

MICHEL MURAT

Les *Pénalités de l'Enfer* de Robert Desnos
ou la maison de correction

à la mémoire de José Corti

Quod scripsi scripsi.

(Joh. XIX, 22)

Composition surréaliste,
ou premier et dernier jet.

(*Manifeste du surréalisme*)

Des deux *main*s dont l'écriture automatique requiert la collaboration, celle de l'automate et celle de l'écrivain, la seconde doit rester suspendue, dans l'ignorance de ce que fait la première; tel est le principe que pose le *Manifeste du surréalisme*. Mais la prescription reste ironique et traversée par le doute. Dans la réalité de l'expérience, les deux mains en effet interfèrent de manière mal appréciable, inavouable aussi. L'ambiguïté œuvre dans l'écriture même; elle crée entre l'écriture et le texte explicatif, préface ou manifeste, les décalages d'un curieux jeu de cache-cache. Enfin elle ouvre la lecture à ce compromis qu'est la correction; car le texte qui s'offre alors n'est plus que l'ombre de la voix qui l'a porté, son image retouchable, et dont on peut mimer les effets.

Ne nous étonnons donc pas trop de ce que révèlent les manuscrits des *Champs Magnétiques* : Breton se corrige et corrige Soupault; Soupault, avec toute sa «pureté», n'en use pas autrement. La règle même du «premier et dernier jet» n'interdit la correction que si on la prend à la lettre; ce qu'elle impose, c'est de corriger peu, d'arranger sans altérer. Néanmoins la contradiction demeure entre deux moments hétérogènes d'écriture; elle nourrit la suspicion, quand même on viserait seulement à une meilleure «écoute» de la voix, que cela soit encore une ruse de l'écrivain.

A cette contradiction, Desnos n'échappe pas plus que Soupault, ou tout autre. Mais elle prend chez lui une tournure plus naïve et plus spectaculaire. Au printemps 1922 — trois ans après les *Champs*, et quelques mois avant la première théorisation qu'est *Entrée des médiums* —, Desnos signe son adhésion au groupe d'une première œuvre «surréaliste» : installé tel le pagure dans la coquille de l'automatisme, il en adopte la disposition mentale, et l'applique au besoin qu'il éprouve depuis toujours de (se) raconter des histoires. Or il existe deux *versions* de l'espèce de feuilleton qui en résulte. La première version a été publiée par Marie-Claire Dumas dans le volume intitulé *Nouvelles Hébrides*,

d'après un manuscrit du fonds Doucet¹. De la seconde version, on ne connaissait jusqu'ici que le début, publié par Desnos en 1922 dans *Littérature*². La copie de mise au net établie à cette occasion avait été donnée par Desnos, vers 1930, à José Corti; ce dernier, quelques mois avant sa mort, a bien voulu me confier le manuscrit. Le présent article est consacré à cette seconde version, qui porte le titre de *Pénalités de l'Enfer*.

Il est bon d'avoir vu le manuscrit Doucet qui contient la version initiale de l'œuvre, pour se représenter ce que signifient les mots : premier jet. Le texte est griffonné sur des bouts de papier, par séquences d'une dizaine de pages, en une coulée continue, sans repentirs. L'écriture témoigne d'une vitesse variable, mais surtout d'une accélération qui très souvent emporte la fin des séquences jusqu'aux limites physiques de la graphie. Le plus singulier, ce sont les fragments poétiques, qui évoquent irrésistiblement le tracé de l'«appareil enregistreur» : petite sinusoïde descendante, effleurant le papier, à peine articulée; c'est la main de l'automate, de celui qui bientôt va s'endormir les yeux ouverts. Ces fragments ont été ensuite relus, sporadiquement corrigés, numérotés et assemblés dans un ordre dont on peut supposer qu'il est celui de la rédaction. Le contraste avec la copie autographe du manuscrit Corti est frappant : là Desnos déploie une *belle* écriture, régulière, pleine de boucles et de majuscules contournées. Mais le texte ainsi homogénéisé et embelli ne l'est pas seulement dans sa graphie. De son dossier d'écriture, Desnos d'une part va s'appliquer — quand ce serait à son corps défendant — à faire un livre, un de ces «faux romans» qu'évoquera le *Manifeste*. Il le découpe en chapitres, raccorde certains épisodes, intègre au récit une saynète, supprime des poèmes; ces remaniements rationalisent un peu le texte, sans pour autant le brider. D'autre part, Desnos corrige continûment le détail. Les fragments qui suivent donnent une idée de ce passage en maison de correction, dont le texte sort émaillé d'effets de style : l'autodidacte, demeuré en proie aux lieux communs du «bien-écrire», bien souvent contrarie l'inspiré, comme s'il répugnait à assumer simplement en son nom ce qui lui est donné.

Description du manuscrit Corti.

Le manuscrit Corti comprend 88 feuillets de papier quadrillé format 20 x 31 cm (petits carreaux 50 x 50 mm); les feuillets sont assemblés dans une chemise et numérotés de 3 à 92. Le texte est écrit au recto, à l'encre noire. L'écriture, soignée et assez régulière, est caractéristique d'une copie, de même que les adjonctions en interligne de la même encre, qui rattrapent des omissions. Le manuscrit est entièrement autographe.

La couverture porte, en grandes majuscules de la même encre, le titre suivant :

PÉNALTÉS / DE / L'ENFER Avril-Mai 1922

Au verso de la couverture figurent deux indications de la main de Desnos :

- encadré, à l'encre noire :
frontispice de Francis Picabia
- au crayon :

1^{er} chapitre publié dans *Littérature* n° 4 — nouvelle série.

Le texte de ce premier chapitre est identique à celui de *Littérature*, à quelques variantes de ponctuation près. En tête du texte (p. 3) la mention «Chapitre I» portée au crayon puis barrée au crayon bleu, surmonte le titre *Pénalités*

de l'Enfer, écrit du même crayon bleu. A la fin de ce même chapitre, le nom de Robert Desnos est porté au crayon, puis rayé. L'identité des textes et ces indices matériels montrent que Desnos a dû détacher de sa copie le premier chapitre, pour le donner à la revue, et qu'il l'y a ensuite réintégré, comptant utiliser la même copie pour le livre qu'il projetait. La copie suit en tout cas de très près la rédaction du premier jet, la date de mai 1922 étant la plus plausible.

Remaniements et fragments inédits

Titre.

Nouvelles Hébrides et/ou *Pénalités de l'Enfer* ? Le second titre est celui de la mise au net, et du fragment publié par *Littérature*. Mais c'est le premier qu'utilise Desnos dans sa correspondance (lettres à Doucet et à Picabia), et qui sera annoncé dans *Littérature* comme à paraître, puis repris par Breton. Quant au prospectus rédigé par Desnos, il associe les deux, le second comme titre et le premier comme sous-titre; c'est le parti qu'adoptera M.-C. Dumas dans son édition (*Nouvelles Hébrides* étant le titre du volume, qui renferme d'autres textes).

Nous restons en tout cas dans l'«hybride», et c'est par pure commodité que j'intitulerai *Nouvelles Hébrides* (NH) la version du manuscrit Doucet, et *Pénalités de l'Enfer* (PE) celle du manuscrit Corti³.

Découpage en chapitres

Chapitre I :

PE, p. 3-9

NH, p. 25-32 (fin de la saynète : «Le rideau tombe»).

Chapitre II :

PE, p. 11-17

NH, p. 32-36 (coupe au milieu d'une séquence narrative : la poursuite des ravisseurs de Miss Flowers).

Chapitre III :

PE, p. 19-23

NH, p. 37-42 (fin de la séquence du téléphone : «Voilà pourquoi nous ne téléphonions plus»).

Chapitre IV :

PE, p. 25-36

NH, p. 42-53 (démarcation narrative : départs de Péret et Aragon : «Je devais marcher une grande partie de la nuit». Les cinq poèmes de NH p. 53-55 sont supprimés dans PE).

Chapitre V :

PE, p. 38-46

NH, p. 56-64 («Un drapeau claquait au-dessus»; la démarcation correspond à une disjonction spatiale).

Chapitre VI :

PE, p. 48-54

NH, p. 64-70 («Il était huit heures vingt-cinq minutes du soir». Démarcation narrative : départ de Miss Flowers).

Chapitre VII :

PE, p. 56-61

NH, p. 70-74 (fin de la scène avec Aragon : l'oubli du nom des morts; la fin du chapitre est réécrite, cf. *infra*).

Chapitre VIII :

Le texte a subi ici d'importants remaniements. Les deux séquences qui le composent inversent l'ordre de NH.

- Séquence 1 : sauvetage, puis rapt de la jeune femme au tailleur bleu foncé : PE, p. 63-66 = NH, p. 82 («Le 17 juillet 1916...») à 85 («Son nom ! Je ne savais pas son nom»). La fin de la p. 85, difficile à intégrer à la disposition de PE, y est supprimée).

- Séquence 2 : le trappeur et les indiens : PE, p. 66-73 = NH, p. 75-82 (dans PE, l'épisode est développé et raccordé au précédent, c *infra*.)

Chapitre IX :

PE, p. 76-83

NH, p. 86-95 (coupe au milieu d'une séquence narrative : l'échafaud).

Chapitre X :

PE, p. 85-92

NH, p. 96-104 (fin identique dans les deux versions).

Cette découpe des chapitres est la plupart du temps motivée d'un point de vue narratif : elle respecte en gros les démarcations du récit. Elle coïncide d'autre part avec l'enchaînement des séquences d'écriture qu'une étude du manuscrit Doucet permet de reconstituer, et que reproduit le découpage de l'édition Gallimard. Il arrive en effet souvent à Desnos de relier deux séquences, mais jamais de couper une séquence par une frontière de chapitre.

Le remaniement de l'épisode «Far-West» (ch. VIII, NH, p. 75-82) :

Dans *Nouvelles Hébrides* l'épisode succède sans transition à la scène de la statue monstrueuse et de l'apostrophe aux morts (le texte est remanié dans PE, cf. *infra*). La seconde version au contraire va inverser les deux séquences du ch. VIII, et les associer de manière à la fois explicite et arbitraire. Il va être question au début d'une jeune femme en tailleur bleu, qui se jette à la Seine; Desnos, narrateur et héros de son histoire, la sauve; elle est aussitôt enlevée par des bandits : Desnos les poursuit en auto, puis en train, finalement la délivre, la reconduit et resté seul s'aperçoit qu'il ignore son nom. Il introduit alors l'épisode «Far-West», dont il fait une rêverie suscitée par la jeune femme; il y revient à la fin de l'épisode, et identifie enfin la jeune femme au tailleur bleu à Miss Flowers, dont il aura ainsi fait la connaissance.

Une correction portée sur le manuscrit Corti montre comment Desnos, ne fût-ce que pour la forme, motive ses enchaînements narratifs. Voici le premier état :

Mais, que voulais-je lui demander ? m'écriai-je quand elle fut dans son wagon-lit. Soudain je me souvins : je ne [savais : biffé] sais pas son nom. Ainsi quand le trappeur se heurte à un clan d'Indiens... (texte correspondant à NH, p. 85, l. 16 sq.)

Texte corrigé :

... je ne sais pas son nom. Des jaguars rêvent dans ma matière grise, et

mon bon ami Bois brûlé le chasseur de castors vient vers moi du fond des prairies. Le trappeur se heurte à un clan d'Indiens... (PE, p. 66).

Quant à la jointure finale, elle se fait de la sorte :

Ainsi je fus semblable au trappeur, à James Longue Echine, à Bras d'Anguille le peau-rouge à travers mes pensées semées d'embûches par la femme au tailleur bleu foncé; un jour elle me tendit ses lèvres et sa main. C'est ainsi que je connus Miss Flowers.

Seule la dernière phrase figurait dans *Nouvelles Hébrides*, qui poussait assez loin la désinvolture, puisque la femme au tailleur bleu et Miss Flowers s'y côtoient, et s'ignorent.

La dernière séquence de cet épisode : le massacre des Indiens par les cow-boys de James Longue Echine, a été considérablement amplifié par Desnos dans *Pénalités de l'Enfer*. Le texte de *Nouvelles Hébrides* (p. 82 et 83, l.1 à 3) est remplacé par le développement que voici :

Soixante vaillants garçons le fusil sur l'aine sont en arrêt à l'horizon. Quatre d'entre eux partent et contournent le camp. Les autres dispersent le nombreux troupeau face aux indiens. Ils allument le feu derrière en enflammant de longues traînées de poudre. Malheureux parents dans votre calme campagne, comment ne pas se désoler à vous imaginer. Ceux qui sont à plaindre sont les parents qui survivent à leur fils bien-aimé. Et le vôtre, le trappeur, a-t-il encore la force de gonfler un peu ses poumons. Malheureux parents quel bon chrétien était votre fils ! Il trempe son doigt dans sa prunelle sanglante et écrit sur son front

QUOIQUE NON ADMINISTRÉ JE MEURS EN BON CATHOLIQUE
ROMAIN CROYANT AU PÈRE AU FILS ET AU SAINT-ESPRIT

Soyez sûrs que Dieu aura pitié de lui et que c'est là le meilleur passeport pour gagner le paradis où il sera heureux tandis que vous, courbés par l'âge et le chagrin, mènerez une misérable et végétative existence !

Poussé par le vent l'incendie marche vers le camp, poussés par l'incendie les chevaux se cabrent puis galopent, portés par leur cheval les cow-boys aiguillonnent les bêtes mugissantes et affolées, à travers la fumée, le sifflement des flammes, le grésillement des arbustes résineux. Là-bas, un autre incendie s'allume derrière le camp comanche, poussé par le vent l'incendie marche vers l'incendie, quatre ombres de cavaliers galopent devant.

Les comanches ont vu le danger et la mort, mais trop tard. Un instant ils crient la suprême prière :

*Manitou que notre nombril
soit le fourneau de votre pipe
Manitou que notre nom brille
et garde la saveur du porto Flip*

puis ils se préparent à vendre chèrement leur vie.

Que peuvent, je le demande aux plus vaillants, une poignée de piétons contre trois mille bovidés emportés par la peur dans un galop furieux. Rien ! Le camp, les squaws, les hardis guerriers, les enfants et les bagages ! tout est piétiné par le troupeau qui continue sa course jusqu'au second incendie. Il reflue alors, revient sur ses pas et s'acharne à son œuvre destructrice.

James et ses compagnons aperçoivent alors, quand ils ont tué à satiété,

ils aperçoivent alors le pauvre trappeur au poteau de torture. Autour de son front luit l'auréole des martyrs et, s'il ne bouge plus qu'à peine, il est vivant cependant ! Ils l'écorchent vif, en guise d'eau arrosent d'alcool ses chairs à nu, le regardent flamber en poussant de grands éclats de rire ! Malheureux parents, comment votre fils sera-t-il reçu au ciel sans la confession radieuse qui resplendissait sur son front. Nulle part ne reposera son corps adoré... Malheureux parents !

Les soixante hardis garçons meneurs de vaches se rassemblent alors autour de James Longue Echine, une fois encore ils déchargent leurs fusils vers le ciel étoilé, poussent leur sonore cri de mort :

Hip ! Hip ! Hip ! Hurrah.

Les deux incendies se rejoignent sur eux. La prairie verdoyante hier calcinée aujourd'hui n'est plus qu'une flamme immense qui lèche les astres. Quand elle meurt, faute de combustible, d'hommes ni d'animaux, de vivants ni de morts, il ne reste trace !

Ainsi je fus semblable au trappeur... (cf supra).

Quant au modèle de ce western parodique, où les blancs sauveurs se muent à leur tour en tortionnaires, avant d'être engloutis par les flammes, une note crayonnée au verso du manuscrit Corti (p. 73) nous le révèle :

24 octobre 1926 relu «*Les Pirates des Prairies*» de Gustave Aymard pas ouvert depuis 1912 et que j'ai racheté voici trois mois étonnantes réminiscences, souvenirs exacts (voir pages 272 et suivantes).

Ce sont des lectures d'enfance, celles mêmes où Desnos devait rencontrer une première et ineffaçable image de l'amour, mais un mélange aussi, dans le langage, de convention et de véhémence romantiques, dont il fera ensuite son propre ton. Puisqu'on ne lit plus Gustave Aymard, il vaut la peine de citer quelques lignes du passage mentionné par Desnos : voici un homme seul contre tous, le fardeau d'une femme aimée sur son épaule :

Alors, tel que le sanglier acculé dans son fort, il poussa tout droit devant lui, brisant et renversant sans pitié tout ce qui, homme, femme ou enfant, semblait s'opposer à son passage.

Catapulte vivante, il s'avancait pas à pas sur un monceau de cadavres, baisant incessamment sa hache, qu'il relevait ruisselante de sang. Les Apaches se pressaient de toutes parts autour de lui; faucheur implacable, bûcheron fatal, il les abattait comme des épis mûrs; riant de ce rire sec qui saisit l'homme arrivé au paroxysme de la rage ou du délire (...)

Piétinant les corps palpitants qui roulaient en râlant sous les coups terribles de sa hache, sentant sur son épaule frémir le corps délicat de celle pour le salut de laquelle il combattait, il luttait, luttait toujours, sans s'arrêter, dans cette tâche impossible, mais résolu à trouver, quand même, ce mur humain sans cesse renaissant devant lui.

Rapts, poursuites et vengeances demeureront dans *Nouvelles Hébrides*, réduits, si l'on me permet cette formule, à une sorte de décor narratif, décor de fête foraine à travers lequel nous emmène, à tombeau ouvert, le scenic railway de l'automatisme.

Le Cimetière de la «Sémillante» (NH, p. 102-103).

Le cimetière de la «Sémillante», «perdue corps et biens sur les récifs des

«Les Sanguinaires», constitue sur un mode macabre qui est propre à Desnos, un manifeste du groupe, au même titre que le tableau contemporain de Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*. Desnos y repose parmi les siens; Breton et Duchamp côtoient Verdure et Baignoire, de même que dans le récit Aragon ou Vitrac jouaient leur propre rôle aux côtés de Miss Flowers et du bras de Péret : les voilà réunis dans un naufrage joueur, d'ailleurs prêts à ressusciter.

Recopiant son premier jet, Desnos ici encore va prendre soin d'intégrer sommairement son tableau dans le récit. Il le fait précéder d'une indication qui le rattache à un haut-lieu du territoire de Breton :

Le square de la Tour Saint-Jacques était enclos d'une palissade verte. Je restai en arrêt devant la porte : «C'est ici le cimetière de la Sémillante...»

Et il le fait suivre d'une rencontre du narrateur avec sa tombe — disparition finale que reprendra symétriquement l'acte de décès du poète par quoi débute *La Liberté ou l'amour* :

*Je m'approchai de ma tombe, blanche et sans ornement comme les autres.
Ni fleurs ni couronnes.
Entrez sans frapper.
Deux sous tombèrent à terre.*

La composition du groupe varie assez sensiblement d'une version à l'autre. Desnos accueille de nouveaux morts, il en expulse d'autres, en transfère à la fosse commune. Des repentirs ultérieurs lui font recouvrir quelques tombes par de petits carrés de papier collés. Enfin il remet au présent, comme toutes les autres, sa propre inscription funéraire, qu'il avait d'abord écrite au futur : «Ici reposera Robert Desnos». Il se fond ainsi dans le groupe, renonçant à survivre au naufrage.

Les modifications apportées dans *Pénalités de l'Enfer* sont les suivantes :

Tombes ajoutées	Duchamp - Germaine Everling - Louis-de-Gonzague Frick - Max Ernst - Jean Horth - E. et L. de Kermadec Jim Mac Kinley - Pierre de Massot - Paul Smara
Tombes supprimées	Archiduc Rodolphe - George Braque - Jules Mary - quelqu'un
Tombes rayées ou recouvertes	René Crevel - André Derain - Gala Eluard - les deux Josephson - Tristan Tzara
Transférés à la fosse commune	Gustave Aymard - Robespierre
Ajoutés à la fosse commune	Aloysius Bertrand - Dumas père - Saint-Just - Pierre Souvestre et Marcel Allain

Ces fluctuations deviennent plus significatives quand on les compare à celles qui affectent les personnages du récit. Absences révélatrices : celle d'Eluard, à qui n'est accordée qu'une tombe — encore sera-t-elle refusée à Gala; les dadaïstes : Picabia, Ribemont-Dessaignes, ne sont pas mieux lotis; une vindicte

particulière semble poursuivre Tzara, dont l'inscription tombale est à la fois barrée et recouverte. Dans le récit, le nom de Vitrac est à quatre reprises rayé (NH, p. 73, 95, 96, 98) et remplacé par celui de Baron : ne reparaît à la fin que son cadavre, «défunt ami» dont le ventre laisse échapper des poissons rouges (NH, p. 99). Le cas le plus étrange est celui de Crevel, dont on a vu que la tombe était passée au blanc : il disparaît de la p. 85, conséquence de la refonte du ch. VIII (cf. *supra*); mais il apparaît au mur du Pelican's bar :

... nous nous taisions toujours. Le Christ au fond de la salle avait la tête de René Crevel. Un sucre d'orge lui sortait de la bouche, il avait des boucles d'oreilles. Deux points d'interrogation remplaçaient les oreilles. (NH, p. 91, l. 22).

Le tombeau vide de Crevel ne me semble pas pour autant attribuable à une intention de cohérence biblique. Mais ce texte «automatique», que l'on sent immergé dans le quotidien, dessine l'image du groupe auquel Desnos cherche à s'agréger, avec une vitalité et un relief qui font pâlir en comparaison les textes «sérieux» que Desnos consacrera au même sujet.

Un autre remaniement notable concerne les «précurseurs». L'apostrophe à la statue monstrueuse qui incarne la multitude des morts, et l'affirmation de la vie et du présent comme seules valeurs (*Seuls les vivants sont beaux*, NH, p. 74), font place à une assez laborieuse série de variations en harmonie imitative, où Desnos est loin d'égaler Jean-Pierre Brisset :

Je regardai Aragon.
— Aragon ! Aragon ! voilà la statue unique des multitudes qui se sont arrêtées, qui sont passées ici.
— Ne nous y arrêtons pas davantage, dit-il.
Et nous partîmes.
Dans la rue Royale j'entendis le bruit lointain d'une cavalerie au pas —
Ta-teu-ta-té - Jac-ques-Va-Ché
Le bruit rampa au ras de la chaussée. Nous ne vîmes rien mais sans aucun doute de superbes chevaux passèrent.
Les autos blanches comme de beaux navires passèrent près de nous. Rimbaud ! hurlaient les claxons.
Sur la Seine passaient les remorqueurs. Au passage des ponts leurs sirènes clamaient : Apollinaire
Dans les usines les moteurs sourds se mettaient en marche : Lautreamond (sic)
— Ce sont des noms, me dit Miss Flowers, attentive à ces bruits, mais qui sont Jacques Vaché, Apollinaire, Rimbaud, Lautréamond ... ?
Un bicycliste nous frôla de sa petite corne : Jarry ! Jarry ! Jarry !
— Et Jarry ? compléta ma compagne.
— Les splendides significations de ces noms je les ai sues jadis. Maintenant je les ai oubliées.
(NH, p. 74, PE, p. 60-61).

L'irrévérence devant les grands anciens — ainsi atténuée dans *Pénalités de l'Enfer*, peut-être par égard aux idées de Breton — caractérise bien l'auto-didacte Desnos, qui se distinguera comme on sait lors de l'affaire du «bar Maldoror».

L'Horloge à court-circuit (NH, p. 30-31)

Cette saynète qui termine le premier chapitre de *Pénalités...* — donc le texte publié dans *Littérature* — est un morceau relativement autonome (au même titre que les poèmes), qui se présente initialement comme un texte théâtral avec titre, scénographie et liste des personnages. Tous ces éléments, de même que le nom des personnages en tête des répliques, vont disparaître dans la version refaite, qui intègre le passage devenu scène romanesque dialoguée :

Quant à Baignoire et Verduze ils ont pris le tramway pour regagner leur demeure. Le wattmann est en chocolat. Les cloisons de leur logis sont des rideaux à carreaux de couleur. Il n'y a trace de porte ni de fenêtre. La grosse ampoule qui éclaire l'appartement prend très bas au-dessus de la table sur laquelle la pendule sonne trois coups. Un policeman d'étoffe et de son s'immobilise dans un angle. Le silence... la pendule sonne un coup, celui de la demie; enfin voici Baignoire et Verduze.

— *Le ruban fil de fer aime le parachute...*

(NH, p. 30, PE, p. 8)

Quelques cadavres exquis plus loin, «Baignoire et Verduze tombent vertigineusement à travers des trémies de sel et des feux d'artifice»; et se recopiant, Desnos compense ce que le texte ainsi homogénéisé a perdu en relief, en développant ses indications de régie :

Le silence, puis l'horloge sonne quatre coups... le silence... ding !... le silence... ding ! ding ! ding ! ding ! ding !... le silence... et encore de même.

Arrivée à douze coups la pendule recommence à sonner un coup... puis deux... et ainsi de suite. Les silences qui séparent les demies des heures deviennent de plus en plus courts jusqu'à se confondre avec ceux qui séparent les coups. Le policeman de son et d'étoffe tombe à terre...

L'ampoule éclaire immuablement...

La pendule sonne continuellement... ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding ! ding !

(NH, p. 31-32, PE, p. 9)

«Ding !» se lit aussi *dingue* : la folie répétitrice écrit les treize coups au lieu de les nommer; son «court-circuit» annule le temps dans une pure scansion de cette voix qui est Robert Desnos, signant à cet endroit même dans *Littérature* son premier «acte de surréalisme absolu».

Autres morceaux ajoutés

Desnos développe somme toute assez peu son premier jet : à côté des passages évoqués ci-dessus, seuls trois fragments viennent s'ajouter au texte initial. Je les citerai dans l'ordre. Les deux derniers sont portés sur le verso des

pages correspondantes du manuscrit; l'encre est la même que celle de la copie, dont ils paraissent contemporains.

Le premier amplifie le thème de la ville déserte :

Depuis que la ville était désertée le gaz avait flambé onze nuits durant. Des pôles lumineux avaient alors signalé les puissants gazomètres derrière leur barrière merveilleuse. Des aurores boréales avaient jailli d'explosions musicales et puis les becs de gaz s'étaient éteints.

L'électricité s'était répandue la semaine entière. Les yeux interrogateurs accrochés aux fils avaient éclairé des appartements sans luxure. Les manèges de chevaux de bois et les tramways avaient fonctionné à vide. Sous le sol s'avait été toute la semaine la succession des rames de métro lumineuses et désertes.

Les sonneries sans arrêt avaient réclamé des réponses qui ne vinrent pas. Puis tout était rentré dans l'ordre et le silence. Tout était éteint, même les vieux cierges des églises, même les lanternes rouges qui signalent les chantiers et les rues barrées.

(NH, p. 34, l. 25; PE, p. 14)

Le second fragment associe André Breton à l'obsession du «court-circuit» temporel, la question «Quelle heure est-il ?» ponctuant la description du nouveau déluge devant lequel fuient les deux héros :

- *Quelle heure est-il André Breton ?*
- *Il est onze heures il est midi il est midi à quatorze heures*
- *Quelle heure est-il André Breton ?*
- *Il est cinq heures il est minuit ou plutôt il était il était (sic)*

(NH, p. 72, l. 33; PE, verso de la p. 57)

Enfin dans le dernier chapitre, Desnos ajoute un petit commentaire à la scène oedipienne, d'une brutalité naïve et saisissante, du petit garçon qui étrangle son père, et détache la tête du corps après avoir étiré le cou pour s'en faire une corde à sauter :

Voici donc le sort et le secret du cordon ombilical qui nous enchaîne délicatement aux stupides générations précédentes, m'écriai-je, voici donc la raison secrète de mon amour pour les guillotines et la conclusion de vingt siècles d'éducation paternelle maternelle et matrimoniale.

(NH, p. 97; PE, verso de la p. 85)

Suppressions

Desnos réduit l'hétérogénéité de son premier jet non seulement en intégrant au récit la saynète, mais aussi en diminuant quelque peu le débit du «robinet lyrique»; les poèmes qu'il supprime — à commencer par celui qui porte ce titre — ont pour point commun d'être des hors-d'œuvre par rapport au récit. La suite de cinq poèmes (NH, p. 53-55) disparaît ainsi de *Pénalités...*; mais les matériaux qu'elle fournit sont repris, en ordre dispersé, pour former le discours des deux phallus accolés (NH, p. 52-53, PE, p. 35). Au début du ch. IX, les êtres hélicoïdaux se présentent dans un petit poème : «Nous nous nommons Eusèbe / Clarinette Fanfreluche...»; mais les cinq quatrains qui

suivent, et qui mettent en scène Napoléon, Britannicus, Breton, Vitrac et Aragon, forment un ensemble indépendant : ils seront abandonnés (*NH*, p. 86-87; *PE*, p. 76). Disparaissent enfin, pour des raisons moins claires, les deux quatrains prononcés par l'une ou l'autre des vingt-cinq images d'André Breton (*NH*, p. 87; *PE*, p. 76).

Les vingt-trois autres poèmes du texte sont repris dans la copie et ils varient très peu dans le détail — contrairement à la prose narrative. Il s'agit en fait des couplets que viennent, comme dans une comédie musicale, pousser sur le devant de la scène le marchand de cresson, Soupault, les phares d'automobiles ou les filles à l'œil crevé. Notons en passant que c'est le dernier de ces poèmes qui, en s'enroulant autour du sextant ailé, le fait retomber sur le héros et provoque le «bing» final, écho en court-circuit du «ding» qui ponctue le premier acte.

Poésie et récit sont en fait chez Desnos deux modes de l'automatisme : une pulsion rythmique, accrochée aux mesures fondamentales de l'octosyllabe et de l'alexandrin; et un élan narratif qui fournit, jusqu'à la mythomanie, aux besoins de l'héroïsation du moi. Dans le premier jet, on voit ces deux modes naviguer pour ainsi dire de conserve, discernables mais non dissociés. La correction rompt cet équilibre, en inféodant beaucoup plus nettement la poésie au récit. Desnos s'éloigne de l'hybride; il y reviendra plus tard dans *Siramour*, où les séquences narratives seront à l'inverse enchâssées dans le poème.

*

Les corrections de détail, sur lesquelles je reviendrai dans un livre consacré à la poésie de Desnos, à paraître chez José Corti en 1986, confirmeraient ce qui ressort de cette confrontation : 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 réécrit au courant de la copie, plutôt qu'en raturant son manuscrit.

Mais la correction que Desnos inflige à son texte prouve d'une manière très forte, du moins en ce qui le concerne, la validité du critère énonciatif que désigne la notion d'«automatisme» : malgré qu'il en ait, il ne peut prendre entièrement la mesure de cela, «homme ou femme ou radis rose» (*NH*, p. 53), qui «parle surréaliste» en lui. Elle prouve aussi que des deux *mains*, celle de l'écrivain est la plus faible, impuissante à s'approprier la trouvaille, à la laisser rebondir sans cesser d'en capter l'énergie. Ce déséquilibre fait l'infortune de Desnos — et aussi son charme : celui d'apparaître moins comme un poète-né que comme un poète à l'état naissant.

Michel Murat

NOTES

1. Robert Desnos : *Nouvelles Hébrides et autres textes* (1922-1930), édition établie et présentée par M.-C. Dumas, Gallimard, NRF, 1978. On se reportera à l'appareil critique de cette édition pour ce qui concerne le dossier du Fonds Doucet et les projets de publication de Desnos.
2. *Littérature*, nouvelle série, n° 4, septembre 1922 (réédition J.M. Place, 1976). Ce numéro est le premier de ceux dont Breton assume seul la direction, et dont la couverture est dessinée par Picabia.
3. La pagination indiquée ci-après sera pour *Nouvelles Hébrides* celle de l'édition Gallimard, et pour *Pénalités de l'Enfer* celle du manuscrit Corti.
4. Gustave Aimard (Desnos orthographie toujours Aymard) : *Les Pirates des prairies*, Paris, Amyot, 1858, 7^e éd. 1862, pp. 271-272.
5. Les expressions entre crochets droits sont biffées sur le manuscrit.

91

1 ^{re} républ. Louis Jangon	1 ^{re} républ. Jacques Baran	1 ^{re} républ. André Breton	1 ^{re} républ. Philippe Kresselt																			
1 ^{re} républ. May Aride	1 ^{re} républ. Robert Milet	1 ^{re} républ. Pamélie Pichas	1 ^{re} républ. Aimée Breton	1 ^{re} républ. Paul Eluard																		
1 ^{re} républ. Nath. Flouret	1 ^{re} républ. Marcel Boulang	1 ^{re} républ. Bernard Dantey		1 ^{re} républ. Maurice depenant Breton																		
1 ^{re} républ. René Gysin de Krollville	<p style="text-align: center;">Folk commune in républ.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">J. L. L. L.</td><td style="width: 50%;">Brundelait</td></tr> <tr> <td>Chapuis</td><td>Gustave Aymard</td></tr> <tr> <td>Rambaud</td><td>Gustave Aymard</td></tr> <tr> <td>St Just</td><td>Alfred Breton (1922)</td></tr> <tr> <td>Jules Jany</td><td>Leone Kresselt (1922) (1922)</td></tr> <tr> <td>Guillaume Jullien</td><td>Alfred Breton (1922)</td></tr> <tr> <td>Jacques Vaché</td><td></td></tr> <tr> <td>Grand de moule</td><td>quelques</td></tr> <tr> <td>Eugène Lise</td><td>autres</td></tr> </table>			J. L. L. L.	Brundelait	Chapuis	Gustave Aymard	Rambaud	Gustave Aymard	St Just	Alfred Breton (1922)	Jules Jany	Leone Kresselt (1922) (1922)	Guillaume Jullien	Alfred Breton (1922)	Jacques Vaché		Grand de moule	quelques	Eugène Lise	autres	1 ^{re} républ. Gustave Aymard
J. L. L. L.	Brundelait																					
Chapuis	Gustave Aymard																					
Rambaud	Gustave Aymard																					
St Just	Alfred Breton (1922)																					
Jules Jany	Leone Kresselt (1922) (1922)																					
Guillaume Jullien	Alfred Breton (1922)																					
Jacques Vaché																						
Grand de moule	quelques																					
Eugène Lise	autres																					
1 ^{re} républ. Gustave Aymard	1 ^{re} républ. P. de Kresselt																					
1 ^{re} républ. Ch. F. Breton																						
1 ^{re} républ. Gustave Aymard Gustave Aymard	1 ^{re} républ. Maurice depenant Breton																					
1 ^{re} républ. Gustave Aymard	1 ^{re} républ. P. de Kresselt																					
1 ^{re} républ. Renée Breton	1 ^{re} républ. Breton	1 ^{re} républ. Eol de Kresselt	1 ^{re} républ.																			
	1 ^{re} républ. Dien	1 ^{re} républ. Maurice	1 ^{re} républ. May Aymard	1 ^{re} républ. Gustave Aymard																		
1 ^{re} républ. Paul Breton	1 ^{re} républ. Pamélie Breton	1 ^{re} républ. Jean Breton	1 ^{re} républ. Maurice Breton	1 ^{re} républ. Roger Breton																		
	1 ^{re} républ. Maurice Breton	1 ^{re} républ. Gustave Aymard																				
	1 ^{re} républ. Gustave Aymard	1 ^{re} républ. Gustave Aymard																				