu'on verra aussitôt, c'est la platitude de ce personnage. Seul le narrateur est à l'écoute d'une intervention des plus surprenantes : « j'écoutai le palissandre du piano me raconter son histoire ».

Le cadre du théâtre était une idée née dans S14 lorsque le narrateur comparait les dormeurs et les dieux. Tous se ressemblent en ceci que « leurs actions sont réduites à l'importance de celles des acteurs sur une scène subventionnée ». Toujours est-il que, après l'instrumentalisation circonstanciel du pianiste et le bref récit du palissandre, interrompu par une danseuse, le narrateur doit délaissé cet espace. Le cadre du théâtre était l'amplification d'un élément secondaire mais, puisqu'il n'était pas vraiment indispensable, il est vite abandonné et oublié. Face à la salle de concerts, les rues et les boulevards l'emportent.

Mais l'histoire du palissandre des pianos hante le narrateur. Symptôme de crise scripturale, les éléments récents virevoltent et s'agitent continuellement de façon désordonnée devant le *regard* du moi. Une pause intervient à ce moment et, après avoir réouvert les yeux, le narrateur découvre que les pianos non seulement s'imposent sur son horizon d'aventure mais qu'ils ont conquis la ville. La thématique, en se rendant obsédante, risque de juguler la poussée fictive. Mais Desnos retourne la situation, malgré la détresse d'inspiration, pour confirmer le statut élitiste de celui qui guide le récit.

D'ailleurs, chose encore plus intéressante, l'inspiration est directement attribuée à Dieu, même si c'est fait de façon stéréotypée, comme un recours figé, puisque si le narrateur est momentanément aveuglé, cela suppose l'aveuglement de l'humanité et que, si le récit est bouché, c'est à cause de l'imagination divine :

Ah ! terrible imagination de Dieu, jusqu'où conduiras-tu l'aveugle civilisation. Nous les 3 ou 4 clairvoyants, nous pressentons déjà des révoltes inférieures.

L'une des séquences les plus *coincées*, des moins développées, S15, est en effet victime de ce mot qui l'entamait : silence. Sous son emprise, le récit offre,

comme on disait, une ouverture grâce à la figuration du pianiste. Mais, entreprise peut-être trop efforcée, le musicien ne joue aucun rôle et cède la parole à l'instrument et, de façon plus déterministe, à la matière de celui-ci.

Du coup, à partir d'un bref récit qui ne dépasse pas la qualité de noyau fictif, S15 ne résout pas le problème du roulement des images. Ecrasé sous le poids d'une telle responsabilité, assourdi par les palissandres des pianos, voire aveuglé, le narrateur retombe vers le silence initial. Peu importe si Dieu intervient dans cette panne comme nouvelle instance, mais le fait est que, par les ruines ou par le sommeil annoncé, le récit trouve moyen de conclure une des séquences les moins efficaces par une dernière phrase qui résume le parcours : « Piano, tombeau ».

Toujours est-il que le sommeil, comme la nuit, n'est pas nécessairement une impasse. Le rêveur parle ou fait parler des objets et des êtres (la lune même !) de telle sorte que l'histoire est également valable en état de veille que dans le rêve. Cette dualité, sans doute enrichissante, parce qu'elle dépasse la barrière de la conscience et de la demi-conscience, reste un trait significatif de la poétique reconnue et *poursuivie* par Desnos : « Je poursuis ainsi à l'état de veille ma personnalité des rêves nocturnes »⁹²².

Et à l'inverse, dans notre histoire, ce qui se passe dans le rêve ne mérite pas moins d'être raconté. En effet, c'est du retit pur : S16 constitue ainsi une très belle histoire basée sur ce qui advient pendant la nuit. Cette séquence suit d'ailleurs un schéma très clair de mystère et élucidation, ou bien d'éparpillement et rassemblement. Le point de départ est une phrase assez mystérieuse et de création quasiment absolue, si ce n'est pas parce qu'il y avait déjà eu une éphémère référence aux « mines d'argent du Baïkal, au fond d'une galerie et du temps du Tsar » en S7⁹²³.

S16 commence donc ainsi :

Les mines du nord de la France et les mines du Cap et les mines du Baïkal conversent.
La nuit sort de chez elle, vêtue de blanc et parée de billes de verre. Elle se promène lentement dans les jardins et les fleurs tenues éveillées par le souvenir du dernier

⁹²² Voir « Confession d'un enfant du siècle » (1926), *ibidem*, p. 301.

⁹²³ Cf. *Œuvres*, S7, p. 201.

papillon voient, avec émerveillement, passer cette grande figure pâle aux cheveux noirs dont quatre anges nègres aux ailes rousses tiennent les tresses.

Une entente apparente et quotidienne semble exister entre des êtres aussi étranges que des mines de trois points géographiques différents et très éloignés entre eux. Cette conversation crée inéluctablement un fond sonore, un premier apport à une situation qu'il faut d'une certaine manière expliquer et clarifier.

A nouveau, chose qui ne peut pas nous surprendre, la couche sensorielle auditive est dépassée par le sens de la vue, toujours prépondérant : si nous voyons la nuit passer, par une belle personnification, d'autres témoins renforcent l'enregistrement de ce spectacle, « ...et les fleurs tenues éveillées par le souvenir du dernier papillon voient.... ». D'une certaine façon, par règle générale, le son s'estompe au profit du spectacle visuel.

Mais non seulement le spectacle nocturne est admirable dans son passage, mais aussi dans les traces qu'il parsème : « Ses pieds marquent profondément leur empreinte dans le sol et les vers luisants égarés sur les chemins contemplent longtemps ce souvenir d'un pied charmant présentant la particularité d'avoir deux pouces ». Or un seul actant présente des phénomènes curieux et des traits fascinants jusqu'à un certain degré. La suite, une fois la capacité de l'individu pour surprendre est épuisée, retombe sur le schéma primordial de la rencontre :

Cependant l'Assassinat, fidèle amant de la Nuit, se présente devant sa maîtresse à l'épouvante du paysage qui voit les deux figures blêmes s'accoler au milieu des fleurs d'aconit.

La rencontre résout donc d'une certaine manière le déficit d'inspiration, puisque le protagoniste unique suppose à court ou moyen terme une impasse. Le code des actions, par sa simplicité souvent, force le déplacement ou l'amplification vers la situation du double actanciel. Dans ce cas, la rencontre s'avère une solution pour le processus scriptural, mais n'est pas forcément une situation de complétude euphorisante. Comme un renversement de l'attente, la rencontre entraîne une nouvelle ouverture, une promesse d'action, mais souvent par l'opposition complexe entre deux amants dangereux.

La Nuit trouve son compagnon dans l'Assassinat, abstraction réduite à sa marque générique masculine. Or celui-ci épouvante le paysage notamment parce qu'il continue un paradigme qui va de « nuit » à « assassinat » et qui se résumera, dans la dernière phrase de la séquence, en « Minuit, l'heure du crime ». Une fois cette réaction accomplie, par le glissement du spectacle visuel à une pression événementielle, on attend la suite, mais d'abord, une transformation de l'actant féminin nous frappe.

En effet, la Nuit, « figure pâle aux cheveux noirs », devient immédiatement après l'apparition de son partenaire « Vierge blonde ». La reprise des actants précédents dans la figure novatrice du couple effrayant suppose vraiment un effort pour reconduire le récit. En effet, rien n'empêcherait de créer de nouveaux personnages, mais le choix réducteur, c'est-à-dire la simplification en vierge blonde et dolman bleu, nourrit finalement la solidité relative de la fiction par une reprise irrégulière mais constante :

Vierge blonde ! O Nuit ! tes seins palpitants attirent et repoussent le couteau avide et toi, Assassinat, bel écuyer au dolman bleu de ciel, ton cou inspire le respect aux potences, ainsi qu'il advint à Londres... L'Assassinat et la Nuit s'en vont par les rues des villes et les routes des campagnes.

Mais, arrivés au point extrême de terroriser les habitants respectables de la région (les riches fermiers...), la présence du couple épuise encore une fois sa capacité de surprendre et d'avancer. La solution, dans ce cas, vient du fait qu'ils se séparent. Le retour de la Nuit est déclenché, ce qui signifie en tout cas sa retraite, sa réduction actancielle et une substitution de la rencontre par un nouveau spectacle :

Les fourmis humaines respectent les gigantesques fragments de ce corps délicat et continuent leur besogne d'agrandissement des palais ténébreux tandis que, jeune encore, le poète se rendant à l'école voit des archanges nègres aux huit ailes rousses monter lentement vers le soleil.

Par ailleurs, les mines françaises, sud-africaines et au Baïkal réapparaissent ici pour clôturer cette belle séquence sur les dangers nocturnes et ses images

fascinantes. Le personnage masculin, pour sa part, ne cesse pourtant pas d'évoluer, ne serait-ce que de façon implicite, puisqu'il « se hasarde sur la mer » dès les premières lueurs du jour.

Du point de vue du lecteur, pour faire le lien avec les séquences précédentes, ce chapitre souligne la présence de « mystères décisifs », notamment assignés aux spectacles de la nuit. L'enfant-spectateur de la chute de S16, finalement, à son échelle, reprend encore une dernière fois les atouts des protagonistes pour lancer, de façon presque symbolique, l'élan aventurier du roman :

Il s'imagine enfin, chasseur d'Afrique, en dolman bleu tendre, galopant à travers le Sahara dans l'espoir toujours déçu de rencontrer l'adorable gorge qu'il faudra cependant trancher d'un coup de sabre, d'un coup sec de sabre.

L'écriture romanesque, chez Desnos, symbolise la recherche incessante d'une émotion qui devrait assouvir la soif du narrateur. Mais le but, en lui-même plaisant, est toujours placé sous la menace de sa fin, de sa disparition abrupte. Il y a un besoin d'action qui, retourné dans son essence aux moments de difficulté, devient sadiste plus que sadique. La posture de Desnos serait *sadiste* dans le sens donné par Geroges Blin en 1948 : partisan de l'idéologie du Divin Marquis, mais aussi convaincu de la nécessité de donner toujours la priorité au plaisir, au-delà du bien et du mal. L'imaginaire de Desnos devient ainsi souvent sadiste, c'est-à-dire maladroit et violent parce qu'il n'arrive pas à l'harmonie, la satisfaction.

L'élan de l'écriture romanesque desnosienne, comme on a tant dit pour la poésie, s'écrit dans les moments de manque, lorsque l'objet de désir est absent. D'où les mystères décisifs, toujours insolubles parce que *divertissants*, et le ton lyrique, imprégné de souffrance et d'une soif (désir) inassouvie : « Le poète se dit encore qu'il aimerait baiser une bouche charnue, il se dit bien autre chose encore ». Et la suite de ce désir est prouvée, dans S17, par le surgissement tout à fait explicable de « ruisseaux charnus » sur une plaine.

Dans une certaine mesure, en conclusion, un certain vertige est donné par la sortie exceptionnelle des deux actants personnifiés, mais les limites de leur action reconduisent la sortie vers une retraite ou, en tout cas, une séparation. L'échec du

récit, cependant, n'empêche pas au poète de créer un théâtre imaginaire qui le console, le distrait et l'éloigne des pensées les plus douloureuses :

Le rapide cependant poursuivait toujours son chemin, précédé tantôt par le chasse-neige de l'inquiétude, tantôt par le fanal de la métaphysique, tantôt par la bande de faisans dorés, émissaires de la folie. Des ballons sphériques passèrent encore dans le champ de mon regard.

S'il y a une souffrance à penser l'absence de l'aimée, il n'y a pas pour autant une interdiction du roman. Dans la suite de S17, ce bref désenchantement, qui est signifié par l'écroulement de l'histoire échafaudée, se transforme en une poussée du mouvement. Le dynamisme qui renaît subrepticement est dénoté par la présence des moyens de transport (le train et le ballon). Dans ses romans, Desnos intègre d'une part tout le mouvement qui l'éloigne de la poésie vers les péripéties ou bien, d'autre part, une volonté de forcer le repos : « Silence ! Silence » est la conclusion de S17, ce qui renvoie par ailleurs à l'incipit de S15⁹²⁴.

Le morcellement de l'objet du désir le rend donc inaccessible, toujours reporté ailleurs, indéfiniment hors d'atteinte et pourtant incessamment présent. C'est ainsi qu'en S19, il suffit de quelques lignes pour faire surgir deux femmes au pied d'un peuplier (ensemble phallique peut-être, où le masculin ne se distingue plus du féminin), puis l'étoile rouge que suit Funéraille (sic), « la reine des accidents » :

Cependant la vierge blonde et la femme jaune, celle dont nous connaissons déjà les exploits, se livraient au pied d'un peuplier à de compliqués calculs...

Et :

Durant ce temps, l'étoile rouge apparut au-dessus du peuplier. A la portière d'un sleeping, une autre femme vêtue de rose parut et cria : « Je suis la reine des accidents... ».

⁹²⁴ Desnos, *Œuvres*, p. 210.

On voit se jouer ici le jeu infini du désir qui, à chaque étape, est confronté à deux objets séducteurs et qui, quel que soit le choix accompli, est immédiatement renvoyé, à l'étape suivante, à une nouvelle dualité. La quête du désir ne peut donc qu'indéfiniment se poursuivre et se disperser. Aucune figure définitive, figée, ne saurait fixer l'amant à un objet. Chaque récit de *Deuil pour deuil* figure ainsi cette recherche et son achèvement, sa *passion* et son désespoir : « Inexprimable angoisse où se mêle le désir tu tords, comme il convient, tous ces amants d'un soir »⁹²⁵.

On pourrait croire que cette dispersion, marquée comme irrémédiable, entraîne chez l'amant un consentement à ce perpétuel changement qui n'est, au bout du compte, qu'une perpétuelle répétition. Il n'en est pourtant rien. Fallacieux mais tenace, subsiste l'espoir de rencontrer celle qui abolirait toutes les femmes *accidentelles* :

Depuis notre naissance, nous travaillons à marcher côte à côte, une nuit, ne fût-ce qu'un fragment de mesure du temps.⁹²⁶

Mais la coïncidence ne saurait être celle de deux êtres. Elle serait tout au plus celle de deux reflets qui s'inscrivent dans des temps différents :

Marche nuptiale de nos reflets oubliés dans une glace quand la femme que nous devrions rencontrer et que nous ne rencontrerons jamais vient s'y mirer.

Or l'amant ne renonce pas au mirage de l'objet unique, pour la simple raison que ce renoncement marquerait la mort de tout désir, la fin de l'invention romanesque. Si satisfaction pleine et définitive ne peut pas être donnée au désir, du moins chaque objet, allusivement ou de façon presque subsidiaire, en porte la trace. Si la somme ne peut pas être achevée et qu'on reste toujours en deçà de la rencontre réelle, du moins celle-ci peut-elle être entreprise. D'ailleurs, même si la quête pouvait elle-même être clôturée ou balisée par la confection traditionnelle du romanesque, elle ne produirait jamais chez Desnos l'unique. Il ne saurait réduire la

⁹²⁵ Idem, S19, p. 215.

⁹²⁶ Ibidem.

trajectoire du désir à une figure unique en qui la dispersion deviendrait enfin unité *inutile*. Ce qui reste est cette approche du désir dont les chapitres entrelacés de *Deuil pour deuil* portent témoignage.

4.3. La Liberté ou l'amour !

Pensez pourtant à ceux qui sont muets et sourds
car ils sont morts, assassinés, au petit jour.
Le réveil. Contrée.

4.3.1. Introduction

Une grande partie des recherches universitaires, dans le domaine de la littérature en général, se consacre de nos jours à l'étude du roman et d'une essence romanesque qui servirait à le définir de façon objective et à le reconnaître sans hésitation aucune dans n'importe quel contexte. Il s'agit évidemment d'une question générique. On constate un intérêt croissant et largement étendu, même au-delà des frontières physiques et linguistiques, pour signifier aux yeux de spécialistes et de profanes la vitalité d'un genre extraordinairement polémique et variable. Ce qui plus est, toute réflexion sur la fiction et les univers qu'elle conforme (voir Thomas Pavel, par exemple, pour les « univers de la fiction »⁹²⁷) passe implicitement par l'exploration

⁹²⁷ Thomas Pavel, *Univers de fiction (Worlds of fiction)*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1988.

et la lecture des romans. Il n'y a qu'à fréquenter les librairies et feuilleter ces nouvelles publications qui réfléchissent sur la nécessité fictionnelle⁹²⁸.

Les nouvelles créations romanesques intéressent en effet aussi bien une grande majorité des lecteurs actuels que les écrivains eux-mêmes, puisque ceux-ci témoignent ou éprouvent la continuelle renaissance de ce genre protéiforme, infiniment variable. Lorsque quelqu'un a osé préconiser la fin du roman, comme on a vu dans 2.1, non seulement les lecteurs, effarés, se sont empressés de protester et de revendiquer une pratique rénovée mais aussi de nouveaux chefs-d'œuvre ont replacé cette modalité sur son piédestal, tel un phénix aux mille couleurs et aux mille profils.

Certes, la question consisterait à déterminer si le roman englobe toutes les mille variantes ou bien s'il n'en possède essentiellement aucune. Une définition négative du genre ne saurait nier effectivement de façon catégorique le foisonnement d'actualisations et l'effervescence idéologique qui se donnent, au moins, à un niveau superficiel de cette fiction : annoncer la fin ou la mort du genre, entre 1890 et 1930, par exemple, ne pouvait aucunement voiler le phénomène extraordinaire et le nombre surprenant d'expériences et d'essais qui ont été projetés, conçus et publiés, geste vraiment persévérant.

Tout pessimisme ne vaut rien dans ce cas, même s'il s'agit d'affronter le rebut de « résonances commerciales d'inflation, de surproduction, de mévente » (voir Raimond *infra*, p.11). Or, l'intérêt pour le romanesque n'est pas de constitution récente et, bien qu'il se produise actuellement avec grand éclat, il date au moins, et surtout, du XIX^e siècle, des « lendemains du Naturalisme ».

De 1890 à 1930, un grand débat a eu donc lieu ; les tribunes, les éditoriaux, les articles, les correspondances et les journaux intimes, par exemple, ont reflété et retenu toute cette activité de réflexion. On pourrait même parler de frénésie ou de fièvre du roman. Par conséquent, le travail universitaire n'a pas pu déjouer les appas de ce corpus, ses charmes et ses miroitements ; il a eu recours, *a posteriori*, à ce trésor bibliographique. Ainsi, ce type de recherches sur le passé occupe et préoccupe grand nombre de critiques et de professeurs. On a divisé ce sujet à partir

⁹²⁸ Voir Schaeffer, 1999.

d'un critère chronologique de façon à l'insérer méthodiquement dans l'écrin de l'histoire littéraire.

De cette sorte, toute évolution des modalités romanesques a été enregistrée et commentée par rapport aux différentes catégories de cette discipline : on étudie les romans isolés ou rassemblés, exclusivement chez un certain auteur, à l'intérieur d'un groupe ou d'un mouvement littéraires, ou bien de façon plus large en fabriquant un corpus diachronique avec les justifications et une configuration pertinentes. La sélection n'échappe jamais, d'ailleurs, aux influences plus ou moins volubiles des goûts, des modes, des préférences et, en fin de compte, plus on s'éloigne dans le temps, plus on est serré dans le canon. Or, nous entendons expliquer les enjeux d'une prose romanesque qui a échappé jusqu'à aujourd'hui à toute analyse méthodique : ce sont des textes qui ont été malheureusement fort ignorés par la critique.

Les modifications profondes du genre à la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e confirment le bouleversement des repères et la quête d'une forme et d'un contenu renouvelés, valables. La constitution d'une entité romanesque moderne, à cette époque-là, correspond à l'activité artistique d'une série d'écrivains. Il n'est peut-être pas possible de donner une explication sociologique au tournant subi par le genre et il faut penser plutôt à un progrès global et à un effort collectif d'*épuration*, auxquels auraient contribué plusieurs grands écrivains dans des circonstances strictement personnelles.

Signalons que l'origine épistémologique de toutes les hésitations et tentatives de ce moment historique s'inscrit dans la fragmentation et le questionnement des grandes théories positivistes fondées sur des bases scientifiques et impliquant, d'abord, les sciences humaines (Bergson, Freud). Nous tenons à ces mots de Sartre afin d'illustrer, dans le vif, pour le roman, ce nouvel idéal qui renverse tout ; d'après lui, c'est à cette époque qu'il a fallu

[...] faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée.⁹²⁹

⁹²⁹ Cf. *Situations II*, Gallimard, 1947, p. 252-3.

De plus, considérons l'entrée peu circonspecte du cinéma et de la technique du montage vers 1910. Il y a les écrits de Desnos qui prouvent l'emprise du septième art dans les années 20, par exemple, sa présence et sa contribution dans la création d'un modèle esthétique, son incidence et sa grande vitesse... On parlera ici, donc, de « la crise du roman » comme Michel Raimond⁹³⁰, sans doute avec un sens plus large puisqu'on y introduit quelques ouvrages marginaux, et sans doute aussi d'une façon incomparablement plus modeste. Nous pensons à un ensemble plus tolérant, à des principes laxistes.

Néanmoins, on se rend compte du rôle principal qu'ont joué Gide, Dostoïevski ou Proust, par exemple, bien qu'ils aient fait des conquêtes dans des continents différents, probablement pas trop éloignés. Il est bien évident que la rénovation se doit aux plus grands du siècle et qu'on ne peut pas avancer dans ce survol sans nommer Joyce, Kafka ou Faulkner, au moins. Or, il est nécessaire de définir une période et de se concentrer sur le domaine français malgré toutes les influences et les similitudes entre écrivains de différentes langues.

Parler du roman en crise des années vingt, c'est bien évidemment parler de l'ouvrage de M. Raimond. Lui, il a érigé en fait cette stèle monumentale. Sa compilation révèle un fonds bibliographique d'au moins quarante ans pour étudier ensuite le romanesque, et plus concrètement la psychologie des personnages, par exemple, chez Gide, Proust, Mauriac, Ramuz et Bernanos entre autres.

Comme conclusion de son enquête, il place de façon significativement modeste son travail au niveau d'une introduction générale à la question du « Roman contemporain », c'est-à-dire, appartenant à cette époque qui vit le « drame intellectuel » auquel nous avons fait référence. Son travail aboutit sur la période qui nous intéresse donc au plus haut degré, à savoir la première moitié du XX^e siècle. C'est ici que nous prenons la relève dans la mesure de nos possibilités.

Par rapport au travail de Maurice Nadeau sur le roman postérieur à la deuxième Guerre mondiale⁹³¹, nous sommes effectivement de l'autre côté du mur : nous parlons d'auteurs qui n'ont pas eu à connaître Auschwitz, Hiroshima ou, bien sûr, le Goulag, mais qui ont dû survivre à cette première intrusion de l'horreur dans notre

⁹³⁰ Michel Raimond, *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années 20*, Librairie José Corti, 1966.

⁹³¹ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, 1963.

siècle que fut le combat dans les tranchées, à Verdun, etc. Et nous parlons de jeunes hommes qui sont maintenant l'objet de cette recherche ou de nos lectures.

Aussi Michel Raimond facilite-t-il énormément un point de départ pour toutes sortes de recherches, d'autant plus que l'« Avant-propos » de son ouvrage fait la peinture, *symphonie pastorale* ou recherche surhumaine, dirait-on, du *panorama* interrogé. Ses considérations sont la base à partir de laquelle on peut interroger un certain corpus.

Il est indispensable de relire ces premières pages, sans doute écrites après un travail prométhéen, où il note, par asyndète, par accumulation délirante, les documents qui témoignent de la frénésie et du ton atteint dans le débat de l'époque : le roman en crise, querelle du roman, le roman pur... Michel Raimond demeure donc incontournable :

Cette métamorphose du roman tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu. En même temps, une obsession de la vie, non pas contée, mais directement saisie, une passion de l'instant, un culte du *hic et nunc* conduisaient au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue, qu'on la cherchât dans la brutalité d'une technique « behavioriste », dans le courant de conscience du monologue intérieur, dans les zones profondes de l'âme, ou dans le seul émerveillement d'une présence au monde. Il nous a semblé qu'il valait la peine de suivre de près cette mutation qui conduisait du roman expérimental, tranquillement fondé sur des certitudes illusoire, au roman-expérience secrètement miné d'incertitudes fructueuses ; de ce solide massif primaire du roman réaliste au relief tourmenté qu'annonçait, en 1913, les premières chaînes du *Grand Maulnes*, des *Caves du Vatican* et du *Côté de chez Swann*.⁹³²

La crise du roman déplie de très larges perspectives, perce des boulevards primordiaux, de base, pour l'étude du roman français qui s'ensuit et qui peut aller jusqu'aux années 60, alors qu'elle reste silencieuse, extrêmement discrète, au sujet d'une activité qui se déroule, pour ainsi dire, « en pleine marge ». Pour l'étude du roman dans le mouvement surréaliste, nous signalons *Le Surréalisme et le roman 1922-1950* de Jacqueline Chénieux-Gendron (Lausanne, L'Age d'homme, 1983). Il s'agit d'un ouvrage important, capital, d'autant plus qu'il inaugure cette voie inédite

⁹³² Raimond, 1966, p. 14.

des recherches surréalistes. Le centre d'intérêt de Chénieux-Gendron est pourtant l'œuvre d'André Breton et celle de Louis Aragon, tout en tenant compte de *La crise du roman*.

Par ailleurs, nous suivons toutes les explications de M. Raimond avec une certaine facilité en dépit de la complexité des sources, d'autant plus qu'elles sont exprimées avec une clarté et une organisation que la réalité ne saurait même pas imiter. A savoir, il s'agit en quelque sorte d'un portrait de famille : des écrivains qui se lisent et s'admirent entre eux, des auteurs qui ont tricoté un réseau *sympathique* d'influences et d'admiration. A nous de percer donc le voile, de déchirer le rideau et de chercher ailleurs des auteurs dissidents, subversifs ou simplement divergents qui ont existé non moins réellement. Le surréalisme se place effectivement en dehors de cette tradition-là, notamment pour la détourner ou retourner, parfois avec provocation, parfois avec mépris, en silence ou en jouant la parodie.

Les auteurs d'un courant ou l'autre se sont sans doute rencontrés, les *grands* et les *petits*, les vieux et les jeunes. Ils se connaissaient et s'admiraient jusqu'à un certain point, mais leurs pratiques se présentent aux yeux d'un lecteur de l'année 2000 de façon opposée, parfois contradictoire. Une première différence définitive sépare les buts poursuivis : les uns transposent la réalité dans le livre, les autres créent quelque chose qui « lâche tout » et qui tend vers une « surréalité ».

On invente la réalité tout en acceptant la seule contrainte de l'image poétique, de sorte qu'on a pu encore revendiquer, en 1991, sans avoir à craindre ni le ridicule ou le sentimentalisme ni une nostalgie péniblement romantique, les principes surréalistes et reprocher ceci à d'autres écoles qui se sont fait connaître (Nouveau Roman, etc.) :

Jusqu'à ces derniers temps, ne nous assurait-on pas que le procès du réel n'avait plus à être fait, qu'il y avait des systèmes, des théories, des programmes rationnels et réalistes pour transformer le monde? Depuis longtemps déjà on savait qu'il fallait aller vite, prendre en marche le train de l'histoire et surtout ne pas se charger des encombrantes valises de la subjectivité. N'était-ce pas elles qu'on avait jetées en premier par-dessus bord ?⁹³³

⁹³³ Annie Le Brun, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Editions Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1991.

En 2000, dans notre mémoire de DEA (Paris IV, sous la direction de Michel Murat) nous avons présenté nos premiers travaux pour expliquer trois ouvrages concrets de trois auteurs différents qui ont eu des relations strictement personnelles et bien définies avec un seul et unique mouvement artistique qui n'arrive pourtant pas, aux yeux des studieux, à les rendre comparables : il s'agissait d'un surréalisme à chaque fois particularisé. Nous travaillions sur *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos (1900-1945), *Au château d'Argol* de Julien Gracq (1910) et *Aurora* de Michel Leiris (1901-1990).

Pour entamer la recherche, ce corpus s'avérait fatidiquement original et sans doute capable de susciter des opinions diverses parce que flexible et sujet à de multiples facettes d'exploration. Les limites chronologiques se situaient effectivement entre le moment de la rédaction du roman de Desnos, 1924-25, et l'année de publication d'*Argol*, 1938. Toujours est-il que la variété de ce corpus n'était pas, à notre avis, un défaut mais une illustration fidèle de l'amalgame qui existait en marge des évolutions du roman hérité du XIX^e siècle, et de l'assemblage en somme hétéroclite qui se plaçait à un certain moment sous l'influence de Breton ou du moins sous son égide.

Le projet englobait donc l'étude des trois romans. Remarquons déjà, par ailleurs, qu'il nous intéressait également d'introduire plus tard des comparaisons avec des proses surréalistes non comprises dans notre corpus (*Nadja*, les deux romans de René Daumal, d'autres textes de Michel Leiris, etc.), mais la mise au point de nos recherches n'a pas permis, pour l'instant, de faire une telle généralisation.

En 2000, nous avons donc misé sur une focalisation et une étude restreinte du roman de Desnos et avons suspendu ou rapporté toute remarque sur les deux autres ouvrages. Quoi qu'il en soit, notre approche était notamment thématique et notre recherche, dans le sens d'une comparaison entre auteurs et romans surréalistes, ne serait qu'une sorte de défi à relever dans l'avenir plus ou moins proche.

D'une certaine manière, la difficulté d'entamer cette investigation sur le premier roman des trois est une conséquence, d'abord, du manque de références critiques et, en deuxième lieu, de la *nouveauté* d'une œuvre desnosienne qui n'est encore

consolidée ni sur le marché éditorial ni pour une majorité de milieux académiques. C'est-à-dire, comment peut-on se sentir à l'aise, en tant que chercheur, pour développer un point de vue critique sur un auteur qui n'a pas encore *mérité* une édition des œuvres complètes ou qui n'a pas encore une bibliographie critique abondante ? Ou encore, avec quelle confiance peut-on entamer certaines questions sur le texte lui-même ? Où chercher donc les remarques des studieux qui nous précèdent ? Faut-il aller consulter les feuilles éparses du poète ? Par surcroît, ce qui ressemble le plus à une édition des œuvres complètes date seulement de septembre 1999, fruit des persévérants soins de Marie-Claire Dumas, qui est par ailleurs la plus fidèle et féconde studieuse de l'œuvre de Robert Desnos.

Enfin, c'est parce que nous avons déjà fait des études approfondies sur *La Liberté ou l'amour !* que nous essaierons de procéder dans ce travail de façon plus synthétique. Autrement dit, nous éviterons de revenir sur une analyse aussi précise que celle que nous avons pu développer dans 4.1 et 4.2. En revanche, sans en défaire la cohérence, nous voudrions reprendre ici les thèses principales de notre DEA (Paris IV – Sorbonne) de 2000 et du DEA (UAB) de 2002. Nous tâcherons de montrer d'une part la cohérence et le progrès de notre recherche et, d'autre part, de mettre maintenant nos hypothèses susdites en relation avec le reste du corpus.

Nous verrons aussi en quoi le dernier des trois textes romanesques est le plus strict quant aux repères génériques et formels, et pourquoi il rappelle pourtant le système poétique de deux autres romans. Le but serait enfin d'acquérir une vision d'ensemble de la prose romanesque desnosienne. Dernière remarque : le roman de Desnos de 1943, *Le Vin est tiré...*, est bien évidemment placé en dehors du corpus de la période surréaliste parce qu'il n'a aucun rapport formel ou thématique avec celui-ci.

4.3.2. 1927 : érection du roman

Nous prenons conscience du renforcement progressif d'un style et d'une écriture, chez Desnos, au moment de comparer les proses immédiatement antérieures à *La Liberté...* avec celle-ci. En effet, ce qu'on peut déduire, après une lecture de plaisance et une étude ardue de soit *Les Nouvelles Hébrides* ou *Les Pénalités de l'Enfer*, soit de *Deuil pour deuil*, c'est que les stratégies du romanesque prennent progressivement place dans un imaginaire qui se dit « rêveur », qui est foncièrement lyrique, et donc apparemment anti-romanesque, et qu'on peut déjà décrire comme « débridé » :

La fantaisie des histoires racontées, l'allure débridée de l'écriture pourraient accréditer l'idée que *La Liberté ou l'amour !* n'est qu'une version plus maîtrisée de *Deuil pour deuil*. Il s'agirait de deux livres écrits « les yeux fermés », c'est-à-dire à la fois dans la pulsion de l'écriture automatique et dans l'unique fascination du théâtre imaginaire.⁹³⁴

Marie-Claire Dumas ne considère à cette occasion que *La Liberté ou l'amour !* (1927) et l'ouvrage précédant de 1924⁹³⁵, alors que ceux-ci ont un lien avec la première prose desnosienne, de 1922, qui est bien évidemment à prendre aussi en compte. En effet, précisément *Les Nouvelles Hébrides* supposent le début d'une pratique qui était à développer et qui commençait tout juste à affronter ses premières épreuves, à savoir : les contraintes du genre.

La vocation effrénée de Desnos souffrait dans ce premier récit du manque d'expérience et de familiarité avec les ressources et les outils du romancier. La fiction se fait certainement violence à l'encontre du code romanesque et la tension, qu'on découvre dans les traces scripturales, vient principalement du fait que l'apparence de roman contredit les élans lyriques et la volonté de plaisir du poète.

Pour le livre de 1922, Michel Murat constate au demeurant, dans une brève étude, les changements d'une première version dite « de premier jet » à une deuxième version remaniée⁹³⁶. Dans son analyse extrêmement précise, Murat met en

⁹³⁴ Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p.445.

⁹³⁵ *Deuil pour deuil*, Editions du Sagittaire, chez Simon Kra, 1924 (*Les Cahiers nouveaux*, n° 4).

⁹³⁶ Michel Murat, « Les *Pénalités de l'Enfer* de Robert Desnos, ou la maison de correction », in *Pleine marge, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n° 2, décembre 1985, Cognac, aux Editions Le Temps qu'il fait, p.65-78.

avant la difficulté de l'entreprise de réécriture d'autant plus qu'il est question de placer le texte, presque automatique ou en tout cas à tendance *automatisante*, sous un ordre équilibré et systématisé qui rejoint d'une certaine manière le roman conventionnel.

Il est question, à ce sujet, de chapitres ou d'espaces en blanc qui séparent les séquences, de personnages ou d'actants, et finalement d'un cadre spatio-temporel. Remarquons précisément que la tension se définit en terme d'hétérogénéité scripturale ou énonciative et homogénéité de composition, bien qu'assez faible :

Desnos affronte son premier jet comme une matière impossible à maîtriser. Il semble avancer en aveugle, améliorant ici ce qu'ailleurs il gâte, de manière imprévisible et peut-être aléatoire. Ce qu'il contrôle, c'est le dispositif d'ensemble, chapitres, raccords — cette armature extérieure. Mais le texte lui échappe, parce que le premier jet de l'automatisme est énonciativement hétérogène à ce qui suit : on n'intervient plus que sur des paroles gelées. Tout au plus peut-il essayer de renouer le fil de son inspiration en mimant les effets qu'elle a produits ; c'est pourquoi il se récrit au courant de la copie, plutôt qu'en raturant son manuscrit.⁹³⁷

Les deux versions confrontées sont déposées dans le fonds de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BLJD). Si on les considère appartenant à un même ensemble que les deux proses déjà citées, postérieures, on se rend compte de l'unité macrotextuelle qui les relie profondément. Il n'est pas du tout difficile, par exemple, de transposer les personnages principaux des *Nouvelles Hébrides* dans le cadre romanesque de *La Liberté...!* Ainsi, le Capitaine et Miss Flowers correspondent à ce *doublet imaginaire*, obsession radicale du couple protagoniste à personnages des deux sexes, comme Corsaire Sanglot et Louise Lame dans le texte de 1927.

A cet effet, *Deuil pour deuil* reste dans un état sensiblement plus primitif, déjà plus vague et moins défini parce que les noms propres ne réussissent pas à l'emporter sur les couples de substantifs génériques comme « la beauté brune » et « la beauté blonde », « les nageuses en maillot rose » et « les nageuses en maillot noir », « l'étoile du Nord » et « l'étoile du Sud ». Par ailleurs, le phénomène le plus important à relever dans le livre de 1924, parmi les personnages ou les actants en

⁹³⁷ Murat, art. cité, 1985, p. 68.

général qui reviennent le plus souvent, c'est un « je », discret voyeur, et la vierge blonde qui s'empare bientôt du « dolman bleu tendre ».

Il s'agit enfin, pour le roman de 1927, d'une magnifique mise en scène bien compartimentée et nettement divisée en une douzaine de chapitres. Or il est intéressant de remarquer d'ores et déjà que le rythme de l'intrigue suit des cycles et une dynamique particulière qui est en marge de cette distribution formelle. C'est-à-dire, l'imagination se révolte à nouveau, sournoise, devant un moule romanesque qui ne la retient ou la soumet que superficiellement. Qui plus est, le dernier chapitre suspend l'intrigue en un début de série ; les points de suspension symbolisent la quête continue du romanesque en général et des aventures du Corsaire en particulier.

Il est ici évident que le *perpetuum mobile*, ou l'idée d'une composition sérielle, porte sur une définition du genre qui inspire Desnos et, par conséquent, affecte sensiblement la définition de son esprit d'aventure. En revanche, les cycles profonds de la fiction et de l'inspiration desnosiennes suivent, à notre avis, l'emprise de deux ou trois thèmes majeurs qui hantaient sans doute notre narrateur au moment de *passer à l'acte*.

En tout état de cause, la fiction qui nous occupe, fortement fantaisiste et féérique, répond à un plaisir très personnalisé du narrateur. Effectivement, l'origine d'une conception plaisante, sensuelle, du fait littéraire, chez Desnos, se trouve et s'explique dans l'*espace autobiographique*⁹³⁸.

Il est question d'un imaginaire qui s'est nourri de lectures et de voyages rêvés que Desnos avoue sans complexes, et sans secrets, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, publiée dans *La Révolution surréaliste* en mars 1926⁹³⁹. Ce titre rappelle déjà le côté sentimental et romantique que le texte, déclarant une descendance directe depuis Alfred de Musset, cherche à ironiser et à parodier du premier abord, avec pourtant une certaine dose de sincérité dans la suite.

Or, dans ce document de 1926, l'ironie ou la moquerie ne seraient qu'un aspect simplement mineur, un détail, si l'on considère les *confessions* qui sont réellement

⁹³⁸ Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, coll. « Points », nouv. éd. augmentée 1996, p. 165 : Lejeune emploie cette expression quand le « jeu de textes comprend aussi un récit autobiographique *stricto sensu* ».

⁹³⁹ 1926, 1er mars, n° 6 : « Confession d'un enfant du siècle ».

faites tout de suite : la découverte du plaisir, de la sensualité et de la volupté coïncident avec l'expérience des premières lectures saisissantes et qui s'avèrent, par cette coïncidence, voire physiquement *émouvantes*. Quelques chapitres remémorés et récupérés de la lointaine enfance sont ainsi extrêmement importants. Par ailleurs, il serait même possible d'expliquer thématiquement *La Liberté ou l'amour !* rien qu'en glosant ces petites phrases, découpées sans rhétorique, humbles et « battantes », de la *Confession...* Mais ce serait en revanche une lecture ou interprétation qui se contraindrait peut-être à la perspective psychologisante et donc à l'interaction entre littérature et individu.

Notre étude thématique de *La Liberté ou l'amour !* de Robert Desnos traite d'abord du désordre de la mise en place des données spatio-temporelles et entend éclairer ensuite la modulation ou transition vers une esquisse de cette pensée manifestement engagée ou *emportée*. La poétique desnosienne opère apparemment des variations formelles multiples à partir d'un groupe minimal de *thèmes*, tels que Jean-Pierre Richard les a établis dans *Littérature et Sensation*⁹⁴⁰.

L'idéologie que la poétique desnosienne défend et illustre, comme nous verrons, s'appuie sur une conception totalitaire de *l'amour*. Et puisque celle-ci n'est en aucun cas une simplification, objet de vulgarisation, et qu'elle n'est pas épargnée par toutes sortes d'obstacles et de scrupules intellectuels qui la répriment et la stimulent simultanément, l'amour reste l'enjeu principal qui explique et motive le récit et sa réalisation épisodique du début à la fin.

Or, avant de déclarer la victoire de cet *amour* euphorisant, il serait question d'échapper à l'emprise mélancolique et anéantissante de la *mort*. Dans la poétique de Desnos, l'euphorie viendra du fait que la mort est la plupart des fois dépassée ou retournée malgré les ravages qu'elle-même provoque. Mais, l'opposition entre les deux concepts étant largement indéfinie, car la mort peut du reste servir à l'amour, leurs valeurs émotives deviennent quelque peu ambiguës.

Pour Desnos, il était sérieusement problématique de développer une imagination délirante dont la *liberté* se verrait ainsi restreinte et réprimée, diluée dans le chaos insignifiant, comme si elle était finalement touchée par une maladie

⁹⁴⁰ J.-P. Richard, *Littérature et Sensation. Stendhal, Flaubert*, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1990 (éd.or. 1954).

sporadique et pourtant tenace. La conscience d'une fin assurée, en dehors du cadre fictionnel, attaquait les piliers de son expérience imaginaire. Enfin, son imagination s'avérait peut-être pusillanime et craintive devant ce mur aveugle de la condition humaine mais, à ce moment-là, lorsque la parole demeure dans le domaine du possible, le bonheur est encore à conquérir.

4.3.3. Les données éclatées

4.3.3.1. Le dérèglement surréaliste

Deux données de base devraient conduire en principe le texte de Desnos à établir un effet de mimésis. Il y a deux données de base qui renseignent le lecteur sur l'imitation du réel, et qui produisent donc un *effet de réel*. Elles appartiennent au contingent de mesure homogénéisantes du récit. Effectivement, le temps et l'espace possèdent le privilège d'encadrer toute reproduction de la réalité commune et de ce qui relève du quotidien. La peinture s'étale bien entendu sur la toile, et la musique consomme nos secondes, alors que la fiction littéraire rapporte normalement les deux axes à la fois et peut ainsi comprendre les dimensions musicale et picturale. Or, chez Desnos, on devra vérifier si la rêverie respecte cela, si elle entend exposer une « tranche de réalité » et si elle suit scrupuleusement la règle du consensus mimétique.

Dans le roman de Desnos, nous relevons en général une souplesse ou une désinvolture qui se définissent en tant qu'abstraction d'un champ sémantique peu « endurci ». Pour ce qui concerne les appréciations chronologiques, soit indicatives soit restrictives, un détachement extrêmement flexible pourrait bien être une preuve de mépris ou d'indifférence. A vrai dire, la profusion et l'exubérance de noms, verbes et adjectifs, par exemple, nous porteraient à espérer la même complétude de la part des adverbes ou des syntagmes équivalents, les circonstanciels. Par le détail du langage, dans toutes ces catégories, on voudrait voir une représentation du cadre spatio-temporel.

Toutefois, dans *La Liberté ou l'amour!* en général, l'effet produit est celui d'une *elocutio* puissante et capricieuse, un écoulement d'une parole vaguement limitée et foncièrement capricieuse. Il n'y a pas lieu de parler de « polyphonie », par exemple. Le ton monocorde ou monologique accompagne cette parole, maîtresse dernière qui avance ou recule. Elle oppose ou corrige facilement les données avec une reprise, et aussi un certain mépris, des termes et des situations.

Le *modus operandi* volubile s'éloigne du modèle romanesque traditionnel et de son élan unique et univoque vers un « corrélat objectif » (T.S.Eliot). Elle nous rapproche précisément d'un narrateur singulier, hors-pair, qui est unique et tout-puissant bien que sans tomber dans la monodie. Il n'utilise jamais de dialogues tels que nous les connaissons comme échange suivi de propos. Disons que son élan devient ici autre, point de vue instable et multiple réuni sous une seule subjectivité.

D'autre part, l'espace s'enrichit ainsi d'une variété « mirobolante » et exerce un pouvoir incantatoire. En ce sens, le narrateur fait preuve de sa capacité d'invocation de lieux et de situations. Ils sont foisonnants dans le quotidien de Paris par exemple, mais ils alternent avec d'autres endroits cités non moins extraordinaires et « forts » en raison de leur excentricité. Citons comme exemples : « le pôle Nord », « le pensionnat de Humming-Bird Garden » dans le comté de Kent, « Nice », etc.

A leur tour, ceux-ci empêchent malgré leur réitération la consolidation d'un cadre référentiel stable. Les données s'avèrent, dans ce dernier cas, hardies et audacieuses dans la gamme des excès. Elles semblent plus frénétiques à cause des changements brusques et suivis ou enchaînés que *per se*, par ce qu'elles dénotent. Elles sont surtout plus frénétiques, image d'une activité mentale libérée, à cause de

leur mutation infinie que parce qu'elles sont plus ou moins bizarres, exotiques ou simplement surprenantes.

Déjà, la fragilité référentielle permet de parler de « prose poétique »⁹⁴¹ parce que le lieu de l'action n'est aucun espace en particulier et peut être identifié en même temps partout. Aux yeux des surréalistes, l'intrigue et le suspens seraient en fait partout et nulle part ; c'est à nous de les découvrir ou, mieux encore, de les inventer. Voyons l'incipit du chapitre III de *La Liberté ou l'amour !* comme exemple de ce mélange d'espace connu, urbain, et de vision magique opérée par le sujet, que ce soit le narrateur ou, par délégation, le personnage :

Corsaire Sanglot revêt son costume bien connu des rues bruyantes et des trottoirs de bitume. La vie peut continuer s'il lui plaît dans Paris et dans le monde, une voix caressante lui a indiqué son chemin. Celui-ci le conduit aux Tuileries où il rencontre Louise Lame. Il est de ces coïncidences qui, sans émouvoir les paysages, ont cependant plus d'importance que les digues et les phares, que la paix des frontières et le calme de la nature dans les solitudes désertiques à l'heure où passent les explorateurs.⁹⁴²

Ces marques circonstancielle de l'espace polémiquent entre elles et forment aussi un corpus de jalons. Son ensemble, au fur et à mesure qu'ils s'accumulent, rencontre pourtant ses limites, ses impasses et ce qu'on pourrait nommer des *points de catastrophe* à cause des reprises approximatives et des relances généralisées. Elles ajoutent au « dérèglement des sens » surréaliste une conception de l'espace variable et manipulable au gré du narrateur et selon le rythme, ou *tempo*, de l'histoire.

D'autre part, l'antithèse est certes la figure privilégiée dans ce paradigme. Les notations circonstancielle se formulent et reviennent au cours d'une diégèse, donc dans une mise en scène bien particulière, qui s'est d'ailleurs voulue éclatée et poussée en avant comme dans une course « débridée ». En effet, il ne s'agirait pas de garder un état de lieu initial (soit Paris, soit n'importe quelle autre géographie affective : le pôle glacial ou le brûlant désert, géographie extrême et largement préférée) mais de tracer ses évolutions, les mutations de ce lieu premier, et de

⁹⁴¹ Expression employée par P.Berger in *Robert Desnos*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1949.

⁹⁴² Nous citons toujours l'édition de M.-C. Dumas : coll. « Quarto »/Gallimard, septembre 1999, p. 329.

signaler tous les changements inédits et inattendus. Or peut-on exiger des marques objectives, communes et réelles vis-à-vis d'un conteur qui fréquente la surréalité, et qui l'intègre de cette façon dans la *vision* globale du roman ?

Alors, de la même façon, les marques temporelles que le lecteur peut retenir au passage ne détiennent apparemment aucun poids spécifique, aucune objectivité référentielle et aucune transcendance narrative, si ce n'est pour susciter l'éblouissement chez le lecteur. Elles deviennent relatives, non dans un sens substantiel (par leur imprécision), mais parce qu'elles sont éphémères dans le texte lui-même.

Un exemple remarquable et en même temps paradoxal nous est offert avec éclat sous la forme d'une feuille d'éphéméride, et dans les deux paragraphes qui la précèdent immédiatement :

Le regard de celui-ci [Corsaire Sanglot] errait dans la pièce. Il s'arrêta enfin sur un [sic] éphéméride. Celui-ci avait été oublié par un comptable narquois partagé entre le désir d'oublier et celui de mesurer le temps machinalement et sans penser à la stupidité que sous-entend une pareille prétention.⁹⁴³

D'ailleurs le Corsaire Sanglot connaissait bien la date où était arrêté ce calendrier. Tous les ans il était amené à lire le même fait divers vieux d'un demi-siècle et cependant évocateur de la même fièvre. C'était même le seul jour où il ait [sic] jamais lu la feuille de papier mince et tous les ans, fatalement, il était amené à le faire.⁹⁴⁴

On pourrait enfin imaginer que toutes les marques textuelles qui placeraient le texte au niveau d'une diachronie se résolvent, se manifestent et se fixent de façon concentrée à cette occasion. Une image suffit à signifier ce que mille propos surréalistes ne cesseront de contredire. Peut-être aussi qu'ils se résument ainsi pour ne plus hanter un narrateur qui refuse au temps, comme à l'espace, leur validité ou leur transcendance dans son imagination fantomatique.

Cependant, il est certain qu'il leur aura déjà reconnu une place propre et indiscutable avec ce monument, à savoir cette pause graphique qui *colle* à une réalité objective. Il s'agit peut-être ici d'un gage incontournable imposé par le genre.

⁹⁴³ Pour ce qui concerne cette figure du comptable, probable figuration réaliste du narrateur, il existe un précédent dans *Deuil pour deuil* ; cf. début de S22, p. 218.

⁹⁴⁴ Desnos, *Œuvres*, p. 330-1.

Ainsi, au profit du lecteur, il faudrait toujours lier l'histoire à un temps précis et savoir deviner ensuite s'il est indispensable de se limiter à ses frontières avec plus ou moins de rigueur. Il s'agirait donc d'une nécessité, ou d'un besoin d'historicité, qui sourd d'une tradition romanesque que même la surréalité ne peut ou ne veut pas laisser de côté. Serait-ce une nécessité du genre, finalement, ou bien une exigence des lecteurs ?

Mais, d'autre part, si l'on finit par relativiser l'importance et la pertinence de la temporisation vis-à-vis du lecteur, le refus surréaliste à la production de romans *réalistes*, déclaré dans le premier *Manifeste*, continue-t-il à être valable ? Puisqu'on refuse seulement une espèce de roman, peut-être qu'on peut encore épargner le genre. Ne pourrait-on pas refaire le genre à partir du traitement surréaliste et de ses nouveaux paramètres fluctuants ?

Dans ce cas, il s'agirait donc de deux catégories, roman et surréalisme, appartenant à deux systèmes en décalage et somme toute compatibles. Il y aurait alors, en effet, des combinaisons possibles et des points de contact en puissance ? Autrement dit, le roman serait-il praticable quelque part dans l'univers surréaliste ?

4.3.3.2. Le respect pour la tradition

Le *temps* suppose, d'autre part, une présence que Desnos n'a pu ni abolir ni masquer. Bien évidemment, le *temps* n'est pas mort. Au contraire, il coule pour Desnos de façon tragique étant donné qu'il est chargé des connotations les plus funestes et de la signification la plus définitive, qui est finalement la plus *noire*. Mais il n'empêche qu'on peut, comme il le fait, tricher et laisser passer en quelque sorte l'enjeu sous silence jusqu'au point d'effleurer le tabou.

Conscient de travailler sur un projet de roman, Desnos a respecté plus ou moins la tradition romanesque. Il sauvegarde sans doute ce respect à cause de l'héritage, du souvenir et du goût pour certaines lectures d'enfance et d'adolescence qui sont fortement ancrées dans son esprit. Elles reparaissent en plus idéalement précises dans sa mémoire. En ce sens, il a gardé un souvenir profond, continuellement revendiqué, étalé et actualisé, comme nous l'avons vu, des romans de Hugo (*Les Misérables*), par exemple, et de Gustave Aimard.

Il a également retenu des époques précises, des paysages et des atmosphères particulières sous l'auréole du mythe. En effet, il les a probablement idéalisés, comme nous disions, conservant la puissance des images poétiques que les surréalistes poursuivront sans cesse, chacun pourtant selon son expérience personnelle à partir des postulats du groupe. La conséquence est donc la suivante : l'époque envisagée par l'intrigue de *La Liberté ou l'amour !*, les années vingt, devient une époque de plus en plus mythique dans l'esprit du lecteur grâce à l'effet spécial de cadrage et à l'éloignement – à l'étrangeté souvent – opérés par la mise en écriture.

Nous tenons d'ailleurs à justifier ici nos remarques sur la temporalité et, en deuxième lieu, sur les références spatiales. Elles importent peu, généralement, lorsqu'on analyse un poème ou un texte bref surréaliste (récit de rêve, texte automatique, etc.), tandis qu'elles deviennent une question de premier ordre dans un roman. Souvent, pour expliquer une histoire, on ne va pas au-delà du commentaire de l'intrigue qui implique, comme on sait, un découpage temporel et quelques notions de lieu, sans oublier par ailleurs les personnages.

Ainsi, le code des actions (le code proaïrétique⁹⁴⁵) se met en place à partir de ces deux axes. Leur importance est fondamentale même si une pratique surréaliste du roman a réussi à affaiblir leur structure par un emploi détourné et un constant travail de sape. Une volonté d'analyse structuraliste provoquerait donc ici un conflit interminable, quelque chose comme un *casus belli*, vu la difficulté d'encadrer raisonnablement les notions éparses et contradictoires. Laurent Jenny a déjà montré, dans son célèbre article de 1973, le dérèglement recherché, total, que peut arriver à *organiser*, à quasi tous les niveaux, une petite séquence de *Poisson soluble*.

D'autre part, il faut tenir compte de l'apprentissage et de l'introduction de Desnos dans le monde fictif des romans. Quant au plaisir de la lecture chez le Desnos enfant, nous suivons les citations que Paule Laborie a rassemblées pour relever les parallélismes entre les premiers souvenirs littéraires de Rimbaud, Apollinaire et Desnos enfants, reflétés ensuite dans leurs œuvres de jeunesse ou bien de l'âge adulte⁹⁴⁶. Entre Rimbaud et Desnos, par exemple, elle remarque la coïncidence suivante :

Rimbaud et Desnos éprouvèrent les mêmes émois enfantins apportés par les livres et leurs confidences sont curieusement proches [...] nous trouvons chez chacun d'eux, d'enfantines perversions accompagnées d'un certain sadisme, curieusement similaires [...] ⁹⁴⁷

Pour Desnos, en effet, la *Confession d'un enfant du siècle*⁹⁴⁸ témoigne entièrement de ce fait, alors que pour Rimbaud, il suffira de relire attentivement « Les Poètes de sept ans » ou, dans *Une saison en enfer, Délices*, II– « Alchimie du verbe », que nous avons déjà cité plus haut.

Ainsi, pour ces trois enfants « passionnés de lecture », tout texte était un trésor, un puits profond dont le gouffre augurait toutes sortes d'aventures indescriptibles. Mais, parfois, au moment d'écrire, il s'agissait non seulement de créer une fiction nouvelle ou de revivre des romans – songeons surtout à « Gustave Aymard » (sic)

⁹⁴⁵ Pour l'emploi de cette notion, cf. Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », art.cit., 1973, p. 499-520. Il l'emprunte à Barthes (*S/Z*, 1970).

⁹⁴⁶ Voir Laborie, *Robert Desnos. Son œuvre dans l'éclairage de Arthur Rimbaud et Guillaume Apollinaire. Essai*, Librairie A.-G. Nizet, 1975, p. 31-6.

⁹⁴⁷ Laborie, 1975, p. 32-3.

⁹⁴⁸ *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1er mars 1926. Cf. éd. « Quarto », p.299-302.

pour Desnos, mais aussi retrouver le temps de ces lectures dans les rêves provoqués par des affiches publicitaires, par exemple, ou par des stimuli d'une vie qui a déjà disparue.

Notamment pour Bébé Cadum ou le Bibendum dans notre roman, ils correspondent à l'imagerie d'un temps que Desnos ne retrouve plus. C'est aussi par ailleurs le cas des journaux illustrés tels que *Les Belles Images*, *Le jeudi de la Jeunesse*, *L'Intrépide*, *Nick Carter*, *Buffalo Bill*, etc. L'émotion qui revit dans ces objets remémorés et transformés au gré du créateur s'oppose de toute façon à la hantise de l'auteur adulte qui, hanté par le binôme antithétique mort-amour, se réfugie dans les mondes aimés, parce que protecteurs, de son passé.

4.3.3.3. Le « décor mobile des rêves » et l'autobiographie

Etant donné le fait que le *temps* reste dans *La Liberté... !* une notion qu'il est « prétentieux de mesurer »⁹⁴⁹, toutes les machinations de l'esprit pour le maîtriser répondent à la « stupidité » de l'individu. On se rappelle cette scène rapide de raillerie déchaînée⁹⁵⁰ : dans la même page, il arrivait que Corsaire Sanglot s'était « allongé en travers sur le lit, de façon que ses pieds touchassent encore le sol, et Louise Lame s'agenouilla devant lui ».

⁹⁴⁹ Desnos, *Œuvres*, p. 330 : « ...un comptable narquois partagé entre le désir d'oublier et celui de mesurer le temps machinalement et sans penser à la stupidité que sous-entend une pareille prétention ».

⁹⁵⁰ Celle même que l'on vient de citer ; cf. *Œuvres*, p. 330.

Le narrateur ne dépense pas, nous le voyons bien, une grande énergie pour adopter une démarche plus diplomatique ou soignée, moins rude, afin d'expliquer sa conception du temps. Il ne distingue en aucun cas l'émotion de l'instant et l'écoulement du temps, toujours angoissant. Il ne pense pas à séparer ce commentaire de la scène, qui se manifeste si évidemment liée au désir sexuel. Il aurait pu exposer son option philosophique personnelle tout en évitant de bousculer de cette façon, avec cette insouciance, le lecteur, qui était jusqu'ici tout tranquille et installé tout confortablement dans un récit plutôt poétique. Sans doute l'émoi immédiat de la libido coïncidait-il chez notre narrateur avec le souci pour l'écoulement continu du temps, dans une étonnante fusion entre le présent et la perspective temporelle.

En tout cas, il s'agit d'un moment de vraie puissance : les aventures de Corsaire viennent presque de commencer, et elles le font avec énergie. La hardiesse et l'insouciance permettent au narrateur de surfer ou de glisser sans encombrements d'après le *principe de plaisir*. Il n'y a qu'à imaginer une chose et elle devient d'une certaine manière *réelle* dans son esprit, et donc dans la diégèse. Ainsi, toute dissertation ou toute explication qui essaierait de justifier ses choix est-elle directement bannie du texte afin de couper court à une question qui pénétrerait déjà, à tous les effets, trop *sérieusement* pour notre texte peut-être, dans le domaine d'une théorie (qui désigne justement « ce qui se voit », de *théorein*) philosophique.

En fin de compte, nous constatons le tempérament fougueux chez notre narrateur, aussi bien que l'optimisme et la joie manifestes de cet épisode. D'autre part, ressemblant à cette aisance, on remarquera parfois un ton révolutionnaire, virulent, qui coïncide avec celui du titre du roman et qu'on dirait inspiré de la figure d'un Robespierre⁹⁵¹ tel que Desnos l'imaginait, et des proclamations incendiaires de 1789. Ces moments sans hésitation, pleins de confiance, montrent bien le point de départ à partir duquel on observera la chute et le cataclysme moral et humoral de la narration. On relèvera ainsi la présence d'éléments thématiques destructeurs.

Il est indubitable que le manque de nuances temporelles se superpose au manque de perceptions clairement ordonnées et logiquement distribuées. Cette

⁹⁵¹ Desnos tenait à répéter ses deux prénoms : Robert Pierre, ainsi que son admiration pour le personnage historique.

dysfonction perceptive est ensuite reflétée par la coupe temporelle des séquences. Elle rappelle d'une part le développement synthétique, statique, des rêves (voir Freud cité par Dumas⁹⁵²) et, d'autre part, une philosophie où la subjectivité étoufferait le temps dans un instant infini, de façon intolérablement immanente.

En conséquence, le sujet expérimenterait le temps uniquement auprès des autres, en tant qu'avenir⁹⁵³, situation qui se situe en dehors de l'expérience littéraire solitaire :

La succession des faits est trop rapide, la richesse des images trop grande pour que je puisse me contenter de dire comme Baudelaire que j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. Ai-je des souvenirs au fait ? Je suis arrivé à la perception de l'éternité. A quoi bon cataloguer ces faits matériels, car le rêve est aussi matériel que les actions tangibles, ou aussi peu. La prophétie est à la portée de tous comme le souvenir et, pour ma part, je ne fais nulle différence entre le passé et le futur. Le seul temps du Verbe est l'indicatif présent.⁹⁵⁴

Or, y a-t-il des traces textuelles d'un interlocuteur? Cette altérité a en fait un rôle à jouer dans l'explication du texte étant donné que le narrateur interpelle de temps en temps un « toi » placé au niveau extradiégétique. Ce « toi » est *réellement* problématique dans la mesure où il appartiendrait à l'extériorité ou la réalité que le texte manipule volontiers. Voilà donc le *principe de réalité* représenté par une entité qui s'imposera provisoirement dans notre texte aux moments de dépression des rêveries, à savoir ce qui pourrait se nommer les moments d'écroulement de la fantaisie.

L'interlocuteur se laisserait-il donc manipuler de la même façon que les rêveries impersonnelles les plus déchaînées ou est-il beaucoup plus consistant, plus vrai, étant capable d'influencer le régime textuel de manière positive? En tout état de cause, on constate le lien entre « toi » et « la femme que j'aime », l'altérité et l'*amour*, l'autre et « la bouée de sauvetage ».

Cela dit, il s'agit de prouver au cours de nos recherches qu'il n'y a qu'une seule voix narrative qui dirige et interprète l'ensemble de l'œuvre dans la *solitude* (motif

⁹⁵² Dumas, 1980, p. 399.

⁹⁵³ Cf. Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, PUF, coll. « Quadrige », 1989, 21^e éd.

⁹⁵⁴ « Confession d'un enfant du siècle » (1926), cf. *Œuvres*, p. 302.

important) ou, plutôt, dans l'isolement. Enfin, les deux arguments employés dans ce paragraphe, l'onirique et le philosophique, expliquent de manière conjointe l'hégémonie de l'indicatif présent. On songe toujours à cet avertissement de la « Confession d'un enfant du siècle » :

J'ai d'ailleurs la bonté de prévenir le lecteur que je mêle le rêve et la réalité, le désir et la possession, le futur et le passé. Qu'il se le tienne pour dit.⁹⁵⁵

L'*emplacement* de l'intrigue des différentes séquences, et en définitive des chapitres, semble, par une allure sans soucis, libéré ou désamorcé. L'intrigue pourrait être même désaffectée dans le sens où l'on peut parler de « désaffectation pour une coutume » selon *Le Robert*. Il s'agirait d'une source d'information qui en quelque sorte ne *coule* plus, ne tient plus le sceptre de condition *sine qua non* pour entamer un récit.

En effet, l'information circonstancielle n'est guère intéressante si elle se maintient unitaire et perd tout son charme variable. Il convient d'en faire une source de surprise, une source génératrice de l'étonnement premier face à l'événement. De cette manière, le lecteur éprouve effectivement la même perte de charge sémantique, c'est-à-dire de signification, vis-à-vis du cadre spatial ou des jalons chronologiques.

La vitesse et le raccourcissement des séquences provoquent un effet cinématographique ou filmique d'abord, qui devient ensuite onirique grâce à la disposition incrédule des notions locales et temporelles. En conséquence, il y a une démesure qualitative et quantitative des références à des lieux et de la périodisation des événements : c'est dans ce sens qu'on parle de « perte de charge » ou de « relativité ».

La plupart des péripéties se rapportent à un décor urbain indéniablement parisien. Elles représentent une scène commune, quotidienne, collée au réel. Nous pouvons citer comme exemples le bois de Boulogne (p. 328), les Tuileries (p. 329), la rue du Mont-Thabor (*ib.*), la rue de Rivoli (p. 332), la tour Eiffel (p. 350-1), la place de l'Opéra (p. 353) ou, enfin, tout simplement Paris (p. 329, 347, 354), entre autres.

⁹⁵⁵ Cf. *Œuvres*, p. 300.

Nous sommes en fait censés rester attentifs à « des événements dont la rue, espérons-le, sera le théâtre »⁹⁵⁶.

Ces références ne constituent qu'une première couche ou un degré premier d'une situation physique qui confond déjà, par une identification hâtive, le vrai et le vraisemblable ou, du moins, le réel et la fiction. Or Paris sert aussi à mettre en scène, dans un second terme, le théâtre des fabulations fantomatiques, les événements les plus incroyables, et à soutenir ce « scénario irréel et féérique, dont le fil se dénoue et se renoue sans cesse »⁹⁵⁷.

A ce point, toute identité entre monde et représentation se dissout et la mimésis devient pure fantaisie. C'est ainsi que le présent plus ou moins moderne, contemporain de l'écriture et de la publication du roman, se confond avec les années révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle. La donnée qui permet ce glissement, pourtant, serait la localisation de l'action :

Le 21 janvier s'achevait. Louis XVI gravissait les marches de l'échafaud.

Au moment où Corsaire Sanglot débouchait sur la place par la rue Royale et qu'il remarquait, avec satisfaction, qu'on avait remplacé le magnifique obélisque par l'adorable guillotine, une compagnie de tambours avec leurs baudriers blancs en peau s'alignait contre le mur de la terrasse des Tuileries, tandis que Jean Santerre, son commandant, monté sur un cheval courtaud, pourvu d'une abondante crinière, contemplait le spectacle de la foule massée autour de l'appareil justicier, regardant Louis XVI monter les degrés comme un automate et guettant les moindres gestes du bourreau et des aides qui devaient, d'un acte pourtant simple, transformer le 21 janvier en l'une des plus mémorables journées génératrices d'enthousiasmes, de celles dont l'anniversaire ne célèbre pas le souvenir mais rappelle aux vivants que c'est là un des noms de l'éternité et que le soir de ce jour n'est pas encore terminé, en dépit des almanachs et des changements factices de millésime.⁹⁵⁸

Le « décor mobile [des] rêves » (p. 354) créé par le narrateur transporte éventuellement l'action ailleurs. L'esprit et les sens, imagine-t-on, décollent et se déplacent sans difficulté par le moyen de souvenirs et d'autres analogies

⁹⁵⁶ Cf. le début du chap. III, p. 329.

⁹⁵⁷ Laborie, 1975, p. 62.

⁹⁵⁸ Cf. le début du chapitre XI, « Battez, tambours de Santerre ! », p. 388.

semblables. Le *principe de plaisir* dirige, comme déchaîné, une réactualisation ou correction des circonstances et, nous le voyons bien, des actants eux-mêmes.

En ce sens, la fiction vit dans *La Liberté ou l'amour!* en autarcie et s'oppose radicalement, c'est-à-dire foncièrement, à une première situation temporelle (année 1925) et locale (Paris) véridiques, plus que vraisemblables. Il y a quelques données, effectivement, qui renvoient à un paradigme réel et biographique, attachées au « Robert Desnos » de la page de couverture, voir celui du premier chapitre. Cette situation qu'on doit appeler hypothétiquement *réelle* (c'est-à-dire : entre 1924 et 1925, Paris, citoyen Desnos) n'est pas *première* dans le sens chronologique mais par rapport à la structure de *vérité* de *La Liberté ou l'amour!*

D'ailleurs, comme affirme Murat, on peut dire que dans *La Liberté ou l'amour!* le roman « surréalise » le surréalisme même, si l'on entend par surréalisme un principe qui suspend la contradiction entre des pôles opposés : vie et mort, rêve et réalité, passé et futur, etc.⁹⁵⁹ Il le saisit, en effet, à l'état naissant, bloquant ainsi toute élaboration d'un système de pensée. Il interrompt la logique de sa pensée avant qu'il ne s'agisse de l'inscrire dans un système philosophique (comme l'hégélianisme du *Paysan de Paris*) ou de forger une conceptualisation spécifique (comme dans le préambule de *Nadja*).

En prolongeant en pleine phase « raisonnante » l'esprit du mouvement flou, Desnos intervient aussi dans l'actualité. Au moment des tractations avec le groupe de *Clarté*, puis de la position prise dans *Au grand jour*, il se démarque de la ligne inspirée par Breton. Il parle au nom d'une sorte de fondamentalisme dont il fut le prophète. Mais cette position n'est pas sans attrait.

Rien ne satisfait mieux à l'expression de *Révolution surréaliste*, par exemple, que le chapitre « Battez, tambours de Santerre ! ». Desnos se sert donc de la fiction, en outre, comme d'un instrument critique, plutôt que comme une voie d'invention poétique simple, ce qui constituait une des limites de *Deuil pour deuil*.

Enfin, nous tenons non seulement à prouver l'irréversibilité et l'émergence du champ des données réelles dans la fiction, mais aussi à expliquer le traitement non logique, plus qu'improbable, des mêmes données « désamorçées » et banales qui apparaissent maintenant ressoudées dans le rêve surréel. Or, quel est le lien qui

⁹⁵⁹ Murat, art.cit., in Conley/Dumas (dir.), 2000, p. 165.

sous-tend cet amoncellement de données généralement variables et réversibles? Pouvons-nous parler d'une rêverie romanesque chaotique ou bien y a-t-il un réseau thématique qui limite en quelque sorte le principe de plaisir? Quels sont les jalons de l'imaginaire desnosien qui départage l'écriture automatique du modèle romanesque ?

4.3.4. Le rêve en quête d'éternité. Quelques défaillances

4.3.4.1. Le précipité onirique

Le temps reste donc, textuellement, dans un état de malléabilité remarquable d'autant plus qu'il n'échappe presque jamais à la perspective onirique. C'est précisément la configuration irréaliste et *fabuleuse* de la rêverie qui permet les démarches les plus étonnantes et les plus fantastiques, qui brisent toute familiarité, toute habitude ou facilité dans le processus de lecture. Mais, d'autre part, elle en fait aussi son charme.

Un exemple de réversibilité du temps ou d'inversion du sens chronologique se situe, souple et généreux à cause de sa ductilité, en tête du chapitre XI : Corsaire Sanglot débouche sur la place de la Concorde et « [remarque], avec satisfaction, qu'on [a] remplacé le magnifique obélisque par l'adorable guillotine ».

Il se produit effectivement une « révélation » et un rappel du monde tel qu'il était le 21 janvier, date la plus choyée de l'imaginaire du narrateur. Le sens du temps a été renversé avec facilité tout en essayant de convaincre le *spectateur*. On se sent dans :

[...] l'une des plus mémorables journées génératrices d'enthousiasme, de celles dont l'anniversaire ne célèbre pas le souvenir mais rappelle aux vivants que c'est là un des noms de l'éternité et que le soir de ce jour n'est pas encore terminé, en dépit des almanachs et des changements factices de millésime.

C'est la date qui fait le choix. C'est elle qui change la scène et autorise donc chez le narrateur cette expansion sans limites, sans complexes, du présent vers la célèbre journée de 1793. Mais c'est aussi la coïncidence exacte de l'endroit qui lui facilite la métamorphose.

Nombre de détails s'enchaînent par la suite dans ce début de chapitre, de telle sorte que la connotation devient l'un des déclencheurs de l'intrigue. Elle pousse la narration vers le « tableau » ; elle emprunte le rôle, prend le poids, de ce qui correspond à un *actant* stricto sensu. Les éléments que la mémoire gardait liés à cette date, elle les invoque l'un après l'autre.

Comme on a pu le constater, la connotation rappelle un cliché et ses détails personnalisés ; elle élabore ici une sorte de boucle et produit enfin une *description*. Pourtant, on se souvient forcément du décret du *Manifeste* de 1924 contre ce genre de démarches littéraires considérées encombrantes et caduques. Le schéma des éléments rassemblés est donc le suivant :

Louis XVI > échafaud > guillotine > compagnie de tambours > Santerre, son commandant > cheval > crinière > spectacle > foule > appareil justicier > *Louis XVI* > bourreau et aides

La dimension paradigmatique est largement exploitée afin de recréer ce qui peut illustrer une date spécifique. Elle serait probablement, pour notre narrateur, une date qui le hante de façon particulière, une date à placer et à développer dans l'axe syntagmatique. Poétiquement, elle lui paraît sans doute une date forte et attirante.

En ce sens, tout ce qui est présenté, exposé et rapporté dans *La Liberté... !* n'est qu'un rêve pleinement possédé, fruit d'une volonté qui est parfaitement exprimée par le titre du dernier chapitre du roman : « Possession du rêve »⁹⁶⁰.

Desnos admire les faits historiques qui ont eu lieu au cours de cette journée en question, ils sont mis en relation en général avec le moment le plus terrible parmi tous les événements révolutionnaires après juillet 1789. Son admiration reprend en effet les personnages et les lieux alors qu'elle porte aussi, bien évidemment, à une recreation des ambiances songées : c'est ce que rapporte le titre et l'incipit de « Battez, tambours de Santerre ! »⁹⁶¹. D'où le fait que, lorsque la boucle est bouclée et que l'on délaisse le mirage historique, le narrateur est capable de revenir sur le temps initial du récit.

Par cette circularité plus ou moins régulière, l'énergie et le désir qui guident le rêve retrouvent, en effet, leur nouvel esprit à partir de leurs propres cendres. Malgré les distorsions qui affectent les circonstances de temps et d'espace, il convient de remarquer cette tendance à retrouver la case de départ, ne serait-ce qu'avec une référence au processus scriptural. C'est d'ailleurs la preuve qu'il y a chez Desnos, après deux tentatives en 1922 et 1924, une vraie pensée du roman qui travaille en quelque sorte à sa composition.

Or, le fait qu'on octroie à un moment donné au rêve une nuance de profondeur et une certaine *emprise nocturnale* joue de nouveau sur le mystère et l'ambiguïté⁹⁶². En plus, le fait que ce « décor mobile » s'identifie au métal le plus malléable et le plus prestigieux⁹⁶³ n'empêche nullement l'aveu de sa « nature indécise » et peu crédible⁹⁶⁴. Voilà donc ce qui constitue la première lézarde qui parcourt ce bâtiment littéraire jusqu'ici apparemment inexpugnable, fermement et vigoureusement défendu par la valeur poétique des images.

Mais voici le secret révélé, et non pas dévoilé ; on soupçonne l'aveu le plus délicat. Un premier complexe est sans doute entrevu : effectivement, on peut en fin de compte relever des passages où l'élan créateur subit une influence critique. Il s'agit d'une influence répressive et responsable de la disgrâce à venir pour ce qui est

⁹⁶⁰ Desnos, *Œuvres*, p. 392.

⁹⁶¹ Idem, p. 388.

⁹⁶² Titre du chapitre II, p. 325 : « Les profondeurs de la nuit ».

⁹⁶³ Titre du chap. III, p. 329 : « Tout ce qu'on voit est d'or ».

⁹⁶⁴ Cf. *Œuvres*, p. 351.

de l'élan de l'imagination. Ces passages coïncident curieusement avec les moments lyriques où le narrateur ne génère plus de fiction.

La confiance disparaît et les commentaires de ce narrateur reflètent des hésitations, des peurs et une défaite finalement évidente. A ce moment, la volonté de puissance du narrateur fléchit, et ses sentiments apparaissent à la surface comme s'il s'agissait vraiment d'un poème, d'une confession ou d'une déclaration d'amour. C'est une émotion qui apparaît surtout vers la fin du roman : il n'est que de lire ces chapitres courts et intenses (VI, VIII, XI).

Ces faiblesses de la fiction, épiphanies parfois douloureuses de la subjectivité unique, n'empêcheront pourtant jamais chez Desnos cette « seconde vie » (Nerval) qu'est le rêve. Cette *vie* reprend son activité d'autant plus que l'actualisation de celui-ci a lieu aussi bien pendant la nuit que pendant la journée. Il se réalise, par conséquent, aussi bien de façon inconsciente que chez un individu complètement éveillé. Nous trouvons dans la *Confession d'un enfant du siècle*, qui est à vrai dire une apologie de l'exercice de l'imagination affective, mélangée aux émotions et aux sentiments, ces deux phrases particulièrement significatives :

Je poursuis aussi à l'état de veille ma personnalité des rêves nocturnes.

Et ensuite :

Je suis arrivé à la perception de l'éternité.⁹⁶⁵

La nature de ces rêves serait-elle par hasard « indécise », elle recommence de toute façon avec l'affirmation de ses possibilités et de sa régénération spontanée. Elle contient en soi une raison d'être qui correspond, comme on a sans doute déjà compris, à une source de plaisir. Le rêve ne poursuit pas un référent, ni externe ni prémédité, mais se suffit à lui-même dans une mécanique autonome.

Comme on sait, les rêves se produisent tout à fait « sans aucun artifice de fabrication »⁹⁶⁶ et suivent comme un aimant les modèles plaisants d'un romanesque particulier. Et pour les motifs de base, il s'agit surtout du voyage, de la promenade

⁹⁶⁵ *Œuvres*, p. 301-2.

⁹⁶⁶ Laborie, 1975, p. 46.

révélatrice, la rencontre surprenante, les rapports amoureux souhaités et les conflits générés entre les deux personnages fondamentaux, qui sont souvent la conséquence des rapports maintenus.

Le rêve est par ailleurs une habitude caractéristique chez Desnos. Elle sera célébrée en plus de façon publique par André Breton dans *Les Pas perdus* : citons la très connue « Entrée des médiums ». Desnos est effectivement le « médium » par excellence d'après ce que Breton rapporte. Et Marguerite Bonnet précise qu'il est aussi bien le « rêveur » que le « dormeur »⁹⁶⁷. Ces deux capacités sont devenues, vers 1922, un exercice habituel ou même une pratique quotidienne chez le poète, et peut-être qu'elle répond aussi à une vocation ou à une facilité imaginatives particulières (*Confession...* p. 299) : « Mes six ans vivaient en rêve ». Cette période de la vie de Desnos est à opposer à l'époque du journalisme et de l'engagement dans la Résistance. Nous sommes absolument dans le domaine personnel : la vie secrète du poète contée dans un roman.

Aussi est-il vrai que notre narrateur s'appuie sur cet enchaînement facile, illogique et effréné, d'idées et d'images dans une expérience de la surréalité qui, en 1924 ou 1925, était encore à découvrir dans toute sa profondeur. A ce sujet, Desnos goûte pleinement cette irresponsabilité de pouvoir séparer les effets des causes, de casser le lien entre les causes et les conséquences. Et peut-être que cette séparation de ce qui est roman et ce qui relève à proprement parler du surréalisme pourra servir à comprendre et à définir de façon générique, en tant que dérèglement, le mode de narration surréaliste.

On se rend compte en plus du ton méprisant et ironique au moment de parler des adversaires, ceux qui défendent le modèle à dépasser : « séraphins ridicules de la déduction logique »⁹⁶⁸. Néanmoins, l'historicité et la réalité ne sont trompées que jusqu'à un certain point. Aux moments où l'imagination se montre un peu affaiblie, un thème surgit et s'impose à l'homme. Quelque chose d'incontournable, de solide, a réussi en effet à pénétrer la citadelle imaginaire du narrateur heureux. Nous relevons surtout la *mort* comme principe opposé à l'envol fantaisiste de Desnos. Elle retient

⁹⁶⁷ Breton. OC, t. I, 1988, p. 1302. La phrase entière de M. Bonnet est : « Tous ces documents confirment en tout cas le rôle prééminent de Desnos "en dormeur" ». Elle remarque, d'ailleurs, quelques lignes après : « thème de la mort constant chez Desnos ».

⁹⁶⁸ *Œuvres*, p. 351.

l'imagination comme un ballon captif et le rattache, asservi, au réel et au sort inéluctable de l'humanité. La réalité écrase-t-elle en fin de compte l'artiste ? Autrement dit, le rêve sera-t-il définitivement vaincu ?

Toujours est-il que le rêve est censé être la voie royale d'accès à un « décor mobile » ou à un *guignol* essentiellement chimérique et romanesque. Le rêve s'oppose dans le texte même à la voix intimiste et confidentielle de Desnos. Rappelons le paradoxe liminaire : « Robert Desnos » est mort et enseveli depuis le début du roman (cf. chapitre I).

Par ailleurs, il vaut la peine de souligner l'inconséquence et la légèreté continues du rêve, surtout parce qu'elles augmentent l'effet de déchirure par rapport aux moments des confidences. Il s'oppose certes, avec une certaine violence structurale, à la tessiture particulière de la même voix devenue lyrique, et d'ailleurs parfois saccadée, à cause de l'émotion qu'on devine et qu'on partage même.

La voix, pour ainsi dire, du poète apparaît plutôt brusquement puisqu'elle est installée sans transitions à l'intérieur des chapitres. A son tour, elle établit une situation de communication spécifique et fait appel à un principe d'ordre. Elle s'organise d'après une sagesse et un sens communs, et essaie d'imiter finalement le code du journal intime : à vrai dire, ces lignes feraient foi de la pensée intime du narrateur pendant la rédaction du roman, qui ne serait qu'une réalisation qui relève de l'artifice.

Les phrases de nature confidentielle comportent en même temps une forte charge sentimentale. Signalons spécialement le *pathos* de ces passages. On citait *supra* le chapitre « Battez, tambours de Santerre » (XI) à l'intérieur duquel le rêve gèle. Alors, il se précipite vers son opposé, plus pathétique et plus lyrique à la fois, juste après l'hommage à Sade :

Délire, tu n'as pas salué la mort lucide du marquis. La tyrannie a repris son empire sur l'esprit et il est mort pendant quatorze ans au roulement monotone des tambours de l'Empire.⁹⁶⁹

⁹⁶⁹ *Œuvres*, p. 390.

Progressivement, la rêverie se désenchantée, désaccélère et s'enlise en raison sans doute du thème-chute dans tout le roman de Desnos: la *mort*. Elle a un effet tétanique et donc douloureusement paralysant. D'autre part, il est probable aussi que la réduction d'aventures de Corsaire Sanglot et de Louise Lame s'explique, à un moment donné, par la fatigue du narrateur.

Mais, pour ce deuxième argument, il faut tenir compte de la modalité d'écriture, puisque l'automatisme ou l'écriture « du premier jet » subissent cette limitation compréhensible. Le récit s'arrête et tombe au moment même où l'inspiration est épuisée. Il faudrait prendre en considération la fatigue physique du narrateur.

En tout cas, cette fatigue ressemble à l'« ennui » de Corsaire à la page 371 : le personnage principal déclare son apathie et exige une pause de l'intrigue précisément lorsque le narrateur semble aussi épuisé. Ces deux sentiments n'en font qu'un seul: c'est donc « à mon seul désir » qu'avance le récit, bien entendu. Le tout se retrouve dans un paragraphe massif, au début du chapitre VIII (« A perte de vue »), comme dans un tableau de Chirico :

Corsaire Sanglot s'ennuyait ! L'ennui était devenu sa raison de vivre. Il laissait croître en silence, admirant chaque jour qu'il ait pu encore augmenter. C'était l'Ennui, grande place ensoleillée, bordée de colonnades rectilignes, bien balayée, bien propre, déserte. Une heure immuable avait sonné dans la vie du corsaire et celui-ci comprenait maintenant qu'ennui est synonyme d'Eternité. En vain était-il réveillé chaque nuit par le tic-tac insolite de la pendule, tic-tac qui s'amplifiait, emplissant de sa respiration la chambre où il était couché, ou bien, vers minuit, une présence obscure interrompait-elle son rêve. Ses pupilles, dilatées dans l'obscurité, cherchaient celui ou celle qui venait sans nul doute de s'introduire dans le logis. Mais personne n'avait forcé la porte et bientôt le bruit calme de l'horloge se confondait avec la respiration du dormeur.

Jamais Desnos ne se sentira aussi proche de son héros ni aussi avide d'*éternité*, dans le sens du repos et du sommeil extradiégétique. On peut citer à cet égard le paragraphe suivant. On y trouve une énumération qui est tout à fait significative et qui aurait sa place dans une anthologie quelconque pour montrer les étapes et les cycles (ascension, hégémonie, déchéance) de la fiction romanesque desnosienne.

Tandis que la fiction *roule* comme « les tambours de Santerre », elle croît et se multiplie à partir d'un paradigme ouvert comme une horrible béance. Voilà une liste entamée après l'exclamation ou, plutôt, la plainte préliminaire qui suit :

Tombeaux, tombeaux! Dressés sur un récif de Saint-Malo parmi l'écume ou creusés dans une forêt vierge par des enfants perdus, tombeaux de granit, tombeaux garnis de buis ou de couronnes en perles et fil de fer, tombeaux froids des panthéons, tombeaux violés non loin des pyramides et qui frémissent de foi et d'âmes, tombeaux naturels, façonnés dans la lave brûlante des volcans en éruption ou dans l'eau calme des profondeurs de la mer, tombeaux, vous êtes de ridicules témoins de la petitesse humaine. On n'a jamais mis que des morts dans les tombeaux, des morts matériellement et tant pis pour ceux-là qui attachent indissolublement leur âme méprisable à une méprisable carcasse.⁹⁷⁰

4.3.4.2. L'amour et la muse

Cependant, il nous est donné une seule solution, la seule au moins que semble revendiquer notre texte, qui régénère une dynamique et embrase ou féconde l'inspiration dans un nouveau jet : la muse. La muse occupe, comme un signe positif et encourageant, la pause critique et permet ensuite de relancer la recherche ou la demande, par exemple, de l'éternité. Mais, du coup, il sera certainement question, pour n'importe quelle reprise après une de ces crises passagères, d'un désir de fiction plus court et déjà affaibli.

La muse, d'autre part, apaise et reconforte dans cette chute, même si elle n'efface pas la chute lente et incessante. Elle, si différente par exemple de Louise Lame, évite une fin précisément « fatale » et soigne l'imaginaire blessé du « moi » lyrique. Sur ce plan, elle entre en conflit avec le ton maladif et délicat du poète. La

⁹⁷⁰ Ibidem.

conséquence majeure est le fait que le déclin ou l'atterrissage forcés, au niveau de tout le roman, sont moins soudains, imprévisibles et brutaux. Cet enjeu, qui se situe pourtant en dehors du cadre romanesque spécifique, est en tout cas une des particularités de *La Liberté ou l'amour!* par rapport aux romans surréalistes précédents. La chute repose par conséquent sur deux moments, le deuxième réparant le mal fait par le premier et réduisant les souffrances de « moi » grâce à la participation explicite de la femme aimée.

La muse correspond certainement au « toi » problématique dont nous parlions auparavant. Elle renvoie à cette altérité insaisissable au-delà de l'écriture. « Toi », tout simplement, pourrait indiquer aussi bien Yvonne George qu'une belle et mystérieuse inconnue. En tout état de cause, il est clair que « toi » signifie, d'un point de vue empirique, la reconquête du bonheur et apporte le remède à la crise de confiance que la mort déclenche.

Le thème de la mort s'avère donc terrible, comme nous disions, au niveau de la thématique desnosienne qui constitue en quelque sorte sa poétique. La mort est le thème nuisible qui se manifeste régulièrement, alors que la muse devient de plus en plus nécessaire, notamment à partir du chapitre IV (« La brigade des jeux »), jusqu'à la fin du roman.

Dans le quatrième chapitre, le moi est complètement obnubilé par sa présence et reste presque bègue. L'exclamation, qui résume le bonheur momentanément retrouvé, est à vrai dire aussi simple que géniale : « la femme que j'aime ! » et cette fin de chapitre est à notre avis absolument moderne dans la mesure où elle interrompt la démarche fictionnelle pour passer à un autre registre⁹⁷¹. Le récit presque autobiographique émerge précisément à l'instant que le roman, faible, fléchit. Qui aurait créé avant Desnos un narrateur bègue, capable encore de lâcher les mots précis et nécessaires pour exprimer son amour ?

Le conflit entre les deux thèmes, la mort et l'amour, le rouge et le noir probablement inversés, se poursuit. Cette tension constitue la richesse de *La Liberté... !* dans le sens où elle permet le jeu de contraste entre imagination et réalité, ou bien entre discours (ou représentation idéologique) et réalité. Sans citer Barthes,

⁹⁷¹ *Œuvres*, p. 344.

nous rangeons l'amour du côté d'un discours et la mort de l'autre, qui serait le rivage d'une réalité telle quelle, non manipulée ou investie par le langage.

Mais après les faiblesses, pour les rêves plaisants, l'éternité est définitivement perdue ; elle ne sera plus réclamée comme un idéal possible à partir de l'apparition de la crainte fatidique. Etant donné l'enjeu morbide de la menace, l'imaginaire est chassé du paradis où régnaient « le luxe, le calme et la volupté » baudelairiens. Ce n'est plus la passion de Bébé Cadum qu'il faut rappeler⁹⁷² : elle ne serait en tout cas qu'une anticipation, mais plutôt celle de notre narrateur, postérieure.

D'une certaine manière, toute la narration de 1927 constitue une « passion » à douze arrêts ou stations (autant dire douze « chapitres »). On explique ainsi l'importance stratégique du chapitre XI, déjà cité. La menace de la mort ou l'obsession d'une fin prochaine forcent l'apparition du deuxième motif, qui accomplit un rôle consolateur. L'esprit du moi se dévoile, pusillanime ; assez lucide pour avouer son « inquiétude », il est aussi assez timoré pour affronter de cette façon, avec un tel refus, un tel défi. Songeons aussi au titre de ce chapitre VI, « Pamphlet contre la mort » :

— Mais la mort ?

— C'est bon pour vous.⁹⁷³

« Toi » est le seul partenaire des sentiments amoureux exprimés ou enregistrés par le narrateur, partenaire de ses « mouvements lyriques de l'âme » et des « soubresauts de la conscience »⁹⁷⁴. D'après la façon d'écrire du moi, ce qu'on déduit, c'est qu'on ne peut vivre la poéticité de ces instants qu'en couple, notion qui relie aussitôt ce roman à ceux de 1922 et 1924 : c'est toi avec moi, comme le capitaine avec Miss Flowers et la vierge blonde avec l'homme au dolman bleu de ciel.

De façon générale, le lyrisme est donné par le contenu des méditations vitales et profondes et par le ton parfois exalté d'autres moments. Ces passages poétiques

⁹⁷² Voir chapitre III, p. 329-337.

⁹⁷³ Cf. p. 355-6.

⁹⁷⁴ Baudelaire. *Le Spleen de Paris [Petits poèmes en prose]*, in *OC*, t. I, Bibl. de la Pléiade, 1975, p. 275-6. En citant les poèmes en prose, nous faisons allusion à la « prose poétique », chère à J.-Y. Tadié.

sont l'exception à la prose le plus souvent d'aventures. On peut parler, à leur égard, de « prose poétique » tout en remarquant la radicale différence qui la sépare et l'éloigne du romanesque. En effet, le récit des aventures de Corsaire Sanglot et Louise Lame est quantitativement supérieur dans *La Liberté... !* même si l'on se sent, en fin de compte, plus ému et touché par les confidences et les sentiments occasionnels du narrateur.

L'appréciation de certains moments émotifs, mais qui ne relèvent pas de l'affect romanesque⁹⁷⁵, ne peut en tout cas nous faire juger un long récit, avec des chapitres, des personnages et un développement, comme un simple récit poétique à prétentions vaguement esthétisantes. Affirmer un tel propos par rapport à *La Liberté ou l'amour !* serait ne guère comprendre le surréalisme dans ses réalisations, et donc ne pas pouvoir imaginer l'alliance inouïe qu'opère le roman surréaliste :

Quelque chose arrive, « aventure », qui nous transporte hors de nous-mêmes et qui pourtant satisfait par « conjointure », au-delà de toute attente, notre désir de causalité. Dans le mur de notre demeure mentale, qui est aussi notre quotidien, un accident tragique ou heureux livre passage au possible – par où s'épanche ou s'enfuit notre esprit. Cette « élation vers l'éventuel » est le contraire de la nostalgie (et le romanesque est le contraire de l'élégiaque : il en partage certains motifs, mais les réoriente). Elle comporte une tension, intense sans être douloureuse, vers le sublime – à distance d'un idéal platonicien de complétude. Tel est le « moment » romanesque, bonheur nullement illusoire, parce que vérité existentielle.⁹⁷⁶

L'amour vient remplacer l'éternité pour défendre les valeurs vitales, c'est-à-dire non seulement celles qui sont indispensables pour la survie mais aussi celles qui présupposent une certaine conception de la vie. L'amour les englobe, résume et rassemble devant toute menace plus ou moins symbolique. Or à la vraie vie, non seulement s'oppose la mort mais aussi l'*existence utilitaire* ; elles constituent peut-être les forces des ténèbres dans une lutte manichéenne :

Tes yeux si tendres, humides et attendrissants, je les contemplerai jusqu'à l'aube blanche qui, réveillant les condamnés à mort du doigt d'un fantôme à chapeau haut de forme,

⁹⁷⁵ Pour le concept d'affect dans l'expérience romanesque, cf. M. Murat, « Reconnaissance au romanesque », in Declercq / Murat (dir.), *Le Romanesque*, 2004, p. 223-232.

⁹⁷⁶ « Avant-propos », par Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), in *Le Romanesque*, 2004, p. 8.

nous rappellera que l'heure est passée des contemplations et qu'il faut rire et parler et subir non l'accablant et consolant soleil de midi sur les plages désertes, face au ciel étourdissant parcouru par des nuages folâtres, mais la dure loi de contrainte, le baigne de l'élégance, la pseudo-discipline des relations de la vie et les dangers inexprimables de la fragmentation du rêve par l'existence utilitaire.⁹⁷⁷

Phrase unique qui met finalement face à face rêve et vie, idéal et mondanité. La *vie* implique dans le sens biologique la caducité de l'existence humaine et cette *mort* réduit et soumet toute rêverie. Or, toutes les chimères tombent, gèlent ou perdent leur élan dans ces longs paragraphes de la page 390. Il y a lieu à parler d'un simulacre d'agonie, développé sur le plan scriptural jusqu'au ralenti, et fait sur mesure comme un cercueil.

On retrouve, finalement, un modèle circulaire qui reprend le tombeau premier mais, d'autre part, on clôture un roman original qui est déjà une partie du réel. Bref, le narrateur choisit lui-même la couleur et l'épithète de son monument funéraire. Puisque le chapitre XII n'a plus rien à voir avec son message, le narrateur laisse dans le chapitre XI son testament idéologique. Il dit son adieu au monde et salue la muse qui l'inspire dans les instants les plus pénibles dans le sens d'un effondrement ou écroulement de la fiction romanesque :

Tu n'es pas la passante, mais celle qui demeure.⁹⁷⁸

L'Amour s'érige en fin de compte comme le troisième moment de ce devenir dialectique ou, si l'on préfère pour cette fin de chapitre de *La Liberté ou l'amour!*, comme un accord fondamental d'équilibre qui synthétise ce que nous avons essayé de montrer. C'est finalement un sentiment qui a été délivré de la libido initiale, parfois violente, pour réduire jusqu'à la disparition les aventures rêvées et faire sourdre la voix du poète: le tout se synthétise, par un léger engouffrement thématique, dans ce magnifique et bien tempéré coda du chapitre XI.

⁹⁷⁷ *Œuvres*, p. 390-1.

⁹⁷⁸ *Idem*, p. 391.

4.3.5. Portée idéologique de l'éternité : « je » avec « elle »

C'est sans doute dans le cadre romanesque spécifique de *La Liberté... !* qu'il faut intégrer ces remarques autour du temps et de l'espace, l'éternité, la mort et l'amour. Le répertoire d'occurrences penche vers la dissémination et l'éclat éblouissant. C'est peut-être un digne témoignage du goût pour la pluralité et l'abondance d'aventures que désire un lecteur enfantin ou adolescent, toujours passionné.

Or à un autre niveau un pacte autobiographique s'établit de façon cohérente, à l'intérieur de l'épopée d'un « rêveur définitif », chaque fois que le thème de l'amour, sous forme lyrique comme pour un aveu, l'emporte dans le roman. Alors que les mots d'invocation ou d'évocation imaginaires, magiques, ont été enregistrés, pris dans la pierre de l'écriture contre leur nature volatile, il y a ces moments lyriquement forts, de pleine conscience, conçus à l'intérieur du fait scriptural : à savoir, des moments de réflexion métalittéraire. Pour ainsi dire, on peut parler de « messages » puisqu'ils ont une facette illocutoire, une volonté pragmatique; le débat s'ouvrirait *a posteriori* sûrement autour de leur efficacité et leur portée dans le cadre biographique ou extradiégétique.

Dans notre étude du roman de Desnos, nous avons réservé dans ce chapitre un troisième point qui exige en quelque sorte une glose assez fine. Si nous envisageons *La Liberté ou l'amour!* dans son ensemble, on peut conclure à une synthèse entre le rêve achronique et la hantise de la mort.

Le conflit, « étreinte mythologique » au goût de Desnos, aura lieu dans le chapitre VI, intitulé comme par hasard « Pamphlet contre la mort » et placé stratégiquement au beau milieu du livre⁹⁷⁹. Il apparaît rapidement un élément

⁹⁷⁹ *Œuvres*, p. 352-6.

révélateur, l'éternité, qui s'avère « immobile », « uniforme », « identique » et peut-être même « nocturne »⁹⁸⁰. Elle s'oppose à une présence « rude » et « froide » qui ne peut pas nous tromper, même sous la protection d'amour (sic, si bien que nous évitons l'image de Cupidon), puisqu'il s'agit de l'emprise, horrible, de la *mort*. Tout ce qui est positif se place donc sous le drapeau de l'éternité (*ib.*) :

L'éternité, voilà le théâtre somptueux où la liberté et l'amour se heurtent pour ma possession. L'éternité comme une immense coquille d'œuf m'entoure de tous côtés et voici que la liberté, belle lionne, m'invite à la suivre. Et ce sont des chemins sablonneux sous un ciel uniforme, de grandes dunes, des nuages identiques.

Ainsi cette éternité appartient-elle à la fiction « des farces lyriques qui [sont] notre refuge », dont parlera Desnos ailleurs⁹⁸¹. Elle n'arrive pas à dépasser la mort et reste, avec la liberté, de l'ordre de l'idéal. A ce moment-là, il faut concevoir une fiction perpétuelle comme sommet de la félicité (*eudaimonia*), karma ou zen ; c'est aussi la fiction-refuge ayant banni la douleur et toutes sortes de souffrances (*ib.*):

Je ne saurais choisir, sinon que demeurer ici sous la coupole translucide de l'éternité.

Nous garderions les termes de l'étude comparatiste de Paule Laborie et nous serions pourtant forcés à accepter ceci : des trois grands poètes, avec Rimbaud et Apollinaire, peut-être que Desnos a été le seul à laisser une trace profonde, dans ses poèmes, du pressentiment de l'adieu définitif, le seul à mettre en relief le temps comme preuve et condition de la vie. Il y a peut-être aussi une conscience de son caractère nécessaire pour continuer à vivre pleinement, ainsi qu'une conscience de sa faiblesse et de sa caducité.

Contrairement à ce que dit Paule Laborie⁹⁸², Desnos aurait connu la « menace » et en aurait laissé un témoignage gravé et bien représenté dans son imaginaire. Le passage que nous choisissons est le même qu'elle cite, mais autrement significatif à nos yeux : « La moisson » (in *Contrée*, 1944)⁹⁸³. Il y a un étonnement par rapport à la

⁹⁸⁰ Idem, p. 354.

⁹⁸¹ « Scénarios », 4 mai 1927, in *Cinéma*, préface d'André Tchernia, Gallimard, 1966.

⁹⁸² Laborie, 1975, p. 96.

⁹⁸³ *Œuvres*, p. 1166.

vie, laquelle est devenue étrange ou extérieure à l'homme et se trouve mise en question ; citons ici la première strophe :

Incroyable est de se croire
Vivant, réel, existant.
Incroyable est de se croire
Mort, feu, défunt, hors du temps.
Incroyable est de se croire
Et plus incroyable encore
De se croire, pour mémoire,
Un rêve, une âme sans corps.

Ce document n'est pourtant pas valable pour expliquer la situation vitale de Desnos au moment de la rédaction de son grand récit en prose, en 1925 : il faut sans doute placer celui-ci bien avant les terribles événements qui l'ont anéanti. Par surcroît, la conviction et la sûreté règnent là où, beaucoup plus tard, apparaîtra quelqu'un de plus préoccupé et plus responsable, une voix expérimentée réfléchissant avec le recul de « La moisson » à une action collective ou à un projet dans le domaine public, qui relève plutôt de la souveraineté éthique.

En effet, l'apologie de l'éternité décrit une « existence toute imaginaire » qui n'accepte pas de limites : « vol souverain de ma vie projetée » (p.354), et compte avec la protection suffisante du rire homérique d'un « champion robuste ». Cela dit, il est possible de soupçonner que cet optimisme correspond exactement au « rideau translucide » désiré qui, par conséquent, ne réussira pas à cacher l'ombre qui est derrière : la conscience d'être téméraire, d'oublier quelque chose, une charge. Par ailleurs, un phrasé enthousiaste frôle quelquefois le ton exalté, et même le délire, lequel indiquerait davantage une fuite qu'un refuge.

On devine derrière le « rideau translucide » ce que le narrateur ne s'interdit pas d'invoquer : « cette figure matérielle, le squelette des danses macabres » (*ib.*). Toujours est-il que les mots deviennent de plus en plus forts jusqu'à la dissonance ou, au moins, jusqu'à cette exaltation guerrière que nous venons de remarquer : le rire homérique d'un champion robuste. Une phrase constitue toute seule la preuve de la possession verbale du macrocosme car la volonté du narrateur et ses « conseils »,

dirait Nerval (cf. *Les Chimères*, "Vers dorés"), se veulent « présents » dans l'Univers et, qui plus est, affirment le précéder ou le présider :

La destinée ne démentit pas mon espoir.⁹⁸⁴

Néanmoins, en ce qui concerne l'accélération du discours, on se souvient du rêve mouvementé avoué par le narrateur. On parlerait plutôt d'exercice spirituel vu l'humilité de ses desseins. Le poète devient, à force d'affronter la source de connaissances lucides, essentiellement sage. Il est pris par la conscience de cette sagesse qui lui est exigée du dehors de toute fiction :

Je respire, je regarde, je n'arrive pas à assigner à mes réflexions un champ clos. Elles s'obstinent à tracer des sillons entrecroisés. Comment voulez-vous que le blé, préoccupation principale des gens que je méprise, puisse y germer.⁹⁸⁵

Pour conclure, au sujet de cette éternité qui n'est que relative puisqu'elle est un but poursuivi, un idéal, et non une réalité donnée, nous revenons donc à la fin du chapitre XI (390) et considérons comme exemplaire cette chute à deux temps où la clé de l'imaginaire desnosien est en quelque sorte révélée⁹⁸⁶. Aussi sexualisé qu'il apparaît, cet imaginaire reconnaît sans subterfuges le souverain que Benjamin Péret baptisera l' « Amour sublime », salué ici en toute rigueur. Bref, peu importe si « toi » se réfère à l'amour ou à l'aimée :

Mais toi, enfin, je te salue, toi dont l'existence doue mes jours d'une joie surnaturelle. Je t'ai aimé rien qu'à ton nom. J'ai suivi le chemin que traçait ton ombre dans un désert mélancolique où, derrière moi, j'ai laissé tous mes amis. Et voici maintenant que je te retrouve alors que je croyais t'avoir fui et le soleil accablant de la solitude morale éclaire à nouveau ton visage et ton corps.

Finalement, le cadre spatial de la fiction prouve le divertissement, dans le sens pascalien, et la variabilité éthérée et fluctuante des rêveries de l'écrivain solitaire.

⁹⁸⁴ *Œuvres*, p. 355.

⁹⁸⁵ *Idem*, p. 359.

⁹⁸⁶ Desnos, *Œuvres*, p. 390.

Toute autre chose est la notion temporelle de fond, car les échos terribles qu'elle suscite entraînent fatalement l'étalement du principe de plaisir. Les chimères restent effectivement muettes, peureuses, face au thème de la mort. Elles cherchent le secours de l' « Amour sublime » de Péret plus que de l'« Amour fou » de Breton, question de croire peut-être à une essence métaphysique qui dépasse le réel encombrant.

Mais, sans avoir pour autant épuisé les motifs autour desquels se nouent les fictions de *La Liberté ou l'amour !*, il nous semble intéressant de jeter un coup d'œil vers l'autre versant de l'analyse. Quel rapport le narrateur entretient-il avec les fictions qu'il crée ? Quelle est en somme son implication ? On peut être tenté d'identifier le narrateur à son héros et les fictions à de l'autobiographie romancée.

En fait, de bien des manières et en plus d'un endroit, le texte insinue une telle assimilation. Cependant, le trait qui semble fondamental est l'insistance que met le narrateur pour distinguer le fictif du récit biographique, montrant que si le premier s'instaure, c'est grâce à la platitude et le vide du second.

Sur ce point, les rapports que le narrateur entretient avec la fiction qu'il raconte sont très différents de ce qu'ils étaient dans *Deuil pour deuil*. Dans le texte de 1924, le « je », outre sa fonction traditionnelle dans les dialogues, désigne soit le narrateur comme tel soit le narrateur engagé comme actant dans les péripéties d'un récit. Et plusieurs analyses nous ont permis de montrer comment les formes de la fiction (recours fréquent au dialogue, utilisation dominante du présent de l'indicatif) favorisent le glissement entre le je narrateur et le je actant.

Enfin, ce qui est à l'œuvre dans *Deuil pour deuil*, c'est l'échange de l'un à l'autre, le passage du fantasme raconté à sa désignation comme acte d'écriture. Dans ce domaine de l'écriture se réinscrit ce qui nous a paru le procédé fondamental des fictions dans le recueil : à savoir, le passage réversible d'un sexe à l'autre.

Or, en même temps que ce motif s'efface de *La Liberté ou l'amour !*, pour marquer de manière tranchée la différence des sexes, le narrateur tend à délimiter le domaine qui lui est propre. Il tend même à se pourvoir d'une existence personnelle qui s'oppose à la fiction et lui assigne sa place délimitée. Tout se passe comme si l'acceptation de la différenciation sexuelle modifiait le processus narratif. Nous avons noté le premier signe de cette modification : les héros de la fiction sont nommés.

Ainsi, Corsaire Sanglot et Louise Lane relaient les héros mouvants de *Deuil pour deuil*. Ils sont l'un et l'autre les actants d'une quête amoureuse aux péripéties *fabuleuses*. Aux personnages de romans populaires ou de bande dessinée, ils empruntent leur continuité, une puissance extraordinaire de la sérialité, quelles que soient les catastrophes vers lesquelles ils courent. Autrement dit, les fictions se centrent sur ce couple et prioritairement sur Corsaire Sanglot.

Mais à ce couple, s'y oppose un autre dont l'apparition dans le livre est beaucoup moins fréquente et dont la présence doit être soigneusement révélée si l'on veut avoir une juste vue des relations entre le je narrateur et la fiction. Il s'agit du couple que forme le « je » avec un « tu » auquel il s'adresse de manière privilégiée et qu'il annonce d'abord par un « elle » qui lève tout doute sur le sexe de l'autre. Ce « elle », en effet, se trouve déjà inscrit en tête du récit :

A la révolution,
A l'amour,
A celle qui les incarne.

Toutefois, au cours du récit, le narrateur reste discret sur l'identité de cette muse :

La femme que j'aime, la femme, ah ! j'allais écrire son nom. J'allais écrire « j'allais dire son nom ». ⁹⁸⁷

Et bien davantage, il déjoue toute tentative d'assimilation de ce « elle » à un personnage de la fiction ; à Louise Lane, par exemple (346) :

Tu es, toi, grande en mon rêve, présente toujours, seule en scène et pourtant tu n'es pourvue d'aucun rôle.

L'écriture est donc fondée par un « elle » omniprésent et pourtant non inscrit dans la fiction. Le récit se développe en référence à ce « elle » mais en maintient l'absence dans la trame. Ceci nous paraît très important pour saisir la distinction qui

⁹⁸⁷ *Œuvres*, p. 344.

sépare enfin Corsaire Sanglot/Louise Lame de je/tu-elle même si, d'une certaine manière, le récit ménage des passages d'un couple à l'autre. Essayons, sur quelques points, de saisir ces interférences.

En ce qui concerne le « je », il se trouve une seule fois intégré comme actant de la fiction, mais d'une manière assez remarquable au chapitre deux. N'oublions pas que le premier chapitre se limite à l'inscription de la mort de Robert Desnos. Ainsi, s'insère très clairement une distinction entre le narrateur et l'auteur signataire du livre.

Le « je » qui inaugure le récit du chapitre deux est perçu comme lavé de toute référence à une situation réelle ou historique. C'est donc à partir de l'intervention de ce « je » dans la fiction que sont introduits Corsaire Sanglot, quoique de façon épisodique, et Louise Lame. Elle est en fait l'objet de la longue poursuite du « je » à travers Paris.

Cette poursuite nocturne dans les rues de Paris, cependant, est doublée de la marche *fabuleuse* du léopard vers Louise Lame. L'actant féminin des fictions est mis en scène de façon privilégiée. Mais le « je » ne semble intervenir que pour présenter Louise Lame, qui lui échappe tout en lui laissant ses dépouilles vestimentaires. Si l'on s'interroge sur la satisfaction du « je » en cet épisode, on peut dire qu'elle est à la fois inachevée puisque Louise Lame n'est pas atteinte, et achevée, par la possession fétichiste des vêtements et par la nudité progressivement offerte à l'appétit voyeuriste du « je ».

Or, malgré ce cas emblématique d'une écriture qui accélère au rythme du plaisir évoqué, cette personne verbale n'intervient plus ensuite comme actant de la fiction. Il assume uniquement désormais la fonction de narrateur. Il se montre fasciné ou critique et distant par rapport au récit mais, avant tout, il inscrit, face à la fiction, une relation qui lui est étrangère, voire opposée : à savoir, celle qui le relie de façon privilégiée à la femme non-nommée dans un discours très net d'adoration et de soumission.

En revanche, la disparition du « je » hors de la fiction intervient en même temps que l'émergence immédiate de l'actant masculin : Corsaire Sanglot. Il apparaît dès le début du chapitre trois pour réussir ce en quoi le « je » a échoué dans le chapitre

précédent : la rencontre avec Louise Lame. Désormais, Corsaire Sanglot est le héros absolu de la fiction et se trouve à chaque reprise au centre des aventures racontées.

Même si « elle » passe à maintes reprises comme un figurant discret dans l'une des séquences où le narrateur abandonne le récit fictionnel pour se laisser aller à la méditation personnelle, il caractérise ainsi celle qu'il aime (342) :

Je me rappelle qu'il y a quelques mois, cet hiver, dans un lieu ami, elle chantait. Elle chante à faire monter les larmes aux yeux et ce soir-là elle chantait une romance sentimentale dont le contenu m'importe peu.

Le « elle » est donc caractérisé comme « celle qui chante », comme la chanteuse. Or dans la fiction, auprès d'autres actants, apparaît effectivement le personnage de la chanteuse. Tout d'abord, à la fin du chapitre cinq (351) :

Mais le Corsaire Sanglot, la chanteuse de music-hall, Louise Lame, les explorateurs polaires et les fous, réunis par inadvertance dans la plaine aride d'un manuscrit...

Cette occurrence, étant située dans une séquence réflexive où le narrateur analyse sa propre démarche, reflète le déroulement du chapitre en question où apparaissent tous les personnages nommés. Or, à la différence des autres figurants, la chanteuse intervient dans une séquence où le « je » s'adresse au « tu ». Par conséquent, même si elle est placée dans cette énumération, il est évident qu'il s'agit d'un actant avec des liens extradiégétiques. C'est ainsi une référence à la réalité et à la situation *actuelle* du processus d'écriture.

Mais il n'empêche que, plus tard, elle est bel et bien inscrite dans la fiction sans d'autre relation extraordinaire avec le fait ou le temps scriptural. Le chapitre neuf fait entrer la chanteuse dans le faisceau des relations fictives : « Corsaire Sanglot, Louise Lame et la chanteuse se désirent en vain à travers le monde. Leurs pensées se heurtent et augmentent leur désir de rencontre... » (378). La chanteuse est donc ici un actant parmi les autres. Ce que l'on peut remarquer, c'est qu'elle accède soudainement dans la trame de la fiction et ne s'y maintient pas, à la différence du couple génital ou originel.

En fait, elle retrouve une fois encore ses compagnons de fiction dans le dernier récit avant que ne soit évoquée la catastrophe finale (et en même temps inaugurale⁹⁸⁸) :

Corsaire Sanglot, à l'arrière d'une des barques songeait, Louise Lame et la chanteuse de music-hall, serrées l'une contre l'autre, éprouvaient une angoisse inexplicable.⁹⁸⁹

Ainsi, à la différence de *Deuil pour deuil* où des glissements sont ménagés du registre de la fiction à celui du discours du « je », *La Liberté ou l'amour !* maintient la distinction entre les histoires racontées et la réflexion qui les évalue ou la confiance qui leur sert de contrepoint. Qui veut suivre la trace de la confiance du « je » et du discours qu'il adresse au « tu » doit relire d'une part les chapitres quatre et cinq et, d'autre part, le chapitre onze. C'est dans ces séquences que, luttant contre les fantasmes de la fiction, la confiance se fait entendre.

Au chapitre quatre, l'aventure du Corsaire voguant dans la tempête est suspendue par une première irruption du narrateur qui, du coup, se replie sur sa propre histoire. Il s'agit d'un temps extérieur au récit, mais plus vrai ou plus solide ne serait-ce que par opposition à ce que nous identifions comme mensonge romanesque (339) :

Je l'attends ! Viendra-t-elle ? Depuis bientôt un an je passe sous ses fenêtres chaque nuit.

Cependant le Corsaire Sanglot fait naufrage et la fiction reprend son fil qui se trouve, une seconde fois, interrompu par la confiance du narrateur. Il marque cette fois-ci explicitement la valeur d'attente et de substitut des histoires inventées par rapport à l'histoire *réelle* qui lie le « je » au « tu » (341) :

Qu'elle vienne, celle que j'aimerais, au lieu de vous raconter des histoires merveilleuses (j'allais dire à dormir debout).

⁹⁸⁸ Dumas, 1980, p. 447, nous soulignons : « ...mais le lecteur, instruit par le parcours du texte, sait que le naufrage est *source de salut*, que la mort n'est qu'un leurre et que l'aventure ne saurait s'interrompre: de ce point de vue, la fin du texte, qui s'achève sur des points de suspension, laissant dans l'indécision l'action à venir, est significative... ».

⁹⁸⁹ *Œuvres*, p. 395.

Et l'exhortation impatiente du narrateur semble entendue et provoquer l'approche de l'autre (*ib.*) :

Je la vois, elle vient, elle m'ignore ou feint de m'ignorer.

Désormais la fin du chapitre se joue dans une alternance du récit et de la confidence, cette dernière restreignant progressivement l'espace du premier. Pourtant, une ébauche de conciliation entre les deux domaines est amorcée (343) :

Il est temps que celle que j'aime intervienne dans ce récit. Dès qu'elle sera là, murmure un être surnaturel, dès qu'elle sera là, cette ville magnifique et ton héros intrépide et indomptable ne sauront plus pourquoi ton imagination leur offre un asile passager.

Finalement, l'aimée doit intervenir dans le récit et y jouer un rôle, ou bien l'arrêter définitivement par le pouvoir de sa présence qui ne justifierait plus la suite des aventures échafaudées. Mais le caractère illusoire d'une telle solution est immédiatement dénoncé et la fin du chapitre joue, dans l'affrontement de plus en plus précipité des deux registres, l'impossibilité de leur accord. Premièrement, nous constatons la promesse d'une continuation (344) :

Le Corsaire Sanglot marche toujours.

Enfin voici la femme dont j'annonçais la venue, les merveilleuses aventures vont s'enchaîner.

Ici s'effectue, deuxièmement, l'ultime tentative d'insertion dans la fiction de la femme aimée. Notons que le lien passionnel du narrateur à la femme est ici effacé puisque le texte mentionne simplement : « dont j'annonçais la venue ». Va-t-elle marquer ensuite le départ vers un autre horizon renouvelé ?

Elle est là.

Je la vois dans tous les détails de sa nature splendide. Je vais la toucher, la caresser.

Corsaire Sanglot s'engage dans, Corsaire Sanglot commence à, Corsaire Sanglot, Corsaire Sanglot.

Ce bégaiement de la phrase qui devrait amorcer l'aventure marque l'effondrement du récit. La présence de la femme aimée, par conséquent, ne s'accommode pas des fictions dont *La Liberté ou l'amour !* se nourrit. Au contraire, elle en révèle la vacuité ou la nature même. Et le chapitre quatre se clôt enfin sur l'ultime confrontation des deux registres. Il n'y a plus de compromis possible entre les deux plans qui s'entremêlaient jusqu'ici et le résultat, probablement par l'épuisement de cette tension, est la fin de la séquence.

Le livre de 1927 peut ainsi se lire comme une série d'histoires que le narrateur raconte, ou se raconte, pour pallier l'absence ou les éclipses du « elle ». On pourrait aller, comme le fait Dumas⁹⁹⁰, jusqu'à essayer de proposer des noms et une situation concrète dans la vie de Desnos, mais nous avons déjà établi une distance, dès le début de notre recherche, par rapport à la perspective biographique et, notamment, avec l'histoire du mouvement surréaliste, une tendance que beaucoup de chercheurs du surréalisme ne réussissent pas à réprimer.

De ce point de vue, les douze chapitres de *La Liberté ou l'amour !* représentent un cheminement, un progrès vers la possession. Ainsi, les chapitres quatre et cinq se placent sous le signe du passage : passage du narrateur aux lieux où il espère trouver la trace de celle qu'il aime et poursuit, passage de l'aimée dans les parages du narrateur. Mais à la recherche obstinée du narrateur (339) répond l'indifférence de l'aimée : « Tu passes rarement sur mon chemin » (346).

Cette situation, dans laquelle les partenaires ne se rencontrent pas, tend à être occultée par les rencontres *fabuleuses* qu'évoquent les récits de *La Liberté ou l'amour !* Elle est même annulée dans cette quasi-présence que crée l'écriture. Or le narrateur en arrive à dire à l'aimée que sa présence ou les traces de sa présence ne lui sont pas nécessaires (345). A ce point, l'équivalence définitive entre les deux éléments, opposés par la disjonction du titre, semble être récupérée. Aussi le ton du narrateur, incertain jusque-là, devient-il assuré :

Mais toi, enfin, je te salue, toi dont l'existence doue mes jours d'une joie surnaturelle.⁹⁹¹

⁹⁹⁰ Dumas, 1980, entend pouvoir livrer le nom de la chanteuse: cf. p. 624, note 57.

⁹⁹¹ Desnos, *Œuvres*, p. 390.

Pour le narrateur, l'hésitation est levée. Pour l'aimée, la fuite devient impossible :

Tu n'es pas la passante mais celle qui demeure. [...] Tu n'es pas la passante, mais la perpétuelle amante et que tu le veuilles ou non.⁹⁹²

De cette indépendance vers un amour qui opérait jusqu'ici sur le narrateur comme une soumission totale, surgit finalement un substitut qui devient autosuffisant. L'écriture ou, en général, les rêves et la fantaisie du sujet qui était emprisonné par l'amour dans le réel offrent donc une *source de salut* parallèle. De plus, l'angoisse et la souffrance pour retrouver en fin de compte le désir dans le temps *présent* permettent de concevoir une illusion *sub specie aeternitatis*. L'amour impossible pour l'instant est donc relégué un peu avant ou un peu après la fiction qui occupe sa place. Le double de la fiction, par une démarche lénitive, remplace le réel douloureux :

Le rejet automatique du présent dans le passé ou le futur est le plus souvent le fait d'un sujet qui ne pense pas à autre chose venant accaparer son attention, mais est au contraire fasciné par la chose même, présente, dont il tente désespérément de se distraire, et n'y réussit qu'en la reléguant, comme par magie, dans un passé ou dans un futur proche, peu importe où ni quand pourvu que la chose ne soit plus au présent ni ici – *anywhere out of the world*, comme dit Baudelaire. Un double, par pitié, semble chercher le sujet que le présent étouffe : lequel double trouve sa place naturelle un peu avant ou un peu après.⁹⁹³

Il faut comprendre donc que la fiction romanesque de Desnos, notamment quand elle atteint formellement un certain degré de perfection ou d'élaboration, comme dans *La Liberté ou l'amour !*, entend déplacer cette question problématique du narrateur au profit d'une illusion. Le seul défaut du roman, cependant, consisterait à laisser percer la hantise du réel dans la création fictionnelle. Le cas des chapitres 4, 5 et 11 est en ce sens emblématique de cette lutte. La liberté du rêve, ainsi, vaut

⁹⁹² Idem, p. 391.

⁹⁹³ Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, éd. revue et augmentée, coll. « Folio Essais », 1984, p. 66-7.

ponctuellement ce que vaudrait l'amour en cas de réussite et de réalisation, et le sujet énonciateur regagne enfin un équilibre entre l'amour et la liberté, dès que le Corsaire reprend sa marche dans le cadre de l'éternel récit, c'est-à-dire le romanesque toujours recommencé.

Conclusions

Pour la première fois, nous avons eu l'occasion de rendre un travail précis et concret de *Nouvelles Hébrides* et *Deuil pour deuil*. Ce que nous avons déjà fait à partir de *La Liberté ou l'amour !* pour notre DEA, nous pensons l'avoir fait ici pour l'ensemble des textes en prose de la période surréaliste de Robert Desnos. Il faudrait dire aussi qu'il s'agit en fin de compte de textes majeurs, dans la mesure où ils ont tous un certain nombre de pages : ce ne sont certainement pas des récits de rêves ou des fragments isolés. Il s'agit bien d'objets littéraires de la plus haute portée.

En cela, les trois ouvrages coïncident par un certain nombre de caractéristiques formelles et thématiques que nous avons retracées et qui les définissent, du moins, en tant que proses surréalistes romanesques, autrement dit des romans surréalistes. Cette assertion ne pose maintenant guère de doutes. Il resterait seulement, par exemple, le problème de définir si l'ensemble constitue un « cycle romanesque » ou pas. Or cette question n'est pas très pertinente, puisque chacun des textes possède ses actants spécifiques, des références spatio-temporelles et des développements particuliers. Il n'y a donc pas une continuité qui identifie chaque roman comme une pièce d'une œuvre en trois épisodes. *A contrario*, elles sont différentes mais elles jalonnent et élargissent, de façon progressive, une recherche formelle commune qui va des séquences de *Nouvelles Hébrides* jusqu'aux chapitres de *La Liberté ou l'amour !* Le modèle romanesque, en effet, gagne au fur et à mesure plus de clarté et de rigueur tout en exerçant une forte contrainte sur les principes de l'écriture surréaliste. Il y a certes une mise en place de plus en plus solide de l'apparence du roman conventionnel, de celui peut-être qui est hérité de la fin du naturalisme.

En deuxième lieu, il est certain que ces romans cohabitent dans le temps et dans l'espace avec une grande crise intellectuelle et artistique. L'art, la littérature et

finalement le roman se questionnent particulièrement de manière très radicale entre la première et la seconde Guerres mondiales. En général entre 1870 et 1930, et singulièrement après la guerre de 1914-18, le roman a subi de nombreux changements tout en reflétant en quelque sorte une évolution en cours de la société et de la culture. La constitution d'une entité romanesque moderne, à cette époque-là, correspond principalement à l'activité artistique d'une série d'écrivains qui sont devenus célèbres : de Proust à Kafka, et de Joyce ou Woolf à Faulkner. Peut-être que, dans la constellation surréaliste, d'autres ont tenté également de réaliser un certain renouvellement et d'opérer une sorte de reformulation générique.

Cependant, il n'est peut-être pas possible de donner une explication sociologique ou historique au tournant subi par le genre, entre un siècle et l'autre ou en 1920, et il faudrait penser plutôt à un *progrès* global et à un effort collectif d'*épuration* et critique, auxquels auraient contribué plusieurs grands écrivains dans des circonstances strictement personnelles. Effectivement, nous avons voulu résumer ce questionnement dans le domaine de la littérature française et dans un parcours individuel. Signalons également que l'origine épistémologique de toutes les hésitations et tentatives de ce moment historique s'inscrit dans la fragmentation et le questionnement des grandes théories positivistes, fondées sur des bases scientifiques, et impliquant tout d'abord les sciences humaines en général (Bergson, Freud).

De plus, nous avons mis en relief l'entrée puissante du cinéma et de la technique du montage vers 1910. Nombre de textes de Desnos prouvent spécialement l'influence du septième art, pendant les années 1910-1920, sur son œuvre. Ils démontrent la présence importante du cinéma et sa contribution dans la création d'un *modèle esthétique* souple, rapide et variable. Et ils mettent en valeur son rythme et sa grande vitesse, qui se transmettent bientôt aux romans. Cela contribue en effet énormément à l'épuration des techniques et au changement des moyens d'expression, linguistiques ou discursifs. Nous avons donc parlé de « la crise du roman », mais aussi d'une réécriture des romans *de toujours*, les romans que Desnos, enfant ou adolescent, mélangeait avec ses premières lectures poétiques et ses rêveries.

Il était nécessaire, avant d'aborder le sujet annoncé par le titre, de parcourir le domaine de la critique de façon diachronique. De cette manière, nous avons présenté les différents jalons de la critique desnosienne tout en faisant le point sur les contenus, les nouveautés et les caractéristiques de chaque contribution. En général, nous avons observé qu'il s'agit d'un parcours enrichissant dans la mesure où il y a eu effectivement une période où la critique a avancé de plus en plus attentive au texte en soi et de façon de plus en plus ciblée et cohérente. De Rosa Buchole, la première à avoir tenté une systématisation dans l'œuvre de Desnos, à Michel Murat, qui a donné les analyses les plus fines de sa poésie et a entamé la question sur le romanesque surréaliste, nous avons étudié les différentes contributions concernant le poète et romancier mort en 1945.

Or, en acceptant l'hypothèse romanesque – c'est-à-dire, essayer de démontrer que dans notre corpus il s'agit de *romans* – nous avons saisi l'occasion de traiter un sujet qui semblait trop vaste. Devant un tel défi, d'emblée, nous avons voulu soumettre notre recherche à une certaine discipline méthodologique. Il fallait délimiter d'abord notre but, raccourcir la période historique que nous voulions questionner, se résoudre à adopter une approche mixte – entre diachronie et synchronie – et, finalement, choisir exactement les points qui nous intéressaient et s'avéraient conséquents par rapport à la pratique en prose desnosienne. Ensuite, la méthodologie devait également s'adapter aux besoins de chaque roman : les deux premiers contiennent effectivement beaucoup plus d'automatisme que *La Liberté ou l'amour !* Pour cette raison, nous avons accompagné l'analyse textuelle d'une lecture thématique pour le dernier roman étant donné que celui-ci abandonne largement les incohérences sémantiques et l'éparpillement formel.

Cela dit, nous avons considéré les conditions extrinsèques à la réalisation concrète du roman surréaliste pendant les années 1920 : cela signifie que le texte, avant d'être analysé et commenté de façon détaillée, se situe dans un cadre historique, où il existe un débat littéraire et artistique, et qui se définit précisément à partir d'un certain nombre de critères, logiques et philosophiques, en définitive pertinents. Pour mieux saisir le contexte, nous avons également parcouru la recherche la plus récente, ou bien la plus complète, sur plusieurs aspects de la production romanesque : ses spécificités caractéristiques, notamment entre 1890 et

1930, la relativisation des données de la réalité et des techniques narratives, les nouveautés les plus frappantes, etc.

Le romanesque agencé, dans la perspective surréaliste, par Robert Desnos surgit premièrement de ce cadre historique mais apporte ensuite des éléments originaux. D'une part, le romancier convoque principalement des lectures qui l'ont marqué, en l'occurrence ses lectures d'adolescence. Et d'autre part, il les insère transformées dans un processus de rédaction troublant et surprenant. Il fournit en effet une sorte de spécimen de *roman d'aventures*, en même temps qu'un jeu de miroirs entre réalité et fiction, poésie et roman, émotion poétique et émoi romanesque. Enfin, il construit même un dialogue entre nombre d'ingrédients de son imaginaire personnel. Le résultat, que nous avons présenté dans l'étude suivie, n'est concevable qu'à partir d'une base théorique sur les pièges, les *trompe-l'œil* et les licences de tout écrivain, et plus concrètement du narrateur surréaliste de 1920.

A mi-chemin entre le journal imaginaire et l'idéal du roman émouvant (conventionnel, populaire, artistique ou élitiste... peu importe), ses textes fournissent une illustration d'une création expérimentale. Comme un creuset, où règne le principe de plaisir sur le plan psychologique de l'*inventio*, Desnos crée en effet des récits qui tentent de franchir le seuil de la fiction et, par la transfictionnalité ou par l'évocation *réaliste*, d'atteindre toujours un certain degré d'émotion. Les romans de Desnos permettent en définitive de rendre compte d'une intrigue plus ou moins variable et elliptique, à cheval entre le rêve et le témoignage. Enfin, malgré le dogmatisme de Breton que nous avons déjà étudié, nous avons remarqué que, dans sa réalisation, le roman surréaliste se place au premier degré entre la rigidité du genre littéraire et la liberté absolue de la surréalité. Nous pourrions affirmer par conséquent que, sans en respecter parfois la *lettre*, le roman de Robert Desnos tâche de conserver l'esprit d'un genre littéraire fort traditionnel.

Dans le parcours que nous avons voulu présenter, au moment de comparer les proses immédiatement antérieures à *La Liberté ou l'amour !* avec celle-ci, nous avons déterminé par voie d'induction le renforcement progressif d'un style et d'une écriture. Ce qu'on peut conclure, après une lecture attentive et une étude textuelle de *Les Nouvelles Hébrides ou Les Pénalités de l'Enfer*, et de *Deuil pour deuil*, c'est que les stratégies du romanesque prennent place graduellement dans un imaginaire qui

se dit « rêveur » et qui est en même temps foncièrement lyrique. Un imaginaire qui pourrait paraître d'emblée plutôt anti-romanesque et qui doit beaucoup à Hugo, par exemple. Mais un imaginaire aussi qui, en étant « débridé », conçoit un roman en quelque sorte épuré, esquissé et pourvu d'une évidente souplesse, né nécessairement de l'émoi du narrateur. Ce trait affectif, ou sensuel parfois, caractérise finalement une poétique romanesque desnosienne, c'est-à-dire un style et une conception personnels de l'écriture de fiction, selon un format sous-jacent.

Le principe qui guide les épisodes, comme d'ailleurs les éléments thématiques (images, schémas narratifs, objets quasiment obsédants, etc.), est indiscutablement celui du plaisir du point de vue psychologique du sujet écrivant. Or, du point de vue de l'esthétique, le romanesque de Desnos n'est pas moins surréaliste que d'autres textes de Breton, Aragon, Soupault ou Crevel. Nous avons montré à cet égard, pour appuyer nos hypothèses à certains moments, les coïncidences ou les parallélismes qui existent entre des œuvres contemporaines. La recherche à suivre pourrait s'intéresser donc à une comparaison entre les différentes façons d'envisager la cohabitation entre le roman et le surréalisme et le moyen de l'insérer dans la modernité artistique. Il s'agirait en effet d'élargir le travail de Chénieux-Gendron et de réfléchir sur la cohérence d'une *bibliothèque* de romans surréalistes.

Et du point de vue de la cohérence logique, le roman desnosien, d'interprétation assez ouverte parfois, se concentre à chaque livre davantage : la *surréalité* se rapproche d'une réalité fantaisiste, l'intrigue suivie renforce la charge émotive, des personnages permanents soulignent le doublet héros-héroïne et le rêve ou la fiction rejoignent de plus en plus le temps d'énonciation. Ainsi, le récit imaginé s'enchevêtre souvent avec les circonstances historiques de l'écrivain, tout en réduisant de ce fait la distance et la différenciation entre vérité et mensonge romanesque. Or, à son tour, le narrateur oscille de façon régulière dans son rôle pour entreprendre un positionnement de protagoniste: il interpelle ainsi une femme aimée, celle que nous avons appelée *muse*, en dehors du cadre fictionnel bien qu'au milieu d'une aventure imaginée. Malgré les limites du genre littéraire, le narrateur Desnos force parfois le cadre donné si bien que la distinction entre énonciation et récit, ou bien entre réalité et fiction, devient fragile, voire transparente. Le contrat de lecture semble donc parfois se contredire ou du moins vaciller.

En somme, l'écriture *de premier jet* détermine le fait que la personnalité pensante ne s'oublie pas complètement elle-même. L'individu se situe donc entre le rêve et ses désirs, et signe par son vécu une affabulation de l'individu :

La fantaisie des histoires racontées, l'allure débridée de l'écriture pourraient accréditer l'idée que *La Liberté ou l'amour !* n'est qu'une version plus maîtrisée de *Deuil pour deuil*. Il s'agirait de deux livres écrits « les yeux fermés », c'est-à-dire à la fois dans la pulsion de l'écriture automatique et dans l'unique fascination du théâtre imaginaire.⁹⁹⁴

Pour sa recherche en 1980, Marie-Claire Dumas ne considérait que les proses de 1924⁹⁹⁵ et 1927, à savoir, *Deuil pour deuil* et *La Liberté ou l'amour !* Or nous avons prouvé que le texte de 1922 fondait d'une certaine manière déjà le projet romanesque desnosien. Précisément *Les Nouvelles Hébrides* supposent le début d'une pratique qui ne cessera de se développer et qui était mise en œuvre avant même la publication des théories bretoniennes et le mouvement surréaliste en tant que tel. Le récit de rêves ou le bref écrit en prose surréalistes constituent du reste la plupart des fois une contradiction du principe de continuité qui est censé s'établir dans des projets plus ambitieux, comme c'est le cas ici des romans.

Cependant, il est vrai que la personnalité effrénée du jeune poète posait problème : certains poèmes antérieurs de Desnos (avant *L'Entrée des Médiums* ou pendant les premiers moments de collaboration avec le groupe) semblaient conditionner le premier récit de 1922 dans le sens du jeu sur les signifiants et le *désordre formel* qu'il pratiquait simultanément ailleurs. Il semble également qu'il fait ses essais comme romancier et qu'il n'assume pas ouvertement le cadre générique. Comme on a vu, Robert Desnos manipule les topoï du genre et les outils du romancier notamment en fonction du registre et des licences lyriques. En ce sens, l'inspiration surréaliste éprouve donc une tension qui émane de ces interférences. On l'a découverte dans les traces scripturales : le conflit vient principalement de ce que l'apparence de roman contredit les élans lyriques et brime la volonté de plaisir du poète. Nous avons montré cette contradiction qui n'est pas moins intéressante et volubile à en juger les résultats.

⁹⁹⁴ Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p.445.

⁹⁹⁵ *Deuil pour deuil*, Editions du Sagittaire, chez Simon Kra, 1924 (*Les Cahiers nouveaux*, n° 4).

Or, pour ce qui est de *Nouvelles Hébrides*, Michel Murat constate au demeurant, dans une brève étude, les changements d'une première version dite « de premier jet » à une deuxième version remaniée⁹⁹⁶. Dans son analyse, Murat met en avant la difficulté de l'entreprise de réécriture d'autant plus qu'il est question de placer le texte, presque automatique ou en tout cas à tendance *automatisante*, sous un ordre équilibré et systématisé qui rejoint d'une certaine manière le roman conventionnel. Il a effectivement prouvé le fiasco de cette entreprise. Car pour corriger, Desnos n'efface pas le texte premier. Au contraire, il l'étoffe davantage, ce qui témoigne enfin des difficultés pour accepter le modèle extrinsèque, c'est-à-dire l'image stéréotypique du roman et la contrainte logique. Ce n'était qu'une première tentative, mais elle prouve en même temps que Desnos ne soumet pas son texte à une correction, c'est-à-dire à une opération de refonte, et qu'il est loin d'appliquer une grille notionnelle au matériau textuel. L'*idée* de roman demeure par conséquent, du point de vue formel, non avouée et difficile à cerner, réduite peut-être à une phase expérimentale.

Nous avons déjà fait remarquer, si l'on considère les deux versions qui existent à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, à Paris (Bibliothèque Sainte-Geneviève), qu'elles appartiennent à un même ensemble avec les deux proses déjà citées, postérieures. De ce fait, on se rend compte de l'unité macrotextuelle qui les relie finalement. Il n'est donc pas du tout inutile, par exemple, de transposer les personnages principaux de *Nouvelles Hébrides* dans le cadre romanesque de *La Liberté...!* en allant d'un bout à l'autre de notre corpus. Ainsi, le Capitaine et Miss Flowers correspondent exactement à ce doublet imaginaire, obsession radicale du couple protagoniste à personnages des deux sexes, comme Corsaire Sanglot et Louise Lame dans le texte de 1927.

On a aussi établi à cet égard que la progression formelle vers un romanesque accompli n'est pas complètement continue. *Deuil pour deuil* reste dans un état sensiblement plus primitif, déjà plus vague et moins défini, parce que les noms propres ne réussissent pas à l'emporter sur les couples de noms communs : « la beauté brune » et « la beauté blonde », « les nageuses en maillot rose » et « les

⁹⁹⁶ Michel Murat, « Les Pénalités de l'Enfer de Robert Desnos, ou la maison de correction », in *Pleine marge, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n° 2, décembre 1985, Cognac, aux Editions Le Temps qu'il fait, p.65-78.

nageuses en maillot noir », « l'étoile du Nord » et « l'étoile du Sud » remplacent les noms propres des protagonistes en puissance. Il y a une poétisation d'éléments qui ne sont pas individualisés. Or le phénomène le plus important à relever dans le livre de 1924, parmi les personnages qui reviennent le plus souvent, c'est un « je », discret voyeur, et la vierge blonde qui s'empare bientôt du « dolman bleu tendre ». On voit bien que l'essence héroïque persiste dans un imaginaire assez fétichiste si l'on considère que le « dolman », par une métonymie réductrice, indique la présence du héros mâle, plus ou moins redoutable et violent, annonce du Corsaire Sanglot. En somme, la relation entre ce couple qui n'est pas tout à fait caractérisé relève encore une fois du lien amoureux et de l'attrait sexuel.

Pour le roman de 1927, en revanche, nous avons voulu prouver que le rythme des péripéties n'est pas déterminé en fonction d'une intrigue préalable. Il suit plutôt des *cycles* variables, des élans, et une dynamique toute particulière qui est en marge de la distribution formelle. Autrement dit, l'imagination semble se révolter à nouveau par rapport à un moule romanesque figé. En dépit de la mise en chapitres, par exemple, on ne saurait affirmer immédiatement qu'il existe une structuration préalable ou un raisonnement directif. Au contraire, la contrainte générique ne soumet la parole de Desnos que superficiellement. Qui plus est, le dernier chapitre suspend l'intrigue en un début de série : les points de suspension symbolisent la quête romanesque – et du romanesque – en général et des aventures du Corsaire en particulier. A vrai dire, le rêve romanesque aurait pu continuer dans une quête qui n'a pas encore trouvé un développement équilibré. Le fait est d'autant plus évident que les événements ne sont pas souvent complets, qu'ils se contredisent même, ou qu'ils sont abandonnés au profit d'une autre action qui les relègue ou même les efface. Le roman conventionnel de Desnos n'apparaîtra effectivement qu'en 1943 sous le titre *Le vin est tiré...*

D'autre part, nous avons voulu insister sur le fait que l'idée d'une composition sérielle porte également sur une définition du genre qui inspire Desnos et, par conséquent, affecte sensiblement la définition de son *esprit d'aventure* en tant que trait distinctif de sa poétique. A partir de l'essai de Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure* (1913), nous avons prouvé l'existence d'une tendance presque néo-romantique, fortement émotive, qui poursuit la jonction de l'esprit moderne et d'un

sentiment fondamental, presque primaire. Selon Rivière, le créateur d'une fiction moderne doit s'inspirer de deux principes. Il est question d'abord de conduire à leur terme toutes les virtualités imaginaires inscrites dans son projet, mais aussi de ne jamais anticiper sur le devenir d'une « aventure » dont il ne peut pas lui-même prévoir tous les enchaînements poétiques. C'est-à-dire que l'exigence de variété est censée enfermer, dans une géométrie formelle impeccable, la profusion et le désordre imprévisible d'une matière romanesque qui, quoi qu'on puisse imaginer au préalable, débordera toujours et déjouera les intentions de son propre auteur. Traduit en termes surréalistes, ce projet coïncide avec l'esthétique de la surprise et des anomalies sémantiques ; c'est aussi par ailleurs l'aventure de l'écriture :

L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis. Et puisqu'elle est le reflet de notre état de nouveauté au monde, elle doit comprendre, en même temps que notre attente et notre accueil de l'imprévu des choses, l'émerveillement que nous donnent les âmes.⁹⁹⁷

Ainsi apparaissent chez Rivière une aspiration et une nostalgie, celles de retourner grâce au génie prométhéen de l'invention à une réalité inexplorée, où aucune anticipation est possible *a priori*, et restituée dans toute sa splendeur.

L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche, est pareille à une plante qui pousse : à chaque instant elle se suffit et elle s'explique tout entière. L'œuvre forme un tout, rien ne manque à son harmonie. Pourtant, plus tard, « elle [aura] grandi dans tous les sens »⁹⁹⁸. Elle continue à grandir et adapte au fur et à mesure sa nouvelle forme car, ayant absorbé la première et en ayant effacé jusqu'au souvenir, maintenant est la seule qui soit parfaite. Le présent de l'énonciation, le seul temps métaphysique possible, et le présent de l'aventure sont identiques. On se place donc face à l'idéal d'une œuvre quasiment autosuffisante, mouvement foncièrement émotif qui se renouvelle à chaque détour :

⁹⁹⁷ Rivière, idem, p. 69.

⁹⁹⁸ Rivière, ibidem.

Le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté ; au lieu d'utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l'auteur dépense tout son bien à chaque fois ; pour aller plus loin, il n'a que ce qu'il n'a pas encore ; il emprunte tout à l'avenir ; ses matériaux, au lieu de les extraire du sol sur lequel il est debout, il le fait venir de ces vastes réserves où attendent confusément les choses qui n'ont pas encore reçu existence. Aussi le sens de l'œuvre n'est-il pas tout de suite bien déterminé...⁹⁹⁹

Le sens de l'œuvre, effectivement, change en même temps qu'elle croît. Il n'y a pas de vecteur ou principe qui indique quelle doit être sa direction ou par où elle doit avancer. Elle se forme progressivement. En revanche, les cycles profonds de la fiction et de l'inspiration desnosiennes suivent, à notre avis, l'emprise de deux ou trois thèmes majeurs. En ce sens, dans l'étude de *La Liberté ou l'amour !* nous avons présenté un échantillon des thèmes que nous considérons les plus pertinents. Nous avons pu nous intéresser à ce sujet à partir du moment où la déstructuration formelle du genre ne posait presque plus problème et le roman était en apparence consolidé. En tout état de cause, nous avons voulu poser toutes ces questions au corpus choisi et nous croyons avoir cerné certaines des principales problématiques.

Premièrement, pour conclure, nous avons retracé le parcours de la critique dans un travail qui est devenu de plus en plus exigeant et complet malgré certaines interruptions des publications sur Desnos. On ne reviendra pas sur le vide que supposent les années 1960 en ce qui concerne les études desnosiennes. Or les dernières contributions ont apporté un renouvellement de l'intérêt pour la poésie tout en permettant une ouverture sur la question du romanesque surréaliste. C'est dans cette nouvelle vague des chercheurs desnosiens que nous avons voulu nous placer.

Deuxièmement, en précisant la situation historique et littéraire du roman de 1910 ou 1920, nous avons pu observer un mouvement général, dans différents groupes et écoles littéraires, tendant notamment à rapprocher le code littéraire et l'air du temps. Il s'agit d'une part d'aborder le quotidien, le vrai, mais aussi, principalement pour les surréalistes, de poursuivre un idéalisme quasiment néo-romantique dans un ensemble de valeurs pures, *authentiques* et absolues. La surréalité, par exemple, fait partie de cette tendance. Or jusqu'où peut aller un

⁹⁹⁹ Idem, p. 68.

écrivain comme Desnos, placé entre le dogme bretonien qu'il vient d'embrasser en 1922, et ses préférences romanesques en tant que lecteur déjà formé ?

Dans un troisième volet, effectivement, nous sommes allés interroger un large et vaste corpus de romans populaires où, malgré la diversité et la quantité, nous avons retenu certains principes d'écriture et certains topoï thématiques. Le lecteur qui parcourt les romans de Desnos, en dépit de l'amoncellement d'aventures, découvre une facture qui rappelle parfois curieusement le western, le roman des trappeurs ou, simplement, le roman à *l'eau de rose*. Toujours est-il qu'il y a une base à partir de laquelle, du point de vue émotif ou sentimental, Robert Desnos projette une nouvelle lumière. Le déclic surréaliste, le rapprochement immédiat ou arbitraire des signifiants et la variabilité des images provoquée par l'implication de l'automatisme assument, chez lui, ce substrat indéniable. Ainsi l'avons-nous souligné à plusieurs reprises au cours de notre analyse des trois romans (voir surtout 4.1.14).

Finalement, quant aux recherches que nous avons considérées nécessaires comme travail préliminaire de cette thèse, nous pouvons mettre en relief certains de nos postulats. Tout d'abord, nous entendions poser une question à propos de l'appartenance générique de notre corpus. Nous avons parcouru un très long débat, résumé en quelques pages, qui va *grosso modo* du nominalisme au réalisme. Autrement dit, il y a autant de critiques qui affirment l'existence réelle des genres littéraires, particulièrement à partir de modèles canoniques, que de critiques qui maintiennent plutôt le caractère circonstanciel, culturel et évolutif des paradigmes génériques.

Le fait est que nous nous sommes posé une question à laquelle nous n'avons peut-être pas complètement répondu. Nous proposons en tout cas une ouverture sur la notion de romanesque, dans laquelle nous rejoignons Michel Murat et Thomas Pavel, pour les années 1920 et 1930 : somme toute, il existe bel et bien un roman au sein de courants littéraires qui le décrivent. Il existe un roman en dehors et au-delà de certaines déformations des ressources qu'on peut appeler traditionnelles. Pour nous, et ce serait une recherche à réaliser pour l'ensemble des textes romanesques

affichés comme surréalistes¹⁰⁰⁰, il existe une contestation des romans traditionnels qui garde et reformule cependant nombre de principes et de clichés du genre¹⁰⁰¹.

D'après chaque poétique, et selon le parcours des auteurs, il y a des modèles avoués qui supposent malgré tout un héritage, parfois un modèle, et souvent donc une continuité dans une assez longue tradition. Le premier réflexe du chercheur, dès qu'il lit le mot rupture par exemple, serait de prouver sa vraie portée et sa consistance. Pour Desnos, nous avons justifié d'une part notre postulat de nouveauté et, plus ou moins simultanément, nous avons voulu prouver sa dette vis-à-vis de ses prédécesseurs. D'où une présentation, bien que succincte, des antécédents et des enjeux mis à l'œuvre.

D'autre part, la rêverie romanesque desnosienne établit régulièrement des liens avec d'autres corpus. C'est pour cette raison, et pour confirmer aussi un certain degré de dialogisme dans son œuvre, que nous avons utilisé la notion de transfictionnalité ou les travaux de Bakhtine. Desnos utilise plusieurs sources et mélange souvent réalité et fiction, ce qui devient intéressant pour nous au moment d'étudier celle-ci d'autant plus que nous avons écarté dès le début une critique biographique. Or, après avoir déclaré cette fiction hétéroclite et non pas absolument idéaliste et séparée de la réalité historique, nous pouvons observer également une relation entre plusieurs référents artistiques, voire historiques. Par exemple, nombre de personnages réels ou de noms tout à fait véridiques, moyennant la prosopopée ou d'autres figures rhétoriques, participent aux évolutions originales de son roman. Des figures et des scènes célèbres de la Révolution française, ainsi, jouent un rôle important et reviennent de façon intermittente. Bref, cela ne constitue point une preuve de dialogisme, de multiplicité des points de vue, mais simplement une constellation de références privilégiées, des repères esthétiques ou idéologiques. La voix de Desnos, parce que puissante, empêche l'inclusion d'autres voix, ne serait-ce que celle des personnages pleinement développés.

Enfin, avant de répondre à une analyse concrète du texte, nous avons voulu faire le point sur le refus premier du roman par Breton et son évolution postérieure.

¹⁰⁰⁰ Ou proches en tout cas du mouvement de Breton, Aragon et Soupault.

¹⁰⁰¹ Cf. un article qui est une bonne mise au point sur la *contestation de romanesques traditionnels*: Gérald Prince, « Romanesques et roman : 1900-1950 », in Declercq et Murat (dir.), *Le Romanesque*, 2004, p. 183-191.

Or, comme on sait depuis les travaux de Jacqueline Chénieux-Gendron de 1983, il semble bien qu'il n'y ait pas de contradiction logique, objective, entre les principes du mouvement surréaliste et ce genre littéraire¹⁰⁰². Tout au plus peut-on relever l'existence d'une méfiance, d'une crainte de la langue toute faite ou de la littérature *de toujours*, ce qui serait contraire à la liberté absolue, au refus de contraintes et à la recherche de trouvailles d'expression et d'images saisissantes. Seulement un refus très personnel et subjectif chez Breton peut justifier ce qui ressemble davantage à une opinion, un avis ou une préférence qu'à une déduction de ses postulats.

Ainsi, comme nous l'avons vu dans le cas de Soupault, par exemple, Breton refuse ce genre et éloigne dans un premier moment ceux qui le pratiquent de son cercle. Or d'un autre côté, nous pourrions aller chercher dans *Nadja* et prolonger, en le confirmant ou pas, ce questionnement générique¹⁰⁰³. Mais comment éviter de se perdre dans un débat factice ? Comment nommer des textes solides, cohérents, en tout cas davantage que les écrits automatiques décousus ou les bribes de rêves, si ce n'est en ayant recours au genre le plus ouvert et le plus tolérant ? Cette question nous porterait nécessairement à une nouvelle recherche, plus large et sans doute plus ardue, qui n'a jamais été la nôtre. Bref, en suivant le débat sur la notion de genre, nous avons pu constater *matériellement* la validité de son application sur le corpus surréaliste et, plus concrètement, sur les textes en prose de Desnos de 1920.

Quant à nos analyses, nous avons choisi de faire un travail complet pour le premier texte. Une explication à fond a permis de mettre en place les caractéristiques fondamentales du récit de 1922. De cette manière, nous avons relevé les particularités linguistiques, la poursuite des jeux de mots après *Langage cuit* et la force majeure de l'automatisme. Nous avons vu que l'écriture automatique, réelle ou stylisée, était bien présente, mais aussi qu'elle peut toujours déstabiliser l'intrigue, voire l'écarter ou l'anéantir définitivement. Cela est valable aussi pour le roman de 1924 :

D'un autre côté, une tendance part indubitablement de l'exercice automatique et du récit de rêves : l'un et l'autre témoins de l'unité d'une conscience à ses divers niveaux, ces modes d'écrire nourrissent par exemple *Aurora* de Michel Leiris (où se trouvent enkystés

¹⁰⁰² J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, 1983, p. 12-21.

¹⁰⁰³ Ce qui a déjà été fait; cf. Dominique Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, 1999, p. 30-1.

des récits de rêves), ou *Deuil pour deuil* de Robert Desnos, dont l'écriture, pulsionnelle, a des mouvements automatiques. L'idée implicite est que la conscience, partant de l'automatisme, ou de son état de sommeil, serait apte à ressaisir les fils tressés des mots et à les poser comme des objets imaginaires, ne participant pas de sa vérité immédiate.¹⁰⁰⁴

En même temps, cependant, nous avons constaté certains points où il semble y avoir un début de rationalisation, un contrôle de la production textuelle et une tendance vers le témoignage autobiographique. L'ensemble de ces caractéristiques peut servir comme modèle à la pratique du récit automatique qui tâche déjà de s'élargir, de prendre un certain volume, ou en tout cas d'assumer une participation de la conscience directrice.

D'une part, le langage débridé ; d'autre part, l'individu libéré et au milieu, sur la page, des élans et une force centrifuges opposés aux thèmes de l'individu, du moment d'énonciation et des préférences thématiques dans le sens richardien. A partir de cela, pourtant, nous avons montré dans l'étude suivie des romans qu'il y a des préjugés, des idées *modélisantes* ou directrices antérieures qui ne cessent d'intervenir et d'apparaître en surface. Et parmi celles-ci, bien évidemment, la notion de genre n'est pas la moindre : l'intrigue plus ou moins développée, les actants plus ou moins esquissés, des tournures stéréotypées pour reconduire l'épisode.

Ainsi, nous avons pu remarquer, comme il est évident dans le chapitre VI du roman de 1927¹⁰⁰⁵, que la mort est un événement bien désémantisé et sans conséquences dans l'*économie* du récit. C'est un élément réel qui est maîtrisé par une fiction qui peut tout. Ainsi le Capitaine et Louis Morin, de leur côté, subissent toujours ce genre de disparitions transitoires ou effacements passagers. De même, la mort survient dans ces moments où il s'agit de se réfugier, de s'enfermer et finalement de s'effacer. Comme un mécanisme de suspension ou d'arrêt (l'arrêt de la mort, plutôt que l'arrêt de mort), la disparition est en effet relativisée pour relancer l'aventure avec cette spécificité, qui la différencie profondément du modèle du *roman populaire*, que la mort, la pause ou la transition ne se placent pas en fin de chapitre mais bien au hasard de l'écriture. Dans *La Liberté ou l'amour !* notamment, on y

¹⁰⁰⁴ Chénieux-Gendron, idem, p. 19.

¹⁰⁰⁵ Chapitre VI de *La Liberté ou l'amour !*, « Pamphlet contre la mort », p. 352-6.

trouve plus qu'ailleurs l'apparence de roman conventionnel même si elle n'est pas toujours déterminante et décisive.

Dans le récit de 1922, en revanche, il serait permis d'affirmer qu'il n'y a pas de contraintes *systématiques* et seule la mise en chapitres, si faible et discrète soit-elle (sans numérotation, sans titres), pourrait marquer le rythme et les coupures de l'action. Mais elle ne porte enfin aucune emprise sur le récit qu'on qualifie parfaitement de « débridé » à la suite de ses accélérations, de ses arrêts subits et de son incomplétude réitérée. Renée Riese Hubert évoque, pour les *Pénalités de l'enfer* (l'autre titre de ce livre), un « réseau textuel »¹⁰⁰⁶. Au moyen des inscriptions lapidaires, dit-elle, et des formules concises, Robert Desnos se livre dès 1922 à un détournement analogue à celui que feront Péret et Eluard en 1925 dans *152 proverbes mis au goût du jour*. Cela est la partie que Desnos consacre encore aux jeux de mots, celle qui s'estompera légèrement au cours de la décennie.

Comme tant d'autres œuvres surréalistes, l'ouvrage de 1922 semble éluder toute cohérence extérieure, toute unité manifeste, pour un lecteur habitué au romanesque de l'époque. En effet, prose et vers, texte et intertexte, proverbe et image y alternent en s'affrontant et en collaborant. L'esprit de contradiction n'est plus un obstacle à la compréhension. De notre point de vue, Desnos fait appel dans son œuvre à une nouvelle façon de *lire* qui ne veut plus être raisonnée, alors que la contradiction alimente en revanche l'élocution elle-même. On pourrait dire qu'il délaisse la logique mais qu'il est toujours conscient des contradictions qui l'altèrent sans cesse, lesquelles contribuent à poursuivre l'élocution ou la rédaction précipitée.

Or ces oppositions trop visibles, dit Riese Hubert, ne résistent pas toujours à une lecture approfondie du texte. Dans ce cas, la *profondeur* interpelle l'esprit du lecteur et s'oppose à une écriture visiblement et véritablement désordonnée. Cela signifierait qu'à plus de profondeur tout pourrait devenir explicable et même justifié. Toujours selon Riese Hubert, il s'agit du dépassement de l'arbitraire scriptural par l'analyse du lecteur averti. Cependant, pour nous, seulement par la description stricte et rigoureuse des phénomènes peut-on arriver, parfois, à une élucidation hypothétique du sens. Enfin, l'originalité de cette œuvre, étant donné qu'elle

¹⁰⁰⁶ R. Riese Hubert, « Proverbes et images dans *Pénalités de l'enfer* », in Dumas, (dir.) « *Moi qui suis Robert Desnos* » *Permanence d'une voix*, José Corti, 1987, p. 115.

s'identifie à la naissance du roman surréaliste de Desnos, nous a conduit à lui prêter une attention un peu plus marquée.

Une autre grande question qui porte sur le statut générique de notre corpus est celle du récit poétique. Nous avons déjà cité maintes fois le positionnement de Jean-Yves Tadié par rapport à une vaste liste d'ouvrages du XX^e siècle qui, d'après lui, relèveraient de cette catégorie. Et nous avons suffisamment insisté sur son jugement à propos de *La Liberté... !* Il nous semble que son analyse est en définitive fortement influencée par le fait qu'il cherche à déceler les traces de composition poétique dans un corpus en prose. Pour notre part, nous avons vu qu'il y a autant d'enjeux sur l'axe paradigmatique que sur la *coulée* de la prose, la progression et les déterminismes syntagmatiques. Pourquoi ne pas rendre au roman ce qui, même dans le *récit poétique* si l'on veut, est dû au roman ? Pourquoi mettre ensemble des proses poétiques (sans intrigue) et des romans surréalistes (contenant une intrigue esquissée) ?

Certaines séquences de *Deuil pour deuil* semblent favoriser en effet plutôt une lecture poétique qu'un déchiffrement événementiel et vectoriel. Assurer le bon fonctionnement d'un texte, c'est le lire selon la hiérarchie des fonctions qui s'y établissent. Autrement dit, dans une confession autobiographique la fonction émotive peut avoir une place prééminente qui revient, dans le roman réaliste, à la fonction référentielle et dans le récit poétique, à son tour, à la fonction poétique. Dans ce dernier cas de figure, la fonction poétique attire l'attention sur la forme du message mais, au-delà d'une fonction *dominante*, il ne faudrait pas réduire l'analyse à un seul aspect. Le lyrisme de certains passages ne devrait pas cacher la forêt.

Dans le récit poétique, où la signification joue un rôle considérable, la structure, comme dans tout récit, est tout d'abord également prosaïque, linéaire et horizontale. Et cette organisation spatio-temporelle des mots, de plus en plus entrelacés et modifiés par l'analogie chez Desnos, prolonge la narration sur l'axe qu'on appelle syntagmatique. Or il se trouve, pour rejoindre partiellement Tadié, qu'il s'agit d'un réseau d'influences syntagmatiques qui exploitent épisodiquement l'aspect poétique, vertical et parfois la métaphore filée. Des phrases, des segments ou des chapitres et finalement le récit tout entier ont une pluralité de significations superposées qui se déplacent sur le paradigme. Nous avons prouvé qu'il s'agit d'un choix qui est

conditionné le plus souvent par la force du récit, par l'inspiration du passage, par les tournures de la phrase et par l'avenir de l'aventure.

De plus, les séquences ou unités de grandeurs diverses (les *lexies* de Barthes appliquées au roman) se font écho et se conditionnent dans une série de comparaisons ou de métaphores structurelles ; elles sont donc en relation. Contrairement à une analyse plus ou moins rigide, qui se concentrerait uniquement sur la poéticité des récits, nous avons montré l'importance de la situation des personnages, le déroulement de l'action et la priorité renouvelée du code événementiel dans la projection du récit.

Néanmoins, cette caractéristique dominante n'empêche en aucun cas que nous ayons prêté une grande attention aux licences poétiques, à la poéticité précisément relevée par Tadié, et que nous ayons voulu mettre en valeur la concurrence entre les deux dimensions. On peut parler d'une tension entre l'action dramatique et l'expression lyrique, mais on n'est pas près d'y voir par exemple une *action lyrique* :

La disposition des éléments du contenu provoque un effet esthétique. La structure de l'œuvre littéraire est déterminée par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale : la tendance à la *répétition* d'une part, la *tension* suivie de *détente* de l'autre. L'action dramatique doit se conformer selon Novalis aux exigences musicales. Les personnages apparaîtront et disparaîtront obéissant à ces contraintes, sans égard à la logique des événements (fragment 410, II, 307). Dans la poésie lyrique, le plan musical se substitue aux événements, il constitue une sorte d'*action lyrique*.¹⁰⁰⁷

La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose et celles du poème en diluant ces deux types de contrainte. Il est effectivement moins enclin à l'enchaînement linéaire que le roman et il est évidemment, de nos jours, libéré de la versification. Certains critiques ont traité le récit comme une grande phrase (Todorov, Genette) ; nous pouvons le traiter toutefois comme poème (mais aussi comme prose) en pratiquant une double lecture, à savoir verticale et horizontale. Nous sommes donc à même de proposer une lecture linéaire et

¹⁰⁰⁷ I. Fonagy, « A propos de la transparence verlainienne : forme du contenu, contenu de la forme », in *Langages*, n° 31, sept. 1973, p. 98. Nous soulignons.

événementielle qui se superpose à ce que Tadié a remarqué, sans nous demander pour autant ce qui a été conçu d'abord par l'écrivain.

En tout état de cause, il faut comprendre les débuts de séquence de *Deuil pour deuil*, en partant des ruines de Paris, comme un double jeu entre un début absolu, rasé (*tabula rasa*), et la mémoire acquise dans les segments antérieurs. La difficulté est alors de ne pas transformer l'œuvre en squelette. Les plans, les nomenclatures de procédés, les décomptes ne vont guère avec la croissance de cet *être vivant* dont parlait Rivière, et d'un objet d'étude qui est ouvert vers les suites mais aussi fermé et dirigé par ce qui vient d'être dit ou écrit. Bref, il n'est pas question de condamner tout discours scientifique sur la littérature mais il faut plutôt y intégrer, à tous les niveaux, le magnétisme et l'énergie qu'elle contient et qui rayonnent encore à nos yeux¹⁰⁰⁸.

Tous les éléments du récit (des syntagmes aux *thèmes*) que nous serions tenté de considérer comme égaux, se trouvent enfin en étroite relation, bien que hiérarchisés. Plus ils se rapprochent, plus ils interfèrent et se contaminent les uns les autres. Il n'ont pris forme et sens que par rapport à un futur de l'œuvre totale et à une finalité qu'on ne peut jamais « atteindre » : le modèle romanesque constitue dans l'œuvre de Desnos une sorte de point de départ, mais aussi l'idéal rêvé. Par exemple, pour Julien Gracq, « *Le Rivage des Syrtes*, jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée »¹⁰⁰⁹. « Rien ne peut remplacer cet élan [...] avec lequel un romancier s'ébroue dans l'espèce de terre promise qu'il se croit vocation de conquérir »¹⁰¹⁰. C'est à ce moment que l'on comprend que le parcours est peut-être aussi significatif que le but et qu'il y a un définition du romanesque qui repose plus sur l'émotion que sur une structure précise, plus sur un cheminement que sur une structure fermée. Pour Desnos, ceci devient évident et pourtant ambigu étant donné que la pression exercée par le désir le pousse à conclure des aventures déjà plaisantes en soi.

Cela étant, étudier un élément du récit, c'est photographier le détail d'un tableau, c'est le péché de Swann et d'Odette, dans le roman de Proust, qui n'écoutaient plus la sonate de Vinteuil mais seulement sa « petite phrase ». Une forme est un processus, un phénomène en tout cas dynamique. Toute structure est

¹⁰⁰⁸ Cf. Tadié, 1994, p. 197-8.

¹⁰⁰⁹ Gracq, in *Lettrines*, p. 28-9.

¹⁰¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 79.

donc en mouvement, comme l'écriture et la lecture elles-mêmes. Mais ce mouvement, la critique doit le prouver. Il tend à faire fonctionner la totalité de l'œuvre, qu'elle soit « ouverte » ou fermée. Chaque détail désire le tout, et comble et réveille ce désir de passer de l'un à l'autre. Comme affirme Lotman, chaque partie ou chaque chapitre « ne sont pas les parties d'un tout, mais sa modification »¹⁰¹¹.

¹⁰¹¹ Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p. 365.

Remerciements

Je remercie de façon très chaleureuse toutes les personnes qui sont passées et/ou restées au Département de *Filologia Francesa* à Bellaterra avec qui j'ai eu le plaisir de partager ces dix années d'études. Il y a parmi eux des étudiants, les professeurs, des boursiers, les secrétaires... Tous les noms restent dans ma mémoire, je pense souvent à vous.

Je voudrais exprimer ici mon remerciement à Ricard Ripoll, que je n'oublierai jamais comme professeur et que j'admire tout particulièrement pour avoir trouvé, dans la direction de cette thèse, un équilibre *desnosien* entre les contraintes et la liberté. Pour ma part, j'ai toujours réfléchi à ses conseils.

Je pense aussi à tous ceux qui m'ont entendu parler de cette recherche, notamment les amis de Girona et Paris. Et je dédie ce travail à mes parents, sans qui... ainsi qu'à Pau.

Finalement, « A celle qui les incarne »... Tu ne devrais pas être nommée ici, puisque tu te places *heureusement* entre les lignes et au-delà. A toi, donc, aussi.

Bibliographie

1. Œuvres de Robert Desnos (1900-1945) :

En plus de la récente édition des *Œuvres* de Desnos par Gallimard dans la collection « Quarto » (1999), établie par Marie-Claire Dumas, nous tenons à mentionner ici les éditions originales par ordre chronologique. On remarquera l'exigüité (relative) du corpus romanesque par rapport à la poésie et le travail éditorial réalisé de 1945 à nos jours.

Pour cette bibliographie, en l'absence d'autre précision, le lieu d'édition sera Paris. Nombre de textes de Desnos sont disponibles sur Internet : par exemple, nous recommandons www.wordtheque.com, où l'on trouve de nombreux textes bien que souvent sans mise en page. D'autres sites offrent aussi des extraits. On trouve aussi une bonne bibliographie : éditions originales, présentées selon l'ordre chronologique, et suivies, quand il y a lieu, de l'indication de leur réédition, faite par Marie-Claire Dumas, Étienne Hubert et François Sullerot, in *Cahiers de l'Herne* n° 54, 1987.

Signification des lettres entre parenthèses :

(A) : articles | (E) : essai | (P) : poèmes | (R) : récit.

Deuil pour deuil, aux Éditions du Sagittaire, chez Simon Kra, 1924 (*Les Cahiers nouveaux*, n° 4) (R). Repris en 1962 à la suite de *La Liberté ou l'Amour !* chez Gallimard. Repris en 1982 dans la collection « L'Imaginaire », Gallimard.

C'est les bottes de sept lieues cette phrase « je me vois », avec quatre eaux-fortes par André Masson, Éditions de la galerie Simon, 1926 (P). Comprend douze poèmes : « Destinée arbitraire », « Porte du second infini », « L'air homicide », « Faire part », « Que voulez-vous que je vous dise? », « Mais je ne fus pas compris », « Corde », « Tes amants et maîtresses », « Jack l'Égareur », « Les gorges froides », « Rencontres », « Les grands jours de poète ». Repris en 1975 dans le recueil collectif *Destinée arbitraire*, Gallimard.

La Liberté ou l'Amour !, Kra, 1927 (*Les Cahiers nouveaux* n° 32). Les exemplaires courants ont été amputés de 60 pages par décision de justice (épisode du Club des Buveurs de sperme) (R). Repris en 1962 suivi de *Deuil pour deuil* chez Gallimard. Repris en 1982 dans la collection « L'Imaginaire », Gallimard. Dans les deux cas, en version complète.

The Night of loveless nights, illustrations par Georges Malkine, Anvers [sans nom d'éditeur], hors commerce, 1930 (P). Réédité en 1942 dans le recueil collectif *Fortunes*, chez Gallimard.

Corps et biens, Gallimard, 1930 (P). Repris en 1953 dans le recueil collectif *Domaine public* chez Gallimard. Repris, avec une préface de René Bertelé, en 1968, dans la collection « Poésie », Gallimard. La bande annonce du recueil en 1930, faisant écho à la rupture de Desnos avec le groupe surréaliste, portait la mention suivante : « Bande à Part ». Le prière d'insérer, en forme de bref manifeste, a été recueilli par Marie-Claire Dumas dans *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, Champion, 1985, p. 149. Comprend : « Le fard des Argonautes », 1919; « L'ode à Coco », 1919; « Rose Sélavy », 1922-1923; « L'aumonyme », 1923; « Langage cuit », 1923; « A la mystérieuse », 1926; « Les Ténèbres », 1927; « Sirène-anémone », 1929; « L'aveugle », 1929; « Mouchoirs au nadir » (s.d.); « De silex et de feu », 1929; « Le poème à Florence », 4 novembre 1929.

Les Sans Cou, avec deux eaux-fortes par André Masson [sans nom d'éditeur], hors commerce, 1934 (P). Repris dans *Fortunes*, Gallimard. Comprend seize poèmes : « Apparition », « Hommes », « Les quatre sans cou », « La ville de Don Juan », « Mi-route », « La furtive », « Fête-Diable », « Le boeuf et la rose », « Comme », « La bouteille à la rivière », « Vers le piton noir », « Camarades », « Aux sans cou », « Ma gosse », « Coucou », « Baignade ».

Fortunes, Gallimard, 1942 (P). Repris en 1945 chez Gallimard. Repris en 1953 dans le recueil collectif *Domaine public* chez Gallimard. Repris en 1969 dans la

collection « Poésie », Gallimard. Comprend : « Siramour »; « The Night of loveless nights », 1930; « Les sans cou », 1934; « Complainte de Fantômas », 1933; « Les portes battantes », 1936; « Le satyre »; « L'homme qui a perdu son ombre »; « Bacchus et Apollon »; postface. Dans l'édition de 1969, est ajoutée la « Cantate pour l'inauguration du musée de l'homme », 1937.

État de veille, illustré de dix gravures au burin par Gaston-Louis Roux, Robert-J. Godet, 1943 (« Pour mes amis », 3) (P). Comprend vingt poèmes : « Histoire d'un chameau », « Histoire d'une ourse », « Histoire d'un taureau », « Histoire d'une abeille », « Terre », « Suicidés », « Rêves », « Alors la trompette », « A cinq heures », « Aujourd'hui je me suis promené... », « Couplets des portes Saint-Martin et Saint-Denis », « Couplet de la rue Saint-Martin », « Couplet de la rue de Bagnolet », « Couplet du trottoir d'été », « Couplet du verre de vin », « Couplet du boucher », « Fantôme », « Au temps des donjons », « Saisons », « Demain », et une postface. Repris en 1975 dans « Destinée arbitraire », « Poésie », Gallimard. Six poèmes figurent en 1953 dans *Domaine public* : « Aujourd'hui je me suis promené... », « Couplet de la rue Saint-Martin », « Couplet de la rue de Bagnolet », « Couplet du verre de vin », « Couplet du trottoir d'été », « Couplet du boucher », ainsi que la postface.

Le vin est tiré..., Gallimard, 1943 (R). Ce roman, consacré aux ravages de la drogue, comporte une préface et est constitué de chapitres brefs, sans titre dans le texte mais pourvus de titres en index : « Le cheval marocain », « La soirée de Nogent », « Antoine chez Barbara », « Artenac s'en va », « La mort d'Artenac », « Funérailles d'Artenac », « Une excursion dans la vallée de l'Yonne », « Barbara rencontre Dondlinger », « Molinier et Mlle Muche », « La folie d'Arichetti », « L'inspecteur Estival », « Antoine déjeune avec Estival », « Antoine et son amour », « Courvoisier se désintoxique », « Barbara manque de drogue », « La police joue à cache-cache », « Dondlinger entre à l'hôpital Henri-Rousselle », « Henri-Rousselle », « Antoine et Barbara », « Dondlinger en liberté », « Columot à N.-D. des Victoires », « La visite à Arichetti », « Antoine fait un vœu », « Quatre têtes projetaient leur ombre », « Le Pecq », « Les méditations de l'inspecteur Estival », « Mort de Simonne », « La mère d'Arichetti », « Déchéance de Lily », « Marie-Jacqueline et Lily », « La mort de Barbara », « Antoine et son destin », « Courvoisier trafique », « L'oncle Mazurier », « Le docteur Despère », « Columot », « Déchéance de

Courvoisier », « Columot guéri », « La mort de Courvoisier », « Dernière vision d'Auportain », « L'inconnue du Bois de Boulogne ».

Contrée, avec une eau-forte par Picasso en frontispice et des illustrations dans le texte reproduisant des éléments de l'eau-forte, Robert-J. Godet, 1944 (P). Repris en 1962 à la suite de *Calixto* chez Gallimard. Dédié à Youki. Comprend : « La cascade », « La rivière », « Le coteau », « La route », « Le cimetière », « La clairière », « La caverne », « Le souvenir », « La prophétie », « Le sort », « La moisson », « La sieste », « La ville », « La maison », « Le paysage », « La nuit d'été », « La peste », « La nymphe Alceste », « La voix », « La vendange », « L'équinoxe », « La plage », « L'asile », « Le réveil », « L'épithaphe ». Deux poèmes figurent dans *Domaine public* : « Le paysage », « La voix ».

Le Bain avec Andromède, avec une couverture et des illustrations en couleurs par Félix Labisse, Éditions de Flore, 1944 (P). Repris en 1975 dans *Destinée arbitraire*, collection « Poésie », Gallimard. Comprend neuf parties : « Baignade », « Découverte du trésor », « Naissance du monstre », « Banquet », « Andromède en proie au monstre », « Meurtre », « Danses », « Délivrance d'Andromède », « Aube ».

Trente chantefables, pour les enfants sages, à chanter sur n'importe quel air, illustrations par Olga Kowalevsky, collection « Pour les enfants sages », Gründ, 1944 (P). Repris en 1952 avec *Chantefleurs* chez Gründ. Comprend : « L'alligator », « La baleine », « Le blaireau », « Le brochet », « La chauve-souris », « La coccinelle », « Le coucou », « Le crapaud », « Le dromadaire », « L'escargot », « La fourmi », « La girafe », « Le gnou », « Les hiboux », « L'hippocampe », « Le homard », « Le kangourou », « Le lama », « Le léopard », « Le lézard », « Le martin-pêcheur », « L'ours », « Le papillon », « Le pélican », « La sardine », « La sauterelle », « Le tamanoir », « La tortue », « Le ver luisant », « Le zèbre ».

Félix Labisse, essai critique, Éditions Séquana, 1945, *Les Peintres d'imagination*, sous la direction de Francis Carco, n° 1 (E). Repris en 1984 dans le recueil *Écrits sur les peintres* chez Flammarion.

La Place de l'Étoile, antipoème, Rodez [sans nom d'éditeur], 1945 (Collection « Humour » sous la direction de Gaston Ferdière, n° 1) (Théâtre). Pièce écrite en 1928 et remaniée début 1944. La version de 1928 est reprise dans *Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 1978, pp. 343-420.

Choix de poèmes, Éditions de Minuit (*L'honneur des poètes*, sous la direction de Paul Éluard n° 1, 1946). Avec une préface de Georges Hugnet (P et R). Comprend : des extraits, dans *Corps et Biens*, de « Rose Sélavy », « L'aumonyme », « Langage cuit », « A la mystérieuse », « Les ténèbres »; un extrait de *Deuil pour deuil*. « Porte du second infini » dans *C'est les bottes de sept lieues cette phrase* « Je me vois »; un extrait de *La Liberté ou l'Amour!*; des extraits, dans *Fortunes*, de « Siramour », des « Sans-cou », « Bacchus et Apollon » in extenso; « Couplet de la rue Saint-Martin » dans *État de veille*; « La moisson », « La sieste », « La peste », « La voix », « La vendange », « L'épithaphe » dans *Contrée*; un extrait de « La nuit grasse... » dans *Le Bain avec Andromède*; enfin « Ce coeur qui haïssait la guerre », « Le veilleur du Pont-au-change » et « Sol de Compiègne ».

Rue de la Gaîté, Voyage en Bourgogne, Précis de cuisine pour les jours heureux, avec des eaux-fortes par Lucien Coutaud, Les 13 épis, 1947 (R). Repris en 1975 dans *Récits, Nouvelles et Poèmes*, avec des reproductions de dessins par Robert Desnos et des illustrations par Jacques Rousseau, Éditions Roblot.

Les Trois Solitaires, Longtemps après... hier, poème pour Marie, A la Hollande, Mon Tombeau, avec des lithographies par Yvette Alde, Les 13 épis, 1947 (R et P). Le récit des « Trois solitaires », écrit en 1928, a paru cette même année dans *Le Soir* sous le titre « Les territoires de la nuit : les trois solitaires ». « Longtemps après... hier » est également un récit. Les trois autres textes sont des poèmes. Repris en 1975 dans *Récits, Nouvelles et Poèmes* (voir notice précédente).

Les Regrets de Paris, poèmes posthumes, suivis de réflexions sur la poésie et d'un poème de Henri de Lescoët, Bruxelles et Antibes, Cahiers du « Journal des poètes » et Collection des îles de Lérins, 1947 (P et E). Comprend cinq poèmes, dont quatre déjà publiés dans *Contrée*, et les notes « Réflexions sur la poésie ». Les poèmes repris de *Contrée* (« La prophétie », « Le souvenir », « Le cimetière », « Le sort ») sont dépourvus de titres. Le premier poème, « Vaincre le jour, vaincre la nuit.. », a été repris dans *Destinée arbitraire*, « Poésie », Gallimard, 1975.

[Choix de textes dans :] *Cinq Poètes assassinés, Saint-Pol-Roux, Max Jacob, Robert Desnos, Benjamin Fondane, André Chennevière*, Éditions de Minuit, 1947. Textes choisis et préfacés par Robert Ganzo. Comprend : dans *Corps et biens*, « Ô douleurs de l'amour », « Non l'amour n'est pas mort », « Jamais

d'autres que toi », « Paroles des rochers »; dans *Les Sans Cou*, « Ma gosse », « Comme », « Camarades »; dans *Fortunes*, des extraits de « The Night of loveless nights », « Siramour »; enfin « Le veilleur du Pont-au-Change ».

[Choix de textes dans :] *Robert Desnos*, une étude de Pierre Berger, avec un choix de poèmes, illustrations, fac-similés, Seghers, 1949 (Poètes d'aujourd'hui, n° 16) (P et R). Comprend des extraits de *Corps et biens* et *Fortunes*, *Deuil pour deuil* et *La Liberté ou l'Amour !*, *État de veille* et *Contrée*, de *C'est les bottes de sept lieues* et des poèmes pour enfants, des poèmes de la clantestinité et du bague. Parmi les inédits, relevons huit poèmes datant de 1936, un récit de rêve (nuit du 27 au 28 mai 1923) et un scénario : *Une étoile filante*.

Chantefables et chantefleurs à chanter sur n'importe quel air, illustrations par Christiane Laran, Gründ, 1952 (P). Reprise des 30 Chantefables de 1944 avec 30 Chantefleurs inédites. Ce sont : « L'angélique », « Le bégonia », « La belle-de-nuit », « Le bluet », « Le bouton d'or », « Le camélia et le dahlia », « La capucine », « Le chèvrefeuille », « Le coquelicot », « Le coucou », « Le cyclamen », « L'edelweiss », « L'eglantine », « L'aubépine et la glycine », « La fleur de pommier », « Le géranium », « Le glaïeul », « L'hortensia », « L'iris », « La marguerite », « Le mimosa », « Le muguet », « le myosotis », « Le narcisse et la jonquille », « Le perce-neige », « La pervenche et la primevère », « La renoncule », « La rose », « Le seringa », « Le soleil », « La tulipe », « La véronique ».

De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne, Éditions Cercle des Arts, s.d. [1953] (E). Texte écrit en 1923, à l'intention de Jacques Doucet. Repris en 1978 dans *Nouvelles Hébrides et autres textes*, 1922-1930, Gallimard, pp. 105-146.

Domaine public, avant-propos de René Bertelé, une illustration et des fac-similés, Gallimard, 1953 (Collection « Le Point du jour ») (P et R). Comprend *Corps et biens*, *Fortunes*, et une section « Choix ». Celle-ci comporte : des extraits de *Deuil pour deuil*, *La Liberté ou l'Amour !*, *C'est les bottes de sept lieues* cette phrase « je me me vois », *État de veille*, *Contrée* ; des textes parus en revues : « Journal d'une apparition » dans la *Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927; « Tandis que je demeure », dans *la Révolution surréaliste*, n° 8, 1er décembre 1926; « Le veilleur du Pont-au-Change », dans *l'Honneur des poètes*, mai 1944; « Réflexions sur la poésie », dans *les Regrets de Paris*, 1947 ; des textes inédits : « Tour de la tombe », « Conte de fée », « L'oiseau

mécanique », « Pas vu ça », « Chanson du petit jour », « la négresse », « Couchée », « Il a su toucher mon coeur », « Complainte des caleçons », « La famille Dupanard », qui seront repris - sauf « Tour de la tombe » - dans *Destinée arbitraire*. Daté de 1942, figure également un fragment du texte inédit : « Calixto », qui paraîtra in extenso en 1962 dans le recueil *Calixto*, suivi de *Contrée* ; et « Le dernier poème », texte dont on sait maintenant qu'il provient d'une retraduction en français d'une traduction tchèque de « J'ai tant rêvé de toi... » (*Corps et biens*).

Chantefables et chantefleurs à chanter sur n'importe quel air, illustrations par Gabrielle Sauvain, Gründ, 1955 (P). Précédé d'un texte liminaire de Youki Desnos. Reprise de l'édition de 1952 avec vingt chantefleurs supplémentaires. Il s'agit de « La digitale », « La fleur d'oranger », « Le gardénia », « Le genêt », « La giroflée », « La jacinthe », « Le jasmin », « La lavande », « Le lilas », « Le lotus », « Le lis », « L'amaryllis », « Le volubilis », « La mélisse », etc., « La marjolaine et la verveine », « L'orchidée et la pensée », « La pervenche et la primevère », « La pivoine », « Le réséda », « Le rhododendron », « L'oeillet et le lilas », « Le souci », « La violette ».

Mines de rien, gravures par André Masson, Louis Broder, 1957 (P). Comprend sept poèmes : « Dans mon verre », « Carrefour », « Nous en rions », « Feu », « Vendanges prochaines », « A l'aube », « Procès-verbal ». Repris en 1957 dans *Destinée arbitraire*. Notons que le titre de *Mines de rien* avait été choisi par Desnos pour le recueil de ses articles du journal *Aujourd'hui*.

De tous les spectacles, P[ierre] A[ndré] B[enoît], Alès, 1960 (R). Repris dans *Nouvelles Hébrides et Autres Textes 1922-1930*, p. 273-274, avec un ajout de trois paragraphes.

Calixto, suivi de Contrée, Gallimard, 1962 (P). Le recueil comprend la réédition de *Contrée* (1944) et l'édition du recueil inédit *Calixto* qui est daté par Desnos de septembre 1943.

Cinéma, préface d'André Tchernia, Gallimard, 1966 (A et scénarios). Comprend des scénarios publiés par Desnos, des scénarios et synopsis retrouvés et des articles critiques tirés de : *Paris-journal* (1923), *le Journal littéraire* (1924-1925), *le Soir* (1927), *le Merle* (1929), *les Cahiers du mois* et *Documents* (1929-1930).

Chantefables et chantefleurs à chanter sur n'importe quel air, illustrations par Ludmila Jirincova, Gründ, 1970 (P). Reprend les textes de 1955, avec de nouvelles illustrations.

Les Pénalités de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides, avec des lithographies de Joan Miro, Maeght, 1974 (R). Textes extraits d'un manuscrit datant de 1922 et publié en 1978 dans sa version intégrale sous le titre *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*, dans le volume *Nouvelles Hébrides et Autres Textes (1922-1930)*.

Destinée arbitraire, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas avec de nombreux inédits, « Poésie », Gallimard, 1975 (P). Reprend *C'est les bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois », État de veille, le Bain avec Andromède, Mines de rien*; inédits : « Prospectus », « Peine perdue », « Youki 1930 poésie », « Les nuits banches », « Bagatelles », « La ménagerie de Tristan », « Le parterre d'Hyacinthe », « La géométrie de Daniel », « Sens », « A la caille », « Ce coeur qui haïssait la guerre ».

Récits, nouvelles et poèmes, Roblot, 1975 (R et P). Reprend « Rue de la Gaîté », « Voyage en Bourgogne », « Précis de cuisine pour les jours heureux », « Les trois solitaires », « Longtemps après... hier », « Poème pour Marie », « A la Hollande », « Mon tombeau ».

Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978 (R et A). Reprend *De l'érotisme, la Place de l'Étoile*; rassemble des articles, notamment sur la littérature, parus de 1922 à 1930; publiée dans sa version inédite complète: *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*, ainsi que le dossier inédit : « Dada-Surréalisme 1927 ».

La Ménagerie de Tristan, illustrations de Patrick Couratin, Gallimard, 1978 (Collection *Enfantimages*) (P). Reprend le texte publié en 1975 dans *Destinée arbitraire*.

Robert Desnos, un poète, présenté par Michel Cossem, préface de Marie-Claire Dumas, fac-similés et illustrations, Gallimard, 1980 (Collection « Folio Junior », n° 13, en poésie) (P). Choix de poèmes avec des dessins inédits de Desnos et des photographies du poète.

Écrits sur les peintres, préface de Marie-Claire Dumas, illustrations, fac-similés, chronologie, Flammarion, 1984 (A, P et E). Recueil établi par Marie-Claire Dumas, rassemblant les textes consacrés par Robert Desnos à des peintres. Liste des peintres évoqués : Arp, Blondel, Chirico, Constable, Courbet, Dali, Delaunay, Derain, Domec, Duchamp, Eirisch, Ernst, Foujita, Kiki, Klee, Krogh, Labisse, Laforge, Malkine, Masson, Miro, Papazoff, Picabia, Picasso, Man Ray, Rivera,

Roy, Savitry, Tanguy, Tihanyi, Vézelay. Le volume comporte d'abondantes reproductions de dessins de Robert Desnos.

Mines de rien, édition établie et préfacée par Marie-Claire Dumas, avant-propos par Alain Brieux, fac-similé, bibliographie, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1985 « Collection Pleine Marge » (A). Recueil d'articles publiés dans *Aujourd'hui*, de 1940 à 1942. Comporte une table systématique des articles parus de 1940 à 1944 (A).

Les Voix intérieures, chansons et textes critiques. Textes réunis et préfacés par L. Cantaloube-Ferrieu, les éditions du Petit Véhicule, Nantes, 1987. Recueil de chansons et de critiques de disques, de 1928 à 1944.

Les Rayons et les ombres, cinéma. Édition établie par Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Nicole Cervelle-Zonca, éditions Gallimard, 1987. Reprend les textes de *Cinéma* et y ajoute une trentaine d'articles parus dans *Le Merle* et *Le Soir* ainsi que divers scénarios et adaptations pour le cinéma.

Le bois d'amour, postface de Marie-Claire Dumas, fac-similés, Éditions des cendres, 1995 (Théâtre). Édition d'un pièce inédite et inachevée de Robert Desnos, fac-similés du manuscrit, reproductions de dessins de Desnos au format original.

Jack l'Éventreur. Éd. Allia, 1997.

Robert Desnos, des images et des mots, textes réunis par Yves Peyré ; catalogue établie par Jean-Paul Avice et Anne Egger. Éd. des Cendres, 1999.

2. Sur Robert Desnos et son œuvre (par ordre alphabétique) :

ALAIN-HUBERT, Etienne. « Desnos / Cosmos », in CONLEY, *Desnos pour l'an 2000*, p. 220-234.

ARON, Robert. « L'Étoile de mer, film de Man Ray et Robert Desnos », *NRF*, n° 31, 1928, p. 749 et seq.

BERGER, Pierre. *Robert Desnos*, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», n°16, 1949, avec un choix de textes.

BERGER, Pierre. « Robert Desnos », in *Sinn und Form*, Berlin (Rütten & Loening), 22 : 1, 1970, p. 72.

BERRANGER, Marie-Paule. *Dépaysement de l'aphorisme*, Librairie José Corti, 1988.

BERRANGER, Marie-Paule. « *La Liberté ou l'amour !* Récit poétique », in CONLEY, *Desnos pour l'an 2000*, p. 167-178.

BOUNOURE, Gabriel. « *La Liberté ou l'amour !* et *Corps et biens* par Robert Desnos », *NRF*, n° 213, juin 1931.

- BUCHOLE, Rosa. *L'Évolution poétique de Robert Desnos*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature française de Belgique, 1956.
- CASSOU, Jean. « Deuil pour deuil, par Robert Desnos », *NRF*, n° 25, 1925, p. 503 et seq.
- CAWS, Mary Ann. « Techniques of alienation in the early novels of Robert Desnos », *Modern Language Quarterly Review*, USA, n° 4, t. 28, 1967, p. 473-477.
- CAWS, Mary Ann. *The Poetry of Dada and Surrealism*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1970.
- CAWS, Mary Ann. « Robert Desnos and the flasks of night », *Yale French Studies*, 1973.
- CAWS, Mary Ann. *The Surrealiste Voice of Robert Desnos*, University of Massachusetts Press, 1977, avec des textes de Robert Desnos traduits.
- CAWS, Mary Ann. « Deuil de Desnos », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 55-68.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le surréalisme et le roman : 1922-1950*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. « L'adunaton face à l'énigme et à l'impossibilité logique dans la prose narrative de Robert Desnos », in « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 101-114.
- CHITRIT, Armelle. *Robert Desnos, le poème entretemps*, XYZ éditeur (Montréal) / Presses Universitaires de Lyon, 1996.
- CONLEY, Katharine et DUMAS Marie-Claire (éd.). *Robert Desnos pour l'an 2000*, Actes du colloque de Cerisy, Gallimard, 2000. Suivis de : *Lettres inédites de Robert Desnos à Georges Gautré (1919-1928) et à Youki (1939-1940)*.
- DESANTI, Dominique. *Robert Desnos, le roman d'une vie*, Mercure de France, 1999.
- DESNOS, Youki. *Les confidences de Youki*, avec dessins originaux de Foujita et de Robert Desnos. Fayard, 1957 (rééd.1999).
- DUMAS, Marie-Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Éditions Klincksieck, 1980. Comprend un essai biographique et une étude de l'œuvre surréaliste jusqu'en 1927.
- DUMAS, Marie-Claire. *Étude de "Corps et biens" de Robert Desnos*, Éditions Champion, 1984.
- DUMAS, Marie-Claire (éd). *Moi qui suis Robert Desnos : permanence d'une voix*, Librairie José Corti, 1987. Avec le *Journal 1944* de Robert Desnos.
- EVANS, Arthur B. « Catachresis in Early Surrealist Poetry : Robert Desnos "Ideal Maîtresse" », *Romanic Review*, vol. 79, n° 4, novembre 1988.
- FLIEDER, Laurent (éd.). *Poétiques de Robert Desnos*, ENS Éditions, 1996.
- GAILLARD, André. « *La Liberté ou l'amour !* de Robert Desnos », *Cahiers du Sud*, n° 91, 1927.
- GASARIAN, Gérard. « La Rhétorique facile chez Desnos », in CONLEY, *Desnos pour l'an 2000*, p. 194-207.
- GATEAU, Jean-Charles. « Un avatar de l'Epos: "Le Fard des Argonautes" », *Textuel*, n° 16, 1985, p. 69-77.

- GAUBERT, Serge. « *Deuil pour deuil, La Liberté ou l'amour ! D'un texte à l'autre, ironie onirique* », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 145-158.
- GERARD, Francis. « *Deuil pour deuil de Robert Desnos* », *La Revue européenne*, n° 28, 1925.
- GINGRASS, Katharine. « *Silence in the Heart : The Feminine in Desnos's "La Liberté ou l'amour !"* », *French Review*, vol. 63, n° 3, février 1990.
- GREENE, Tatiana. « *Le merveilleux surréaliste de Robert Desnos* », *The French review*, vol. XL, n° 2, novembre 1966.
- GROS, León Gabriel. « *Desnos le généreux* », *Cahiers du Sud*, n° 273, 1945.
- GUEDJ, Colette. « *Cataracte des flots ou les pièges de l'écriture ludique* », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 127-144.
- ISHIKAWA, Kiyoko. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme : Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, L'Harmattan, 1998.
- KHATCHMANYAN, Tagouhi. *La poésie populaire chez Robert Desnos (1930-1945)*, Thèse en préparation, Colomb Michel, Dir., Lit. et Civ. françaises, Université de Montpellier 3, 2000 (inscription).
- KWANT, Barbara Ann. *Flowers of coal : a study of poems by Robert Desnos (1900-1945)*, Thèse de doctorat, University of Toronto, 1971.
- LABORIE, Paule. *Robert Desnos dans l'éclairage d'Arthur Rimbaud et Guillaume Apollinaire*, Librairie Nizet, 1975.
- LAROCHE-DAVIS, Héléne. *Robert Desnos : une voix, un chant, un cri*, Éditions Roblot, 1981.
- LEONARD, Byron. « *A Surrealist Poet at the Movies : Robert Desnos* », *Stanford French Review*, vol. 2, n° 1, Saratoga (California), spring 1978,.
- MARTINOIR, Francine de. *La littérature occupée. Les années de guerre 1939-1945*. Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1995.
- MC FARLANE, I.D. « *Love and "accessoire poétique" in the poetry of Robert Desnos* », dans le recueil *Ordre and adventure in post-Romantic French poetry. Essays presented to C.A. Hackett*, Oxford, Basil Blackwell, 1973.
- MINGELGRUN, A. « *Analyse d'un "sonnet" surréaliste : "Les gorges froides" de Robert Desnos* », *L'Information littéraire*, vol. 35, n° 1, janvier-février 1983.
- MOECKEL, Klaus. « *Robert Desnos, Dichter der Résistance* », in *Sinn und Form*, Berlin (Rütten & Loening), 15 : 6, 1963, p. 894.
- MURAT, Michel. « *Les Pénalités de l'Enfer de Robert Desnos, ou la maison de correction* », *Pleine Marge*, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, n° 2, Éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, décembre 1985, p. 65-78.
- MURAT, Michel. *Les Grands Jours du poète*, José Corti, 1988.
- MURAT, Michel. « *Le Moment romanesque* », in CONLEY, *Desnos pour l'an 2000*, p. 157-166.
- NEVEUX, Georges. « *Robert Desnos* », *Cahiers du Sud*, n° 106, 1928.

- PELING, Mireille. « Quelques points de rencontre du cinéma et de la poésie en 1923 dans "L'Aumonyme" de Robert Desnos », *Revue des sciences humaines*, vol. 33, n° 130, Université de Lille III : Villoeneuve-d'Asq, avril-juin 1968.
- POHL, Reinhard J.A. *Die Metamorphosen des Negativen Helden. Imagination und Mythologie im Werk von Robert Desnos*, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1977.
- POHL, Reinhard. « Robert Desnos et la mythologie : le mythe de l'homme-arbre », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 159-172.
- RIESE HUBERT, Renée. « Proverbes et images dans *Pénalités de l'enfer* », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 115-126.
- RUSSO, Adelaïde M. « Le Tombeau de Robert ou la tradition encryptée », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 33-54.
- SANTONI, Georges V. « Langue et littérature : poèmes de Desnos et Eluard », *French Review*, section : "The teaching of literature", n° 52, 5, avril 1979.
- SEGHERS, Pierre. *La Résistance et ses poètes*, Seghers, 1974.
- SHERINGHAM, Michael. « La Mort et les lois du désir dans l'écriture surréaliste de Desnos », in DUMAS, « *Moi qui suis Robert Desnos* ». *Permanence d'une voix*, 1987, p. 69-84.
- SOUPAULT, Philippe. « *La Liberté ou l'amour !* de Robert Desnos », *La Revue européenne*, n° 11 (n.s.), 1927.
- STAMELMAN, Richard. « Le maître de la perte », in DUMAS, *Desnos pour l'an 2000*, p. 181-193.
- VASQUEZ, Carmen. *Robert Desnos et Cuba : un carrefour du monde*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999.
- WILLS, David R. *Self de(con)struct : writing and the surrealist text*, préface de Mary Ann Caws, Townsville (Australia), James Cook University of North Queensland, 1985.

3. Numéros de revue consacrés à Robert Desnos (par ordre chronologique) :

- Simoun*. Alger, 1956, n° 22-23 : *Robert Desnos*. Sous la direction de Roger Dadoun, comportant de nombreux inédits et témoignages.
- Europe*, n° 517-518, mai-juin 1972 : *Robert Desnos*, comportant quinze articles sur Robert Desnos et ses œuvres.
- Textuel*. Revue de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 1985, sous la direction de Marie-Claire Dumas. Numéro consacré à *Corps et biens*.
- L'Herne*, *Robert Desnos*. Éditions de l'Herne, 1987, sous la direction de Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Roger Dadoun, Madeleine et Michel Fraenckel, Lucien Scheler, François Sullerot. Réédition en 1999.

Signes, n° 18, janvier 1995, sous la direction de Marie-Claire Dumas et Luc Vidal.

Europe, n° 851, mars 2000 : *Hölderlin*, suivi de *Robert Desnos*, par Jean-Claude Schneider *et al.*

4. Pour la Filmographie et la Discographie, voir l'édition Quarto, 1999, p. 1375-1377.

5. Bibliographie générale :

ALAIN-FOURNIER, Henri. *Miracles*, Gallimard, 1925.

ALAIN-FOURNIER, Henri. « Lettres à André Lhote », in *Revue des jeunes*, 15 mars 1936.

ALAIN-FOURNIER, Henri. *Chroniques et critiques*, Textes réunis et présentés par André Guyon, Le Cherche Midi Editeur, coll. « Amor fati », 1991.

ADAM, Jean-Michel. *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga, 1990.

ADAM, Jean-Michel. *Analyse des récits*. Paris : Seuil, 1996.

ADAM, Jean-Michel. *Le Style dans la langue : une reconception de la stylistique*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1997.

ADAM, Jean-Michel, et NOLKE, Henning (éd.). *Approches modulaires : de la langue au discours*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1999.

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Nathan Université, 1999.

ADAM, Jean-Michel, CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Le Seuil, 2002.

ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*, 4ème éd. rev. et augm., Albin Michel, 1962.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, coll. «Champs» (Champ philosophique), 6, 1977.

AMERY, Jean. *Charles Bovary, médecin de campagne. Portrait d'un homme simple*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1991 (éd.or. 1878).

ANGENOT, Marc. « La pensée se fait dans la bouche : de Dada au Surréalisme », *Cahiers Dada-Surréalisme*, revue internationale pour l'étude de dada et du surréalisme, n° 4 (« Problèmes du langage »), 1970.

ANGENOT, Marc. « Rhétorique surréaliste des jeux phoniques », *Le français moderne*, n° 2, 1972.

ANGENOT, Marc. *Le Roman populaire*, Presses de l'Université du Québec, 1975.

ANTOINE, R. « La Relation exotique », in *Revue des Sciences humaines*, juillet 1972.

- APOLLINAIRE et les surréalistes, *Les Lettres modernes*, n° 104-107, 1964 : ensemble d'articles consacrés aux rapports entre les surréalistes et Apollinaire.
- APRIL, Jean-Pierre. *La machine à explorer la fiction*, Longueuil, Le préambule, coll. « Chroniques du futur », 1980.
- ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Unico. El espíritu trágico del Romanticismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 1982.
- ARROUYE, Jean. « Entre émerveillement et épouvante, le mannequin », in *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° XXIII, «Dedans-Dehors», Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 2003, p. 289-304.
- ARTAUD, Antonin. *L'Art et la mort*, Denoël, 1929.
- AUERBACH, Erich. *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1968.
- AUGÉ, Marc. *L'impossible voyage*. Editions Payot & Rivages, 1997.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non coïncidences du dire*, 2 tomes, Larousse, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, PUF, 1960.
- BAKHTINE, Mikhael. *La poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, 1970,
- BAKHTINE, Mikhael. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhael. *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1984.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972.
- BANCQUART, Marie-Claire et CAHNÉ, Pierre. *Littérature française du XX^e siècle*, PUF, 1992.
- BANDIER, Norbert. *Sociologie du surréalisme*, Editions La Dispute, 1999.
- BARCK, K. « Du Surréalisme », in *Magazine Littéraire*, vol.408, 2002.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Le Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. *S/Z*, Le Seuil, coll. « Points » (70) 1970.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Le Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Le Seuil, 1984.
- BASTAIRE, Jean. *Alain-Fournier ou l'Anti-Rimbaud*, Librairie José Corti, 1978.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*, Gallimard, coll. « Idées », 1957.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Minuit, 10/18, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1975.
- BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- BEAUJOUR, Michel. « Qu'est-ce que *Nadja* ? », *NRF, André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste : Hommages, Témoignages, L'œuvre, Le mouvement surréaliste. Numéro spécial*, 1^{er} avril 1967, p. 780-799.
- BEAUJOUR, Michel. « La poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique*, n° 25, 1976.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Le Seuil, 1980.

- BEAUMARCHAIS, J.-P. DE, COUTY, D. et REY, A. (éd.), *Dictionnaires des littératures de langue française*, Bordas, 1984.
- BÉDOUIN, Jean-Louis. *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Denoël, 1969.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*, Corti, 1946.
- BÉHAR, Henri. *Le Théâtre dada e surréaliste*, Gallimard, coll. « Idées », 1979.
- BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel. *Le surréalisme, textes et débats*, Librairie générale française, 1984.
- BÉHAR, Henri. *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990.
- BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel. *Dada. Histoire d'une subversion*, Fayard, 1990.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Biographies du désir. Stendhal-Breton-Leiris*. PUF, 1988.
- BENAYOUN, Robert. *Erotique du surréalisme*, Pauvert, 1964.
- BENET, V.J. et M.L. BURGUERA (éd.). *Ficcionalidad y escritura*, Castelló (Valencia, Espagne), Universitat Jaume I, 1994.
- BENJAMIN, Walter. « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne » (1929), in *Mythe et Violence*, Les Lettres nouvelles, 1971. Trad. esp.: « El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea » (1929), trad. par Jesús Aguirre, Madrid, Taurus Ed., 1980.
- BENJAMIN, Walter. « Le Narrateur », in *Essais 1935-1940*, traduit par M. de Gandillac, Denoël/Gonthier, 1983. Trad. esp.: « El narrador » (1936), trad. par Roberto Blatt, Madrid, Taurus Ed., 1991.
- BENOÎT-JEANNIN, Maxime. *Mademoiselle Bovary*, Belfond, 1991.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, t. I et II, Gallimard, 1966/1974.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), in *Œuvres*, Edition du Centenaire, PUF, 1959.
- BERNARD, J.-P., BIRON, M., DUBOIS, J. et PÂQUE, J. *Le roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, José Corti, 1996.
- BERNARD, Susanne. *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959.
- BERSANI, Jacques. *La littérature en France depuis 1945*, Paris / Montréal, Bordas, 1970.
- BERTRAND, Marc. « Nadja : un secret de fabrication surréaliste », in *L'Information littéraire*, n° 2, mars, p. 82-90 et n° 3, mai, p. 125-130, 1979.
- BETTINOTTI, Julia et NOIZET, Pascale (éd.). *Guimauve et fleurs d'orangers*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Etudes paralittéraires », 1995.
- BIRO, Adam et PASSERON, René (éd.). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du Livre, Fribourg / PUF, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu*, Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. « Continuez tant qu'il vous plaira », *NRF*, février 1953.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Idées », 1955.

- BLETON, Paul (éd.). *Armes, larmes, charmes... Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Etudes paralittéraires », 1995.
- BLETON, Paul (éd.), *Amours, aventures et mystères, ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Québec, Les Editions Nota bene, 1998.
- BLIN, Georges. *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948.
- BLOY, Léon. *Les Funérailles du Naturalisme*, Copenhague, G.E.C. Gad, 1891.
- BONNET, Henri. *Roman et poésie*, Nizet, 1980.
- BONNET, Marguerite. *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975.
- BONOURE (éd.). *La Civilisation surréaliste*, Payot, 1977.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- BOSDECHER, Alain. *L'écriture poétique dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Thèse en préparation, Charreton Pierre, Dir., Lit. et Civ. françaises, Université de Saint Etienne, 1995.
- BOUCHARENC, Myriam. *L'Echec et son double, Philippe Soupault romancier*. Thèse de Doctorat, sous la dir. de Claude Leroy, Paris X – Nanterre, 1994.
- BOULESTEREAU, Nicole. *La Proverbialité dans les livres de Paul Eluard (1913-1938)*, 3 tomes , thèse dactylographiée de Doctorat d'Etat, Université de Paris VIII, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. « Habitus, code, codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 64, 1986.
- BOURGOINT, J. *Le retour de l'enfant terrible*, Desclée, 1975.
- BOYER, Alain-Michel. *La paralittérature*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992.
- BOYER, Alain-Michel. « Questions de paralittérature. La paralittérature face à la tradition orale et à l'ancienne rhétorique », *Poétique*, n° 98, avril 1994, p. 131-151.
- BRECHON, R. *Le surréalisme*, Colin, 1971.
- BREMOND, Claude. *La logique du récit*, Le Seuil, 1973.
- BRETON, André et SOUPAULT, Philippe. *Les Champs magnétiques*, Gallimard, « Poésie », 1971 (éd.or. 1920).
- BRETON, André. *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, René Henrquez, Bruxelles, 1934.
- BRETON, André. *L'Amour fou*, NRF, 1937.
- BRETON, André. *Entretiens*, Gallimard, coll. « Idées », 1973 (éd.or. 1952).
- BRETON, André. *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, Bibl. de La Pléiade, t. I, 1988. Tome II, 1992.
- BRIOSI, Sandro et HILLENAAR, Henk (éd.). *Vitalité et contradictions de l'Avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Librairie José Corti, 1988.
- BROCHIER, Jean-Jacques. *L'Aventure surréaliste*, Stock, 1977.
- BRODY, Jules. « Jean Giraudoux et la modernité du roman », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 12, 1983, p. 73-85.
- BRONCKART, J.-P. *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, coll. «Sciences des discours», 1996.

- BROOKE-ROSE, C. *A rhetoric of the unreal*, Cambridge, Cambridge UP, 1981.
- BROOKE-ROSE, C. *Stories, theories and things*, Cambridge, Cambridge UP, 1991.
- BROOKS, P. *Reading for the plot*, New York, Knopf, 1984.
- BROSCHETTI, Anna Broschetti. *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Le Seuil, 2001.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1883.
- BURGOS, Jean. *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Le Seuil, 1982,
- BUTOR, Michel. « Heptaèdre héliotrope », *NRF*, n° 172, 1er avril 1967, p. 750-779.
- BUTOR, Michel. *Répertoire IV*. Minuit, 1974.
- BUTOR, Michel. *Essai sur le roman*. Gallimard, 1969.
- CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman*, Marseille, Sagittaire, 1942.
- CAILLOIS, Roger. *La Dissymétrie*, Gallimard, 1973.
- CAILLOIS, Roger. *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1974.
- CALUWÉ, J.-M. « Les genres littéraires », in DELCROIX, M. et HALLYN, F. (éd.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987.
- CANVAT, K. « Essais d'histoire de la notion de genre littéraire », in *Les lettres romanes*, t. LI, n° 3-4, 1997.
- CARPENTIER, Alejo. « Historia de lunas » (texte en français), *Cahiers du Sud*, 1933.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, « Idées », 1971 (éd.or. 1950).
- CASSAYRE, Sylvie. *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », Thèses et travaux de critique et d'histoire littéraire, n° 40, 1997.
- CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques, I : Le langage*, Éd. de Minuit, 1972.
- CASSOU, Jean. « Propos sur le surréalisme », *NRF*, n° 136, 1^{er} janvier 1925, p. 30-34.
- CASTETS, Bruno. *La Faille ; Essai sur l'état dépressif*, Toulouse, Édouard Privat Éditeur, 1975.
- CAWS, Mary-Ann (edited by). *City images : perspectives from literature, philosophy and film*, New York, Gordon and Breach, 1991.
- CAWS, Mary-Ann. *Surrealist painters and poets : an anthology*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien, I, Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (éd.or. 1980).
- CHADEUF, Marlène. *L'Espagne et le surréalisme : images et empreintes du surréalisme dans la création artistique espagnole (1917-1953)*, Thèse en préparation, Vanci-Perahim Marina, Dir., Arts et archéologie, Université de Paris 1, 2000.
- CHARADEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Hachette, 1992.

- CHARLES, Michel. « Aragon lecteur de Lautréamont », in *Cahiers Dada-Surréalisme*, n° 4, 1970, Minard, p. 65-78.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Le Seuil, 1977.
- CHARLES, Michel. *L'arbre et la source*. Le Seuil, 1985.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Bordas, 1990.
- CHARTIER, Jean. *Philippe Soupault – le choix de la prose durant la décennie 1917-1927*. Thèse de Doctorat sous la dir. de Claude Duchet, Université de Paris VII, 1994.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel (Ain), Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1984.
- CHATEAU, Dominique. « La sémantique du récit », *Semiotica*, 18 (3), 1976.
- CHEMAMA, Roland. « L'expérience du proverbe et le discours psychanalytique », *Ornicar ?*, n° 17 / 18, 1979.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le Surréalisme*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline et DUMAS, Marie-Claire (éd.). *L'Objet au défi*, PUF, 1988.
- CHÉNIUEX-GENDRON, Jacqueline. « Le Roman de montage dans l'œuvre de Philippe Soupault », in *Philippe Soupault le poète*. Etudes réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron, Editions Klincksieck, 1992, p. 41-53.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline et DUMAS, Marie-Claire (éd.). *Jeu surréaliste et humour noir. Actes du colloque organisé à Cerisy-La-Salle par les Champs des activités surréalistes*. Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », n° 1, 1993.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982.
- CHEVALLEY, Abel. « Temps, Histoire, Récit », *Revue de Littérature Comparée*, 1928, p. 240 et seq.
- CHKLOVSKI, Victor. *L'Art comme procédé* (1917), repris dans *Théorie de la littérature*, textes réunis par Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1965, p. 77-97.
- CLERVAL, Alain. « Jacques Rivière ou la morale du grand siècle au service de l'art nouveau », postface dans l'édition de: J. Rivière, *La roman d'aventure*, Editions des Syrtes, 2000.
- COLLECTIF. « The Popular Novel in the Nineteenth Century / Le littérature populaire au dix-neuvième siècle », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. IX, n° 3, sept. 1982.
- COLLECTIF. *Richesse du roman populaire*, Actes du colloque international de Pont-à-Mousson (octobre 1983), Centre de recherche sur le roman populaire, 1986.
- COLLECTIF. « Littérature Populaire », *Romantisme*, revue du dix-neuvième siècle, n° 53, 3e trimestre, 1986.
- COMBALIA DEXEUS, Victoria. « El descrédito de las vanguardias », in Ouvrage collectif, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980.
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Hachette, 1992.
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*. Corti, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Le Seuil, 1990.

- CONAN DOYLE, Adrian, et John DICKSON CARR, John. *The New Exploits of Sherlock Holmes*, New York, Ace, 1954.
- CONSTANS, Ellen. « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in BLETON, *Amours, aventures et mystères, ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, 1998, p. 19-40.
- CONTRERAS, Francisco. « Valery Larbaud », in *Nouvelle Revue Critique*, 1930, p. 45.
- COQUILLAT, Michelle. *La Poétique du mâle*, Gallimard, coll. « Idées », 1982.
- COUÉGNAS, D. *Introduction à la paralittérature*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1992.
- COURTOT, Claude. *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Le Terrain vague, 1965.
- COUTURIER, Maurice. *La figure de l'auteur*. Le Seuil, 1995.
- CRÉMIEUX, Benjamin. « Cinéma et Littérature », *Nouvelles Littéraires*, 8 août 1925.
- CREVEL, René. *Dali ou l'anti-obscurantisme*, Editions surréalistes, 1931.
- CRITTENDEN, Charles. « Fictional characters and logical incompleteness », *Poetics*, 11, 4-6, décembre 1982.
- CRITTENDEN, Charles. *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Balzac*, trad. fr., Editions des Syrtes, 1999 (1923).
- CURTIUS, Ernst Robert. « Der Uberrealismus », *Die Neue Rundschau*, t. 37, II, 1926, p. 156-162.
- CURTIUS, Ernst Robert. « Technique and thematic development of James Joyce », *Transition*, n° 16-17, juin 1929.
- DALÍ, Salvador. *L'Amour et la mémoire*, Editions surréalistes, 1931.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire*, Le Seuil, 1977.
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN, M. *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DANIEL-ROPS. « Les Problèmes actuels du roman français », *La Revue de Genève*, août 1928.
- DAUMAL, René. « Lettre ouverte à André Breton sur les rapports du surréalisme et du Grand Jeu », *Le Grand Jeu*, n° 3, automne 1930, p. 76-83.
- DAWN, Ades. *El Dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1991.
- DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel (éd.). *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DECOURCELLE, Pierre. *La même aux beaux yeux*, Arthème Fayard, coll. «Le livre populaire», s.d.
- DEFFOUX, Léon. *La Publication de l'Assommoir*, Malfère, 1931.
- DELCROIX, M. et HALLYN, F. (éd.). *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Minuit, 1969.
- DELON, Michel. « Nuits de Paris, de Rétif à Soupault », *Europe*, n° 769 : «Philippe Soupault», mai 1993, p. 70-6.
- DEMERSON, G. (éd.). *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984. BÉATRICE, Didier. *Le journal intime*. PUF, 1976.

- DIONNE, U. « Diviser pour régner. Découpage et chapitration romanesques », *Poétique*, n° 118, 1999.
- DOLEZEL, Lubomir. « Truth and authenticity in narrative », *Poetics Today*, 1 (3), 1980.
- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- DOODY, Maragret. *The True Story of the Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.
- DUCASSE, Isidore (Comte de Lautréamont). *Œuvres complètes*, José Corti, 1953.
- DUCROT, O. et TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972.
- DUFERMONT, Corine. *Le jeu pervers dans la fiction narrative du XX^e siècle, d'Octave Mirbeau à Alain-Robbe-Grillet (1899-1994)*, Thèse en préparation, Viart Dominique, Dir., Lit. et Civ. françaises, Université de Lille 3, 2001.
- DUFOUR, Roger. *Ecouter le rêve*, Laffont, 1978.
- DUFRENNE, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. II, *La perception esthétique*, PUF, coll. « Epiméthée », 1953.
- DUPUIS, J.-F. *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vermont, 1977.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Bordas, 1984 (éd. or. 1964).
- DURAND, Gilbert. *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961.
- DUROZOI, Gérard. *Histoire du mouvement surréaliste*, Éditions Hazan, 1997.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, trad.fr., Le Seuil, 1965.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, coll. « Figures », 1985 (éd.or. 1978).
- ECO, Umberto *et al.* *Interprétation et surinterprétation*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1996.
- EIKHENBAUM, B. « Problèmes de la ciné-stylistique », *Cahiers du Cinéma*, n° 220-221, 1970, p. 70-8.
- ELIADE, Mircea. *La nostalgie des origines*, Gallimard, « Idées », 1971.
- ÉLUARD, Paul. « Donner à voir », préface à *La Sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinos (1935), in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1968, p. 981 et seq.
- ERLICH, Victor. *El formalismo ruso: Historia-doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (ed.or. 1955).
- ÉTIEMBLE, R. « Breton ? un beau classique », *NRF*, n° 172, 1^{er} avril 1967.
- EUROPE, numéro spécial consacré au surréalisme, n° 475-6, novembre-décembre 1968.
- FABRE, Michel. « Clés de sol. Jacques Vaché cent ans après », *Les mots la vie*, n° 9, 1996, p.23-42.
- FARASSE, Gérard. *Amour de lecteur : Desnos, Dhainaut, Jaccottet, Jouanard, Kijuo, Ponge, Prévert, Quignard, Richard, Sarraute*, Villeneuve-d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.
- FERNANDEZ, Ramon. « Poétique du Roman », *NRF*, 1^{er} avril 1929.
- FERNANDEZ, Ramon. « Expression et représentation », *NRF*, 1^{er} février 1930.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, édition J. Bruneau, vol. II, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1980.

- FONAGY, I. « A propos de la transparence verlainienne : forme du contenu, contenu de la forme », *Langages*, n° 31, sept. 1973, p. 98 et seq.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Flammarion, 1968.
- FORD, Charles. *Histoire du western*, Editions Albin Michel, 1976.
- FOREST, Philippe. *Le mouvement surréaliste : poésie, roman, théâtre*, Vuibert, 1994.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*, rééd. Penguin books, London, 1962 (éd.or. 1927).
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Litoral*, n° 9, 1983, p. 3-32.
- FOWLER, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982.
- FOWLER, R. *Linguistics and the novel*, Londres, Methuen, 1977.
- FOWLER, R. *A dictionary of modern critical terms* (éd.rév.), Londres / New York, Routledge, 1995.
- FRAISSE, P. *Psychologie du rythme*, PUF, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, [*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905], traduit de l'allemand par Blanche Reverchon-Jouve, Gallimard, coll. « Idées », 1962.
- FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967.
- FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.
- FRYE, Northrop. *La parole souveraine*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Le Seuil, 1994.
- GALAY, Jean-Louis. « Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry », *Poétique*, n° 31, septembre 1977, p. 337-367.
- GARAUDY, Roger. *L'Itinéraire d'Aragon*, 1961.
- GARDIN, Jean-Claude et al. *Logique du plausible*. Fondation de la maison des sciences de l'homme, 1987.
- GAULMIER, J. « Remarques sur le thème de Paris chez André Breton de *Nadja* à *l'Amour fou* », in *Travaux de linguistique et de littérature*, 1971, vol. IX, 2, p. 167-8.
- GAUTHIER, Xavière. *Le Surréalisme et la sexualité*, préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, « Idées », 1971.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Le Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE, G. et TODOROV, T. *Théorie des genres*, Le Seuil, coll. « Points », 1986.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Le Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Le Seuil, 1991.
- GIBBS, Sylvia-Barbara. « L'Analyse structurale du récit surréaliste », *Méluquine*, n° 1, 1979, p. 92-120.
- GIDE, André. « Les dix romans français que... », *NRF*, 1^{er} avril 1913.
- GILLE, Vincent. *Si vous aimez l'amour... Anthologie amoureuse du surréalisme*, préface d'Annie Le Brun, Editions Syllepses, 2001.

- GINGRASS, Katharine. « Silence in the Heart : The Feminine in Desnos's "La Liberté ou l'amour !" », in *French Review*, 63 : 3, février 1990.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- GOIMARD, Jacques. « Quelques structures formelles du roman populaire », *Europe*, « Le roman-feuilleton », n° 542, juin 1974.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Editorial del hombre, coll. « Palabra plástica », Barcelona, 1989.
- GUIOMAR, Michel. *Miroirs de ténèbres. Images et reflets du double démoniaque*, vol.1, Julien Gracq. *Argol et les rivages de la nuit*, Corti, 1984.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*, Larousse, 1974.
- GROSSMAN, Kathryn M. «Playing surrealist games. Parataxis and creativity», *The French review*, vol. 52, n° 5, avril 1979.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, 1986 (éd.or. 1958).
- HAMON, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage", *Littérature*, n° 6, 1972, p.86-110.
- HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif* (éd, rév.), Hachette, 1981.
- HAMON, Philippe. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Droz, 1983.
- HAMON, Philippe, « Les formes littéraires », in *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- HELGORSKY, F. « Harlequin: l'unité dans la diversité et vice-versa », in *Pratiques*, 54, 1987.
- HEMPFER, K. W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- HENEIN, Eglal. *Protée romancier, les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Schena-Nizet, «Biblioteca della ricerca», 1996.
- HERSCHBERG-PERROT, Anne. *Stylistique de la prose*. Belin, 1993.
- HERNADI, P. *Beyond Genre. New Directions in literary Classification*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1972.
- HODARD, Philippe. *Le Je et les dessous du Je*, Aubier Montaigne, 1981.
- HOFFMAN, M. et MURPHY, P. (éd.). *Essentials of the theory of fiction*, Durham, Duke UP, 1990.
- HOLLIER, Denis (éd.). *Le Collège de sociologie (1937-1939)*, Gallimard, «Idées», 1979.
- HOOG, Armand. « Le Roman surréaliste », *La Gazette des lettres*, Genève, 28 juin 1947.
- HOPPENOT, Eric (éd.). *L'Œuvre du Féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Editions Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », Grignan, 2004.
- HOUDEBINE, Jean-Louis. « Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste », *Tel quel*, n° 46, 1971.
- HOWELL, Robert. « Fictional objects : How they are and how they aren't », *Poetics*, vol. 8, n° 1-2, April 1979.
- HUBERT, Étienne-Alain. *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle », 2000.

- HUME, K. *Fantasy and mimesis, Responses to reality in western literature*, Londres, Methuen, 1984.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891. Réédition récente chez Corti, 1999.
- IRANNEJAD, Alireza. *Le système d'images dans les romans de Georges Limbour*, Thèse en préparation, Richard Lionnel, Dir., Lit. et Civ. comparées, Université de Picardie (Amiens), 1995.
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1985 (1976).
- JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Droz, 1993.
- JACIB, Max. *Le Cornet à dés*, Ed. Stock, 1923.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*, Le Seuil, 1973.
- JAKOBSON, Romanou. *Huit questions de poétique*, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1977.
- JALOUX, Edmond. « Valery Larbaud », *NRF*, 1^{er} février 1924.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier, Éditions Montaigne, coll. « Présence et Pensée », 1963.
- JANOVER, Louis. *Surréalisme, art et politique*, Galilée, 1980.
- JANOVER, Louis. *Le Rêve et le Plomb : le surréalisme de l'utopie à l'avant-garde*, J.-M. Place, 1986.
- JANOVER, Louis. *La Révolution surréaliste*, Plon, 1988.
- JEAN, Georges. *Le roman*, Le Seuil, coll. « Peuple et culture », 1971.
- JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad. *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Seuil, 1959.
- JEAN, Raymond. *Mademoiselle Bovary*, Arles, Actes Sud, 1991.
- JEANDILLOU, Jean-François. *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Minuit, 1994.
- JENNY, Laurent. « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973.
- JENNY, Laurent. *La Parole singulière*, Belin, 1990.
- JENNY, Laurent. *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, 2002.
- JETER, Kurt W. *Infernal Devices. A Mad Victorian Fantasy*, New York, Signet, 1987.
- Jeu surréaliste et humour noir*, Actes du colloque organisé à Cerisy-la-Salle par les Champs des activités surréalistes sous la direction de J. Chénieux-Gendron et M.-C. Dumas, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge » n° 1, 1993.
- JOUFFROY, Alain. « Quel est le critère de la surréalité? Le modèle intérieur », *XX^e siècle*, n° 42, 1974.
- JOUFFROY, Alain. *Le Surréalisme*, Éditions du XX^e siècle, 1975.
- JOURDE, Pierre. *Géographies imaginaires*, Corti, 1991.
- JOUBE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, coll. « Écriture », 1992.
- JUNG, C. G. *Essai d'exploration de l'inconscient*, Éditions Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1964.
- KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, PUF, 1997.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.
- KIBÉDI VARGA, A. « Genres littéraires », in BEAUMARCHAIS, J.-P. de, COUTY, D. et REY, A. (éd.), *Dictionnaires des littératures de langue française*, Bordas, 1984.
- KOKUBU, Toshihiro. *La naissance d'un univers monologique : études des structures narratives chez Raymond Roussel*, Thèse de doctorat, Béhar Henri, Dir., Lit. et Civ. françaises, Université de Paris 3, 1997.
- KRAUSS, R. « Photographie et surréalisme », in *Le Photographique*, Macula, 1990 (éd. angl. 1981).
- KRISTEVA, Julia. *Semiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, 1969.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc (éd.). *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Le Seuil, 1978.
- LACOUTURE, Jean. *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, Gallimard, « Folio », n° 3017, 1997 (éd. or. Le Seuil, 1994).
- LAFARGE, Claude. *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Fayard, 1983.
- LALOU, René. *Histoire de la littérature française contemporaine*, Crès, 1924.
- LANOUX, Armand. *Paris 1925*, Bernard Grasset, 1975.
- LANSER, S. S. *The narrative act. Point of view in fiction*, Princeton, Princeton UP, 1981.
- LAUGAA, Maurice. *La pensée du pseudonyme*, PUF, 1986.
- LE BRUN, Annie. *Les châteaux de la subversion*, Pauvert / Éd. Garnier Frères, 1982.
- LE BRUN, Annie. *Sade, aller et détours*, Plon, 1989.
- LE BRUN, Annie. *Surréalisme et subversion poétique*, Stanford University, French Lecture Series, Stanford, 1991.
- LE BRUN, Annie. *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Éditions Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1991.
- LECLAIRE, Serge. *Psychanalyser, Un Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Le Seuil, 1968.
- LECLERCQ, Jean. « Roman-feuilleton et condition ouvrière au XIX^e siècle », in *Europe*, « Le roman-feuilleton », n° 542, juin 1974.
- LEECH, G.N. et SHORT, M. H. *Style in fiction*, Londres, Longman, 1981.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975 (éd. revue et augmentée 1996).
- LEMONNIER, Léon. *Manifeste du roman populiste*, La Centaine, 1930.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Le western*, Editions Collin, coll. « U prisme », n° 27, 1973.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Le Temps et l'autre*, PUF, coll. « Quadrige », 1989, 21 éd.
- LEWIS, David. « Counterpart theory and quantified modal logic », *The Journal of Philosophy*, vol. LXV, 5, March 1968.
- LEWIS, Helena. *Dada turns red the politics of surrealism*, Edinburgh University Press, 1990.
- LITS, M. *Pour lire le roman policier*, Paris-Bruxelles-Gembloux, De Boeck-Duculot, coll. « Formation continuée », 1989.

- LODGE, David. *Language in fiction*, New York, Columbia UP, 1966.
- LODGE, David. *The modes of modern writing*, Londres, E. Arnold, 1977.
- LODGE, David. *After Bakhtin. Essays in fiction and criticism*, Londres, Routledge, 1990.
- LO DUCA, Joseph-Marie. *Histoire de l'érotisme*, Pauvert, 1959.
- LOLIÉE, Frédéric. « Les industriels du roman populaire », in *Revue des revues*, 1^{er} octobre 1899.
- LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier et al., préface d'Henri Meschonnic, Gallimard, 1973.
- LUBBOCK, P. *The craft of fiction*, Londres, J. Cape, 1968 (éd. or. 1921).
- LUKÁCS, Georg. *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963 (éd.or. 1920).
- LYOTARD, Jean-François. « Le travail du rêve ne pense pas », *Revue d'esthétique*, vol. XXI, n° 1, janvier-mars 1968, p. 26-61.
- MABILLE, Pierre. *Le Miroir du merveilleux*, Editions de Minuit, 1962.
- MABIN, Dominique. « Les sommeils surréalistes. Un point de vue neurophysiologique », in *Mélusine*, n° XXIII, 2003, p. 269-288.
- MACCHIA, Giovanni. *Paris en ruines*, préface d'Italo Calvino, Flammarion, 1988 (éd.or. 1985).
- MACDONALD, Margaret. « Le langage de la fiction », trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, *Poétique*, n° 78, avril 1989 (éd.or. 1954).
- MAGNY, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*, Le Seuil, coll. « Pierre vives », 1950.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*, Le Seuil, coll. « Mémo » (20), 1996.
- MALET, Léo. *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe*, Editions surréalistes, 1936. Repris dans *Poèmes surréalistes*, Editions de La Butte aux cailles, 1983.
- MANNONI, Oscar. *Clefs pour l'imaginaire*, Le Seuil, 1969.
- MANOURY, Daiana. *Queneau, Perec, Butor, Blanchot : Eminences du rêve en fiction*, Ed. L'Harmattan, 2004.
- MARCOS VICENS, Sixte. « Artaud intime : le vide et l'essence », in RIPOLL (dir.), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, P. U. de Perpignan, 2002.
- MARCOS VICENS, Sixte. « Parle avec elle : l'interlocutrice », in HOPPENOT (dir.), *L'Œuvre du Féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, 2004, p. 181-200.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2002.
- MARTIN, R. et GAILLARD, J. *Les genres littéraires à Rome*, Nathan, coll. «Scodel», 1990.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix. « Representation and fiction », *Dispositio*, 5, 13-14, 1991.
- MARTÍNEZ FIOL, David. « Surréalisme i marxisme a Catalunya (1923-1932) », in *Locus amoenus*, n°4, 1998.
- MATTHEWS, J.-H. *Surrealism and the Novel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966.
- MATTHEWS, J.-H. *The Imagery of Surrealism*, Syracuse University Press, 1977.

- MC DOUGALL, Joyce. *Théâtres du Je*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1982.
- MEIJER, P. de. « La questione dei generi », in ASOR ROSA, A. (éd.), *Letteratura italiana*, vol. IV. Turin, Einaudi, 1985.
- MELZER, Helmut. *Das Frühwerk Louis Aragons. Eine kritische Darstellung seiner Entstehung und Bedeutung*, Thèse de doctorat, Leipzig, 1978.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
- MILLY, J. *La phrase de Proust*, Larousse, 1975.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *Le personnage de roman*, Nathan, 1997.
- MOISAN, Clément. *L'histoire littéraire*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1990.
- MONNEROT, Jules-Marcel. *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945.
- MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*, Hachette, 1992.
- MORTIMER, Amine Kotin. *La clôture narrative*, Corti, 1985.
- MORTIMER, Amine Kotin. *Plotting to kill*, New York, P. Lang, 1991.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme* (1945), Seuil, 1972 (1945).
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes*, Le Seuil, 1948.
- NADEAU, Maurice. *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, 1963.
- NAVILLE, Pierre. *Le Temps du surréel*, t. I, Galilée, 1977.
- OSTER, Daniel. *L'individu littéraire*. PUF, 1997.
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna. *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987.
- PARIS, Sébastien. *Regard et écriture dans l'œuvre de Raymond Roussel (1877-1933). Signification et fonction de l'optique dans la création rousseliennne*, Thèse en préparation, Besnier Patrick, Dir., Lit. et Civ. françaises, Université de Mans, 1998.
- PARK, Young-Lan. *L'illumination du temps : le statut de l'image chez Walter Benjamin et les surréalistes*, Thèse en préparation, Jimenez Marc, Dir., Philosophie, Université de Paris 1, 1998.
- PASSERON, René. *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, 1968.
- PASSERON, René. *Encyclopédie du surréalisme*, Somogy, 1975.
- PAVEL, Thomas. *The Poetics of Plot*, University of Minnesota Press, 1985.
- PAVEL, Thomas. *Fictional worlds*, Cambridge, Harvard UP, 1986, traduit et remanié par l'auteur : *Univers de fiction*, Le Seuil, 1988.
- PAVEL, Thomas (avec Claude Bremond), *De Barthes à Balzac*, Albin Michel, coll. « Idées », 1998.
- PAVEL, Thomas. « L'axiologie du romanesque », in *Le Romanesque*, 2004, p. 283-290.
- PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.
- PÉRET, Benjamin. *Anthologie de l'Amour sublime*, Albin Michel, coll. «Bibliothèque Albin Michel», 1956.
- PÉRET, Benjamin. *La parole est à Péret*, Pauvert, 1975.
- PETITJEAN, A. « Contribution sémiotique à la notion de genre textuel », in *Recherches linguistiques*, vol. XVI, 1991.

- PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, coll. « Critique », 1986.
- PICARD, Michel. « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », in *Comment la littérature agit-elle ? Colloque de Reims mai 1992*, Klincksieck, 1994, p. 193-205.
- PICON, G. *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. « La vie comme un roman : le romanesque, au-delà du roman », *Acta Fabula*, Automne 2004 (vol.5, n° 4), URL : <http://www.fabula.org/revue/document660.php>.
- PIERRE, José. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Losfeld, 2 tomes, 1980 et 1982.
- PLANTINGA, Alvin. « Transworld identity or worldbound individuals ? », in Stephen R. Schwartz (éd.), *Naming, Necessity, and Natural Kinds*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- POITRY, Guy. *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature-Cribles », Toulouse, 1995.
- POLIZZOTTI, Mark. *André Breton*, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 1999 (éd.or. 1995, *The Revolution of the Mind. The Life of André Breton*).
- POULET, Georges. *La conscience critique*, Corti, 1971.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PRADO, Javier del, BRAVO CASTILLO, Juan et PICAZO, M^a Dolores. *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- PRADO, Javier del. *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993.
- PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Denoël, 1977.
- PRINCE, Gérald. « Romanesques et roman : 1900-1950 », in *Le Romanesque*, 2004, p. 183-192.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Le Seuil, coll. « Points », 1970.
- PROPP, Vladimir. *Sémiotique ; L'école de Paris*, Hachette, 1982.
- QUEFFÉLEC, Lise. *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.
- RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991.
- RABATÉ, Dominique (éd.). *Figures du sujet lyrique*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.
- RAIMOND, Michel. *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, 1985 (éd.or. 1966).
- RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*, Hachette, coll. « Langue linguistique communication », 1989.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, 1985 (éd. or. 1940).
- REUTER, Y. « Le suspense : les lois d'un genre », in *Pratiques*, n° 54, 1987.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, UGE, 10 / 18, 1973 (éd.or. 1958).
- RICARDOU, Jean. *Le Nouveau roman*, Le Seuil, 1990 (éd.or. 1973).

- RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et Sensation. Stendhal, Flaubert*, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1990 (éd.or. 1954).
- RICHARD, Jean-Pierre. *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990.
- RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971.
- RIFFATERRE, Michaël. *Fictional truth*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1990.
- RIMMON-KENAN, S. « Qu'est-ce qu'un thème ? », in *Poétique*, n° 64, 1985, p. 397-406.
- RIPOLL, Ricard (dir.). *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Colloque international du Groupe de Recherches sur les Ecritures Subversives (GRES, UAB), Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- RIVIÈRE, Jacques. *Etudes*, Gallimard, 1924.
- RIVIÈRE, Jacques et ALAIN-FOURNIER. *Correspondance Rivière-Fournier*, Gallimard, 4 volumes, 1926-1928. Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1948, 2 volumes.
- ROBERT, Bernard-Paul. *Le Surréalisme désocculté (Manifeste du Surréalisme : 1924)*, Editions de l'University d'Ottawa, Ottawa (Canada), 1975.
- ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*, Grasset, 1981.
- ROBERTS, Thomas J. *An Aesthetics of Junk Fiction*, Athens & London, University of Georgia Press, 1990.
- RONEN, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ROSSET, Clément. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, éd. revue et augmentée, coll. « Folio Essais », 1984.
- ROTH, Philip. *Operation Shylock. A Confession*, New York, Vintage, 1993.
- ROULET, E., FILLIETTAZ, L. et GROBET, A. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne, Peter Lang, 2001.
- ROUSSEAU, André. *La littérature du XX^e siècle*, Albin Michel, 1958.
- ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, 1972.
- ROUSSET, Jean. « Le journal intime, texte sans destinataire ? », in *Poétique*, n° 56, 1983, p. 435-443.
- ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Corti, 1984.
- ROYÈRE, Anne-Christine. «Le sujet poétique chez Henri Michaux et André Breton : ouverture éclair», in *Mélusine*, n° XXVIII, 2003.
- RYAN, Marie-Laure. « Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure », in *Poetics*, n° 9, 1980.
- RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- SAINT-GELAIS, Richard. *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, La Salle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1994.
- SAINT-GELAIS, Richard (éd.). *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1998.

- SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*, Pauvert, 1965 ; réédition, 2 tomes, Centre du XX^e siècle, Michel Sanouillet, Nice, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, « Idées », 1948.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948.
- SCARPETTA, Guy. « Limite-Frontière du surréalisme », in *Tel quel*, n° 46, été 1971.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Le Seuil, coll. «Poétique», 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art de XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Littérature et intentionnalité », in BESSIÈRE, J. (éd.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Champion, 1998, p. 141-153.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SEARLE, John R. « The Logical status of fictional discourse », in *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SEBBAG, Georges. *Les Editions surréalistes : 1926-1968*, IMEC, 1993.
- SEGHERS, Pierre. *La Résistance et ses Poètes*, Seghers, 1974.
- SEGRE, C. *Le structure e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974.
- SELLIER, P. *Le mythe du héros*, Bordas, 1970,
- SERMET, Joëlle de. *Michel Leiris poète surréaliste*, PUF, 1997.
- SIMON, Roland H. *Orphée médusé. Autobiographies de Michel Leiris*, L'Âge d'Homme, coll. «Lettera», 1984.
- SOMVILLE, Léon. *Les devanciers du surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Droz, 1971.
- SOUPAULT, Philippe. *Essai sur la poésie*, Lausanne, Rolle Eynard, 1950. Rééd. in *Poèmes retrouvés*, Lachenal & Ritter, 1982.
- SOUPAULT, Philippe. *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, t. II, Lachenal & Ritter, 1986.
- SPECTOR, Jack J. *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Editorial Síntesis, coli. « El espíritu y la letra », 2003 (ed.or. Cambridge UP, 1997).
- SPITZER, Leo. *Études de style*, Gallimard, 1970.
- STAIGER, E. *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, coll. «Philosophiques», 1990 (éd.or. 1946).
- STIERLE, Karlheinz. « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, n° 32, novembre 1977.
- SULLÀ, Enric (éd.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996.
- SUSINI-ANASTAPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman d'aventures*, PUF, 1982.

- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XX^e siècle*, Belfond, 1989.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*, Gallimard, 1994.
- THÉRIEN, Gilles (1984), « Sémiologie du discours littéraire », *RS/SI*, vol. 4, n° 2, 1984.
- THIBAUDET, Albert. « La psychologie romanesque » (1^{er} août 1924), in *Réflexions sur le roman*, Gallimard, NRF, 1938, p. 213-220.
- THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien*, Le Chemin vert, 1984.
- THOMAS, Yves. « Le détournement des *Chants de Maldoror* dans *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos », in *Les Lectures de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, Du Lérot, 1998.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Editions Interuniversitaires, 1994.
- TISON-BRAUN, Micheline. *Dada et le surréalisme, textes théoriques sur la poésie*, Bordas, 1973.
- TODOROV, Tzvetan (éd.). *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Préface de Roman Jakobson, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.
- TODOROV, Tzvetan. « Les Anomalies sémantiques », in *Langages*, n° 1, mars 1966, p. 100-123.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Le Seuil, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. « La lecture comme construction », in *Poétique*, n° 24, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*, Le Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Le Seuil, 1981.
- TORT, P. *La raison classificatoire*, Aubier, coll. « Résonances », 1989.
- TYNIA NOV, J. « Des fondements du cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n° 220-221, 1970, p. 59-68.
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*, t. I, Belin, 1996..
- UNAMUNO, Miguel de. « Comment on fait un roman ? », *Mercure de France*, 15 mai 1926. Traduit par Jean Cassou.
- VAILLAND, Roger. *Le Surréalisme contre la révolution*, Bruxelles, Complexe, 1988 (éd.or. 1948).
- VALÉRY, Paul. « Littérature », *Commerce*, n° XX, été 1929, repris dans *Tel Quel*, coll. « Idées », Gallimard.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers*, 2 volumes, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973.
- VALTAT, Jean-Christophe. *Culture et figures de la relativité. Le Temps retrouvé, Finnegans Wake*, Honoré Champion, Bibl. de la Littérature générale et comparée, 2004.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Corti, 1985.
- VAN TIEGHEM, Philippe. *Les grandes doctrines littéraires en France*, PUF, 1990 (éd. or. 1946).
- VAUGEOIS, Dominique. *Henri Matisse ou l'art du roman, l'« architecture selon Aragon »*. *Portée et pertinence du problème générique dans Henri Matisse, roman de Louis Aragon*, Thèse de doctorat, Dugast-Portes Francine, Dir., Lit. et Civ. françaises, Université de Rennes 2, 1995.

- VENAYRE, Sylvain. « Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860) », in *Histoire et Société de l'Amérique latine*, Aleph, n° 7, mai 1998.
- VIERNE, Simone. *Jules Verne et le roman initiatique*, Ed. Du Sénac, 1973.
- VILLEGAS, J. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1973.
- VIRMAUX, Alain et Odette (éd.). *Les Surréalistes et le cinéma*, Ramzay, 1988.
- VITRAC, Roger. *Connaissance de la mort*, Gallimard, 1926.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- WELLEK, René et WARREN, Austin. *La Théorie littéraire*, coll. « Poétique », Le Seuil, 1971.
- WILDEN, Anthony. « L'Écriture et le bruit dans la morphogénèse du système ouvert », in *Communications*, n° 18, 1972, p. 48-71.
- WINNICOT, D.W. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, 1975.
- WOODS, John. *The Logic of Fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, La Haye, Mouton, 1974.
- WOODS, John. « Animadversions and open questions, reference, inference and truth in fiction », in *Poetics*, vol. 11, n° 4-6, December 1992.
- WOOLF, Virginia. *L'Art du roman*, trad. fr. Rose Celli, Le Seuil, 1962.
- ZAINOUN, Ibtisam. *Roman maritime, entre réalisme et surréalisme*, Thèse en préparation, Bessière Jean, Dir., Lit. et Civ. comparées, Université de Paris 3, 2002.
- ZELTNER, Gerda. « Zur Bedeutung des Wortes in einem surrealistischem Roman », in *Trivium*, V, 1947, p. 114-128.
- ZELTNER, Gerda. *La grande aventure du roman français au XX^e siècle. Le nouveau visage de la littérature*, Ed. Gonthier, coll. «Médiation Grand Format», 1967 (éd.or. 1960, Rowohlt Verlag, Hambourg).
- ZERAFFA, Michel. *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969.
- ZERAFFA, Michel. « Le Roman et sa problématique de 1909 à 1915 », in Liliane BRION-GUERRY, *L'année 1913, t. I : Les Formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Klincksieck, 1971.
- ZERAFFA, Michel. *La révolution romanesque*, 10 / 18, 1972.

Table des matières

INTRODUCTION : ROBERT DESNOS ET LE ROMAN.....	7
I. LA RECHERCHE DESNOSIENNE. DE LA VOIX SURREALISTE AU MOMENT ROMANESQUE	19
1.1. <i>Nouveauté de la recherche</i>	19
1.2. <i>L'essai biographique</i>	23
1.3. <i>Les livres singuliers de Desnos, d'après Buchole</i>	31
1.4. <i>La Liberté ou l'amour !</i>	43
1.5. <i>Approche mythologique</i>	53
1.6. <i>Le romanesque</i>	62
II. CONDITIONS EXTRINSÈQUES DU ROMAN DESNOSIEN	77
2.1. <i>De la crise du roman au roman ironique</i>	77
2.1.1. Des antécédents et des prédécesseurs	77
2.1.2. La relativisation des nouvelles structures narratives	102
2.2. <i>Le roman, malgré tout</i>	122
2.2.1. Le récit paralittéraire : le roman populaire	127
2.2.2. <i>Le roman d'aventure</i> : de Rivière à Alain-Fournier	148
2.3. <i>La révolution du romanesque</i>	177
2.3.1. Autour de la notion de genre littéraire	186
2.3.2. Les enjeux de la surréalité : fiction et fictionnalité	207
2.3.3. Trois frontières de la fiction	209
2.3.3.1. La frontière ontologique.....	210
2.3.3.2. Le cadre pragmatique	216
2.3.3.3. La frontière textuelle : la clôture du texte et l'incomplétude des entités fictives.....	219
2.3.4. La machine à explorer la fiction : la transfictionnalité	222
2.3.5. Transfictionnalité et lecture	229
III. LE ROMAN SURREALISTE	234
3.1. <i>Les théories surréalistes</i>	235
3.2. <i>Question de poétique générale : le père Hugo</i>	250
3.3. <i>L'entrée du roman</i>	261
3.4. <i>Entre subversion et absence d'identité</i>	267

3.5. Lecture du rêve.....	277
3.6. Le récit à variations : récit fragmentaire ?	289
 IV. ÉTUDE SUIVIE DES ROMANS SURREALISTES DESNOSIENS.....	 299
 4.1. Nouvelles Hébrides.....	 306
4.1.1. Méthodologie.....	306
4.1.2. Maison miraculeuse : la case de départ [SEQ. 1].....	308
4.1.3. Scènes de la vie privée : la famille [SEQ. 2].....	323
4.1.4. L'histoire de ma vie [SEQ. 3 - 4 - 5].....	331
4.1.5. Desnos et le déclenchement de l'aventure [SEQ. 6]	343
4.1.6. La poursuite des thèmes : de Bordeaux à Casablanca [SEQ. 7 - 8]	355
4.1.7. Un concert de poires d'angoisse [SEQ. 9].....	365
4.1.8. De l'intertextualité proverbiale [SEQ. 10].....	370
4.1.9. Une étrange continuité [SEQ. 11].....	379
4.1.10. L'imaginaire en rut : « pour la satisfaction de mon amour » [SEQ. 12].....	386
4.1.11. S'en aller, partir, attendre et filer [SEQ. 13 - 14].....	393
4.1.12. Une poétique du passage [SEQ. 15 - 16].....	402
4.1.13. Ecriture automatique et roman [SEQ. 17 - 18].....	411
4.1.14. Dialogisme et transfictionnalité : le roman des trappeurs [SEQ. 19].....	423
4.1.15. Suite et conclusion [SEQ. 20 - 21].....	431
4.1.16. Remarques sur les techniques automatiques [SEQ. 22 - 23 - 24].....	446
4.1.17. Limite(s) du roman [SEQ. 25 - 26].....	457
 4.2. Deuil pour deuil.....	 462
4.2.1. Le sujet de l'énonciation [SEQ. 1]	463
4.2.2. Temps et énonciation : écriture <i>versus</i> Littérature [SEQ. 2 - 3].....	476
4.2.3. Femmes : « ridicule convention conjugale du verbe » [SEQ. 4].....	487
4.2.4. Le récit poétique [SEQ. 5]	497
4.2.5. O Zénith ô Nadir ô ciel tous les chemins: l'actant <i>ciel</i> [SEQ. 6 - 7].....	507
4.2.6. Le monde date de maintenant [SEQ. 8 - 9]	519
4.2.7. Se trouver ou se perdre : les enjeux du roman [SEQ. 10].....	531
4.2.8. Thématization du processus scriptural [SEQ. 11].....	542
4.2.9. Unité intrinsèque des séquences 12 et 13	552
4.2.10. Vertige et écroulement : inspiration rimbaldienne [SEQ. de 14 à 17].....	561

4.3. <i>La Liberté ou l'amour !</i>	575
4.3.1. Introduction	575
4.3.2. 1927 : érection du roman	582
4.3.3. Les données éclatées	587
4.3.3.1. Le dérèglement surréaliste	587
4.3.3.2. Le respect pour la tradition	591
4.3.3.3. Le « décor mobile des rêves » et l'autobiographie	594
4.3.4. Le rêve en quête d'éternité. Quelques défaillances.....	600
4.3.4.1. Le précipité onirique	600
4.3.4.2. L'amour et la muse	607
4.3.5. Portée idéologique de l'éternité : « je » avec « elle »	612
 CONCLUSIONS.....	 625
 REMERCIEMENTS	 645
BIBLIOGRAPHIE.....	647
TABLE DES MATIÈRES	679