

Yvette PARENT

Robert Desnos admirateur de Hugo.

Le but de cette communication 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 m'a semblé intéressant, en revanche, de montrer cette influence qui le protège souvent tel une espèce de garde-fou, à la fois de la désespérance et du formalisme. Desnos depuis l'enfance 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.

Chronologie d'une filiation.

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 d'*Une Saison En Enfer*, écrite en 1922. A ma 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. » (*Œuvres*, p.76)

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 dans la fosse commune; autour d'eux, les principaux surréalistes dont Desnos, et des personnages réels ou fictionnels, dont Robespierre et Dieu. De Victor Hugo, point. Mais 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 : 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-trott et le petit vieillard à piston
Dieu garde la fumée du vierge araucaria
Les langues des locomotives au bout de tes tétons. » (p.67, *Œuvres*)

l'autre se situe dans *Le Génie sans miroir*, écrit en 1924, où après avoir salué dans les Romantiques des frères en démence, 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 ! » (p.228, *Œuvres*.)

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.

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. » (*Les Rayons et les Ombres: Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992)

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. » (p. 299, *Œuvres*)

Ce texte est fondamental, car comme l'étudie très bien Valérie Hugotte dans sa communication (« Comme dans une image enfantine », dans *Desnos Pour l'An 2000*) (1). les archétypes de sa poétique se situent dans la toute petite enfance : «... tout dans son œuvre surréaliste témoigne de la persistance des " premières images ", dit-elle, 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 », (*Œuvres*, p.300).

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. » (p.410 *Œuvres*)

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 20^{ème} siècle où, nous dit Desnos : « l'Europe n'avait plus que quatorze ans pour forger ses armes » (idem)

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 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. » (p.456, *Œuvres*).

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. » (p.1150, *Oeuvres*)

Ces *Notes* dont ce passage est extrait, sont contemporaines du *Vin est tiré*, roman sur la drogue, cette « misère » du 20^{ème} siècle, dont Desnos connaissait les effets à travers la femme qu'il aimait, 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 Écrivains Révolutionnaires, travaillé pour le Front Populaire, et écrit *No Passaran* pour dénoncer l'assassinat de Garcia 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 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. » (cité par Fabien Musitelli dans *Cahier Robert Desnos Sept*, p.29-30)

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... » (idem)

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 typhus à Terezin quelques jours après la libération du camp. L'héritier avait bien honoré le legs .

L'héritage multiple.

Je n'entrerai 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 » (p.20, *Œuvres*)

mais il hérite aussi du pacifisme qui n'était plus celui de la république avant 14, 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 » (p.1246, *Œuvres*). C'est au nom de la liberté qu'il explique son changement :

« Mais un seul mot : Liberté a suffi à réveiller les vieilles colères » (idem)

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 séditionnel. » (p.275, *Œuvres*)

Une attitude anticléricale forte relie aussi Desnos et Hugo. Il s'en explique, notamment en 1944, dans son *Journal* :

« 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. » (p.1262, *Œuvres*) .

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. » (p.195, *Œuvres*)

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 ou l'amour est à la fois pur et licencieux dans l'absolu ? » (phrase manuscrite au bas d'un dessin de Max Morise, dans *De l'érotisme*, 1923, citée par Marie Claire Dumas, dans *Desnos/Œuvres*, p.181)

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... » (p.1195, *Œuvres*)

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, Breton disait : « 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” » . (dans *Histoire de la littérature contemporaine*, collection « La Pléiade »)

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 ») Je garderai 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 » (cité par Fabien Musitelli dans *Cahier Robert Desnos Sept*, p.10, Editions Des Cendres).

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, 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. (p.227, *Œuvres*).

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. » (cité par Fabien Musitelli dans *Cahier Robert Desnos Sept*).

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 : 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 ! » (*Les Contemplations*, p. 475, Presses Pocket)

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 cancanesuses 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, 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 édités. 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 reconfortant 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 enrôlé, et il bafouille. » (article paru dans *Le soir*, le 14 mai 1928, cité dans , *Les Voix Intérieures*, Les Editions du Petit Véhicule)

La Préface de Cromwell.

« Il (le grotesque) s'infiltré partout, car de même que les plus vulgaires ont mainte fois leur accès de sublime, les plus élevés paient fréquemment leur tribut au trivial et au ridicule . Aussi, souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène , même quand il se tait, même quand il se cache. » (*La Préface de Cromwell*, p.18, « Œuvres complètes/ Critique » Robert Laffont éditeur)

La grande portée de cette déclaration de guerre de 1827 vient d'avoir réuni le grotesque et le sublime de façon scandaleuse dans une même démarche créatrice. Desnos à la suite de l'illustre modèle, mélange les deux registres avec jubilation et grande liberté. C'est vrai tout au long de l'œuvre, des poèmes surréalistes aux poèmes d'après 40. Témoin cet *Art Poétique* dont je citerai quelques extraits :

« Par le travers de la gueule
Ramassée dans la boue et la gadoue
Crachée, vomie, rejetée-
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître-
Déchet, rebut, ordures

Comme le diamant, la flamme et le bleu du ciel...

Je suis pour le vent le grand vent et la mer
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître
Ça craque ça pète ça chante ça ronfle
Grand vent tempête cœur du monde
Il n'y a plus de sale temps...

Enfin le voilà qui sort de sa bauge
L'écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif
Pas d'ongles au bout de ses doigts
Orphée qu'on l'appelle
Baiseur à froid confident des Sibylles
Bacchus châtré délirant et clairvoyant » (p.1241, *Œuvres*)

Cela peut tourner à la parodie du modèle dramatique dans *La Ménagerie de Tristan*, qu'il compose pour les enfants de Lise et Paul Deharme, en 1932, avec le poème de : « L'éléphant qui n'a qu'une patte » déplorant son destin lorsqu'il s'adresse à Ponce Pilate, tel Hernani à Doña Sol :

« L'éléphant qui n'a qu'une patte
A dit à Ponce Pilate
Vous êtes bien heureux d'avoir deux mains
Ça doit vous consoler d'être Consul romain

Tandis que moi sans canne et sans jambe en bois
Je suis comme un héron et jamais je ne cours et jamais je ne bois
Et je ne parle pas des soins qu'il me faut prendre
Pour monter l'escalier qui conduit à ma chambre.

J'aimerais tant laver mes mains avec un savon rose
Avec du Palmolive avec du Cadum
Car il faut être propre et ne puis me laver
Et j'ai l'air ridicule debout sur le pavé.

Je n'ai pour consoler cette tristesse affreuse
Que ma trompe pareille aux tuyaux d'incendie
Et si je mets le pied dans le plat
Il y reste et l'on peut le manger à la sauce poulette

Plaignez, Ponce Pilate, plaignez cette misère
Il n'y en a pas de plus grande sur terre
Vous êtes bien heureux de laver vos deux mains
Ça doit vous consoler d'être Consul romain . » (p.723, *Œuvres*.)

Cette fatalité dramatique n'est pas seulement parodiée à l'usage de l'enfance mais elle concerne aussi le monde adulte tant, pour Desnos, la frontière entre les deux univers est peu marquée. L'alternance entre le grotesque et le sublime qui relève chez Hugo de niveaux de vocabulaire séparés (donc adultes) est transférée chez Desnos dans un registre enfantin, voire régressif.

Le Satyre.

En constatant ce qu'il considère comme l'impuissance épique de son époque, Desnos démarque le poème de Hugo en 1942. Au départ, le satyre de Desnos rêve de redevenir l'être de communion avec la nature sensuelle qu'il a été jadis et qui le rendait frère du satyre de *La Légende des Siècles* :

« J'avais dans la bouche le suc des fleurs et des herbes et la sève des arbres
et le sable des plages et même la terre mouillée des marais,
Une délicieuse amertume à laquelle le vent ajoutait la sienne emplissait
ma bouche
Mon corps était couvert de pollen.
Je sentais le pré, la rivière, et les forêts à fougères et à champignons.
Je marchais dans la terre
Jusqu'aux genoux, jusqu'au sexe, jusqu'au nombril
Jusqu'à la bouche et aux yeux . » (p.965-66, *Œuvres*)

mais à l'inverse de celui-ci, il se retrouve le satyre ignoble des villes, incapable d'échapper à la misère sexuelle qui l'entoure :

« Ainsi parle le satyre.
Déjà ses bretelles pendent ignoblement
Ainsi parle le satyre. Est-ce bien lui-même, ou se confond-il parmi la multitude de
personnages qui l'entourent ?
Mais d'abord son décor :
Le mur lyrique aux inscriptions amoureuses,
Le mur contre lequel il colle au crépuscule comme une affiche son
ombre,
Le mur suintant d'urines de chien et d'homme,... » (p.966, *Œuvres*)
à la fin pourtant :
« Le satyre rêve et se roule dans le fumier doré de son imagination... »
et :
« Puéril comme le jeu de billes,
Puéril comme l'univers secret de tout homme,
Puéril comme la guerre,
Et sanglant et cruel comme la guerre,
Et boueux et honteux comme l'univers secret de tout homme
Et absurde et logique comme le jeu de billes
C'est le satyre qui s'approche dans l'ombre
Et violente superpose et foule
Ses rêves tumultueux. » (p.968, *Œuvres*)

Il reste au satyre de Desnos, incapable de l'ascension cosmique donnée à Pan par la force tellurique qui le projette vers les étoiles, l'imagination phantasmatique comme valeur ultime et dérisoire.

« Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !

A l'exception d'expériences effectuées sur le langage dans *L'Aumonyme* et *Langage cuit* en 1923, la syntaxe de Desnos est impeccable. Quand il en transgresse allègrement les règles, c'est qu'il utilise parodiquement un sociolecte populaire fondé sur l'ellipse - souvent dans la phrase négative - comme dans les chansons qu'il écrit pour des artistes de music-hall. Ainsi pour Margot Lion qui lui demande « La souris du gigot » dont voici les premiers vers :

« Elle, elle était blanchisseuse à Bell'ville
Et lui boucher en haut d'Menilmontant
Y' a pas d' sots métiers pour les imbéciles
Comm' disait Deibler en s' lavant les dents... » (p. 74 *Les Voix Intérieures*)

ou qu'il imite avec humour les anaphores de la syntaxe enfantine dans le très joli petit poème qu'il dédie à Youki (*Youki 1930 Poésie*, p.659, *Œuvres*) :

Pas vu ça

Pas vu la comète,
Pas vu la belle étoile
Pas vu tout ça

Pas vu la mer en flacon
Pas vu la mer à l'envers
Pas vu tant que ça

Mais vu deux beaux yeux
Vu une belle bouche éclatante
Vu bien mieux que ça.

En revanche, là où Hugo se déclarait révolutionnaire en matière lexicale dans sa *Réponse A Un Acte D'Accusation*, Desnos, lui, est totalement libertaire.

Il l'est d'abord parce que la libération des mots est incluse dans l'écriture automatique même s'il prend assez vite ses distances avec elle comme dans le poème « P'oasis » de *L'Aumonyme*, où il montre avec humour la querelle entre « les pensées arborescentes » et « les mots arborescents ». Néanmoins il se réserve le droit d'employer tout le vocabulaire, sans limites et sans interdits et il pratique abondamment les calembours, l'écriture phonétique, l'homonymie cocasse, l'holorime, le mélange de l'écriture musicale et des vers, et même l'idiolecte dans « Demi rêve » (p.660, *Œuvres*) . En 1930 notamment, alors qu'il est en train de rompre avec Breton, il reprend à nouveau dans *Corps et biens*, les textes de l'*Aumonyme* et de *Langage Cuit*.

En deuxième lieu, Desnos tout au long de son œuvre, et parce que toute censure lui était insupportable, a utilisé les mots crus et grossiers du langage populaire dits improprement d'argot mais que tout le monde comprenait et utilisait y compris le public cultivé. C'est là que se ressent le plus le fossé rhétorique qui sépare Desnos de Hugo.

Enfin, au contraire de Hugo qui l'emploie de manière diégétique et en focalisation interne ou comme objet d'étude, Desnos, admirateur de l'argot dans *les Misérables* et des ballades de Villon en jargon, utilise l'argot comme langage poétique codé dans deux de ses œuvres écrites en 1944 , « Calixto » et surtout « A La Caille », où il s'en sert pour injurier Pétain et Laval. Il l'envisage à cette date comme la langue d' « une poésie populaire et secrète (...) forme populaire et spontanée de l'hermétisme. » (*Notes Calixto*, p.1229-30, *Œuvres*) . Dans ces

poèmes qui sont parus sous un nom d'emprunt dans la revue *Message*, il s'agit bien d'argot pour lequel la traduction est nécessaire et qui lui sert d'arme langagière contre Vichy, son conformisme et son indignité.

L'art du peuple et la chanson.

« Celui qui écrit ces lignes a été longtemps rôdeur de barrières à Paris et c'est pour lui une source de souvenirs profonds. »

Ainsi s'exprime Hugo dans *les Misérables* (III, I, 5) dans le fameux chapitre sur le gamin de Paris. Hugo agit d'abord en observateur du peuple, et Desnos partage avec lui cette passion de la rue, de son peuple et de la culture populaire. Plus éclectique que Hugo, il promeut à la dignité de l'art les formes les plus variées de cette culture: ainsi du tatouage dont il fait l'éloge dans un article de *Vu* du 3 février 1932, de la carte postale et de la célébration des événements qui peuvent toucher le peuple. Dans le récit du voyage en Bourgogne qu'il a fait avec les Foujita en 1930, il déplore la disparition des « Vélasquez » et des « Breughel » de la carte postale, et des journaux à l'usage du peuple :

« La carte postale de fantaisie connut ses Vélasquez et ses Breughel. Concurrément, les suppléments du *Petit Journal* et *Petit Parisien* exprimaient chaque semaine, en étroite collaboration avec le public, les réactions de celui-ci devant les événements en sacrifiant toujours le faux sensationnel à l'authentique fait humain : catastrophes de chemin de fer, enfants séquestrés, obsèques de Victor Hugo, émeutes à Saint Pétersbourg, arrivée du village nain à Luna-Park. Ces deux publications étaient modernes au sens exact du mot. Seul, le *Petit Journal* continue avec plus ou moins de bonheur dans cette voie où il lui est difficile de concurrencer les parfaites publications photographiques actuelles. Mais ces dernières sont-elles bien une manifestation populaire ? » (p.626, *Œuvres*)

On notera au passage que Hugo est devenu partie intégrante de l'art populaire à l'occasion de ses obsèques. Cette mise en abîme du poète aimé du peuple dans l'art du peuple s'explique par l'intérêt que Desnos, comme Hugo d'ailleurs, porte à l'imaginaire collectif. Il ne faudrait pas en conclure abusivement que son éclectisme de critique littéraire et musical, faisant l'apologie de la littérature et de la chanson populaire, lui fait abandonner comme écrivain et comme poète l'héritage individualiste du romantisme. Sa poétique est certes mimétique mais elle est surtout expressive, comme en témoigne l'usage qu'il fait du personnage fictionnel de Fantômas qu'il prend au roman dit populaire et dont il fait le personnage parodique de la *Complainte de Fantômas*. Exactement comme Hugo prenait, dans un mouvement inverse, à Jean-François Chaponnière son « C'est la faute de Voltaire... C'est la faute de Rousseau... » pour en faire le refrain « populaire » de Gavroche dans *Les Misérables*.

L'art populaire par excellence reste pour Desnos la chanson. Chanson folklorique, ce qui le rapproche de Nodier et de Nerval, chanson populaire contemporaine dont il fait la critique et la promotion dans une série d'articles intitulés : *Les Voix Intérieures*, parus dans *Le Soir* de mai à novembre 1928, entre autres. Dans toutes ces critiques de disques qui brillent par leur éclectisme et leur intelligence, il insiste sur la nécessité de relier les disques de folklore anciens aux airs populaires équivalents de son époque :

« Et, d'âge en âge, des premiers airs de jadis aux chansons de Dranem, tendrement, ironiquement, c'est ce grand appel qui résonne vers l'amour et la liberté. » (*Les Voix Intérieures* p.157)

De la chanson au poème.

Eustache Deschamps, dès le 14^{ème} siècle, faisait la différence entre la musique, la poésie et le poème chanté :

« Nous avons deux musiques dont l'une est *artificielle* et l'autre *naturelle*.

L'artificielle est celle dont dessus est fait mention (ce que nous appelons la musique habituellement) ; et est appelée artificielle de son art , car par ses six notes, qui sont appelées us, ré, mi, fa, sol, la, l'on peut apprendre à chanter, mettre d'accord, chanter en octave, en quinte, tierce, (...)

L'autre musique est appelée *naturelle* pour ce qu'elle ne peut être apprise à nul, si son propre courage naturellement ne s'y applique , et est une musique de bouche en proférant paroles métrifiées , aucune fois en *lais*, autrefois en *ballades*, autrefois en *rondeaux simples et doubles*, et en *chansons balladées* (...)

Les chansons naturelles sont délectables et embellies par la mélodie et les parties de dessus, parties de soprano et parties de haute-contre du chant de la musique artificielle. Et néanmoins est chacune de ces deux plaisante à ouïr par soi. » (*L'Art de Ditier*)

Cette « musique de bouche » en « paroles métrifiées », Hugo la revendique aussi comme entièrement autonome. Il le dit assez brutalement dans un fragment non daté :

« Rien ne m'agace comme l'acharnement à mettre de beaux vers en musique. Parce que les musiciens ont un art inachevé, ils ont la rage de vouloir achever la poésie, qui est un art complet. » (p.443 de *Portefeuille Non Daté, Fragments En Prose Non Daté*, Tome XV-XVI/2 de l'édition Massin)

Et pourtant, Arnaud Laster en témoigne dans la partie MUSIQUE de *La gloire de Victor Hugo* (Paris 1985), celui-ci fut sollicité toute sa vie par des musiciens qui mettaient après coup ses poèmes en musique. Mais il fut librettiste une seule fois pour Louise Bertin dans *la Esmeralda*. Quant aux chansons de son œuvre dramatique, il en laisse la musique à l'initiative de la mise en scène parce que l'essentiel est ailleurs. Annie Ubersfeld a magistralement démontré le fonctionnement scénique de la "Chanson de Gubetta" dans *Lucrèce Borgia* (2) et de celle des fous dans *Cromwell*, et combien leur impact repose prioritairement sur le texte.

A l'inverse, Desnos a été parolier et dépendant de toutes les musiques de son époque. Deux éléments ont influencé son attitude, son voyage à Cuba en 1928, qui lui fait découvrir les rythmes sud américains et sa relation sentimentale avec Yvonne George, chanteuse réaliste, de 1924 à 1930. Il travaille avec des musiciens dont certains s'appellent Darius Milhaud, Kurt Weill, Arthur Honegger mais écrit aussi des chansons avec Mireille , Paul Arma ou Cliquet – Pleyel. Ce respect de la musique et même des interprètes se fait forcément au détriment du texte, qu'il encourage lui-même à changer ou à adapter. Les chansons de circonstance écrites par Desnos à partir de 1930 ne sont pas des œuvres toujours convaincantes car elles témoignent d'une poétique pragmatique, l'auteur renonçant sciemment à ses privilèges - le grotesque excepté quand il s'agit de chansons comiques.

Mais il appelle aussi: « chanson » les poèmes de certains recueils, ou emploie dans d'autres des procédés caractéristiques qui en font effectivement des chansons dont la mélodique est indépendante de l'art musical.

C'est donc sur ce terrain que l'on peut faire un parallèle entre Hugo et Desnos.

Le poème appelé: « chanson ».

Dans l'histoire littéraire, la chanson apparaît dès le 11^{ème} siècle comme texte destiné à être accompagné de musique ; il s'agit alors d'une littérature orale. A partir du 16^{ème} siècle grâce à la diffusion du livre par l'imprimerie, les textes poétiques sont édités et lus éventuellement sans musique. C'est le cas pour Marot et Ronsard quand ils titrent ainsi leurs poèmes.

Inversement, des poèmes sans titre sont accompagnés de leur partition (par exemple « Mignonne, allons voir si la rose »). La disjonction est donc faite entre paroles et musique.

L'originalité du 19^{ème} siècle est d'avoir réhabilité la chanson folklorique et la chanson populaire au point d'en influencer le texte littéraire pur. Nous savons le rôle que joue la chanson en argot dans *Le Dernier Jour D'Un Condamné* en matière de structure narrative.

En poésie, s'affirment alors deux influences: la première plus ou moins savante, maintient la vocation du poème/chanson à être porteur d'un lyrisme autonome, personnel et amoureux, fondé sur l'euphonie et le rythme, comme c'était le cas pour Marot et Ronsard et comme ce le sera pour Musset et Verlaine. La seconde, sous-tendue par la chanson populaire, en introduit dans le poème/chanson les registres épique et dramatique, éventuellement parodiés, et le rythme : c'est l'œuvre de Hugo . Au vu de la présence de modèles identiques - répétitifs, strophiques et métriques - dans certains poèmes de Desnos, il est intéressant d'étudier chez lui cette forme de retour à la poésie traditionnelle.

Corpus d'un genre.

Si l'on se fonde sur leur titre ou leur en-tête, et en exceptant *Les Chansons des Rues Et Des Bois*, on compte un peu plus de quarante chansons dans les divers recueils poétiques de Hugo dont une trentaine dans *Toute La Lyre* (3). Il s'en trouve beaucoup moins chez Desnos, mais il faut prendre en compte des poèmes non titrés « chanson » ou des passages isolés de textes plus vastes, qui sont en réalité des chansons. On les identifie à un changement de rythme et de mètres- au passage aux vers courts- et à un changement de registre. Ainsi dans le poème titré « Siramour » en date d'avril 1931 apparaissent au milieu de vers libres, huit strophes isométriques de quatre hexamètres, avec réitération de rimes et de vers selon la méthode du virelai ou chant balladé que pratique Desnos de préférence à la disposition couplet et refrain. S'y entremêlent les thèmes de la sirène et du voyage maritime et la symbolique amoureuse du jardin et de la fleur qu'on y cueille, chère aux chansons d'amour du folklore; en voici le début :

« Jadis une sirène
A Lisbonne vivait
Semez, semez la graine
Aux jardins que j'avais .

Que Lisbonne est jolie.
La fumée des vapeurs
Sous la brise mollie
Prend des formes de fleurs.

Nous irons à Lisbonne
Ame lourde et cœur gai,
Vous que nul ne pardonne,
Lionne rousse aux aguets.

Semez, semez la graine,
Je connais la chanson
Que chante la sirène
Au pied de la maison.

Nous irons à Lisbonne
Ame lourde et cœur gai

Cueillir la belladone
Aux jardins que j'avais. » (p.889-890, *Œuvres*.)

A quoi s'ajoutent des poèmes titrés complaintes - « Complainte du pirate », « Complainte de Fantômas » – où Desnos parodie la forme populaire de la fin du 19^{ème} siècle, et dans *Etat de veille* une série de poèmes dont le titre commençant par : « Couplets de... » est la synecdoque du mot « chanson ».

Ce sur quoi se rejoignent Hugo et Desnos dans ce type de poésie au-delà même de la forme, c'est le recours à des registres semblables qui sont souvent ceux de la parodie de la chanson populaire sentimentale et/ou aventureuse. Un des exemples parmi bien d'autres est la chanson de marin. Dans *Hacquoil (Toute La Lyre, VII,23,XVIII)* Hugo commence par ces vers :

“ L'amour f- le camp comme un b-
Filant dix nœuds dans un bon lougre
En pleine mer.
La beauté passe, sarabande
Comme passe la contrebande
A Saint-Omer.”

A quoi fait écho un poème du même registre dans *De silex et de feu* (p. 176, *Corps et Biens* , Gallimard, éditeur) où douze quatrains d'hexasyllabes disent, de même, la désinvolture amoureuse. En voici deux pour l'exemple:

« De Marenne à Cancale
Vogue un fameux lapin
Un fier luron sans gale
Qui saoula les marins

Où donc est ma négresse
Dit le premier marin
On fit avec sa graisse
Quatre grands cierges fins »

Mais c'est aussi grâce à la conjonction de ces registres avec des modèles poétiques que je vais tenter le rapprochement entre les deux poètes.

Le modèle répétitif.

Sa structure de base est la rime et c'est ce que rappelle Maurice Grammont dans son traité de versification. Comme nous l'avons vu, c'est ce sur quoi se fonde le virelai, poème à forme fixe du 15^{ème} siècle qui dans chacune de ses strophe fait revenir deux rimes dont l'une est dominante. A la réitération des rimes s'ajoute celle des vers : certains de la première strophe « revirent », c'est à dire reviennent, dans les strophes qui suivent. D'où le nom de « virelai » qui produit des adaptations diverses car c'est une forme souple.

Elle est utilisée par Hugo dans les chansons de *Toute La Lyre*, en particulier dans « La chanson du spectre » et Desnos la reprend souvent dans les recueils de *Youki 1930 Poésie*, *Les Nuits Blanches*, *Bagatelles*, *Etat de veille* et *Sens*. Les reprises peuvent être partielles comme le fait Hugo dans *La chanson du spectre*: « Je suis la vierge », « Je suis la fille » « Je suis l'amante », « Je suis la mère », « Je suis la folle », « Je suis la morte, **dit-elle** », scandant de manière théâtrale les étapes tragiques, en l'occurrence, de l'amour. De même

dans le *Chant Des Cent mille*, Desnos fait-il revenir les mots et les vers dans un violent discours aux destinataires multiples:

« Au temps des Tournesols
Au temps des Rosalies
Pierre Jacques et Paul
ont bu jusqu'à la lie
chante le rossignol

Le rossignol est imbécile
De chanter à perdre l'haleine
après une viennent cent mille
sur la grand'route de la plaine

Mais à la cent mille et unième
se terminera le cortège
Le vin est bu mais je vous aime
il est trop tard voici la neige

au revoir cent mille et unième
Tu fus semblable à la première
Et l'on sait bien que ce qu'on sème
Fera le pain pour ceux derrière

Pour ceux derrière qui s'en viennent
Les cent mille au nom de vengeance
chacun son jour chacun la sienne
Et sur qui venger vos souffrances

au temps des Tournesols
au temps des Rosalies
Meure le rossignol
Et meurent de folie
Pierre Jacques et Paul

Il reviendra d'autres cent mille
Jouant encore à pile ou face
Dites leur face et tombe pile
Et reprenez votre besace

Et reprenez votre chemise
Et reprenez votre folie
Fermez la porte des églises
Et pourtant elle était jolie

Jolie et folle et désirable
Mais de ses lèvres sans sourire
ne tombaient que mots raisonnables
comme des sous en tirelire

Trop riche enfant de solitude
Endormez-vous loin de vos songes
Cœur sec cœur mort sans inquiétude
votre sagesse était mensonge

Pierre Jacques et Paul
ont bu jusqu'à la lie
Le vin dur à plein bol
au temps des Rosalies
au temps des Tournesols. » (p.87 à 89, *Destinée arbitraire*)

Contrairement à ce dernier exemple, le refrain structuré de manière autonome est rare chez Desnos, alors que Hugo l'emploie davantage. Mais c'est en se fondant sur sa présence qu'on peut identifier comme une marche populaire parodiée la première moitié du poème « Baignade » dans *Les Sans Cou*, en 1934, dont le distique répété est :

« Nous irons pisser dans les trèfles
Et cracher dans les sainfoins. »

Le modèle strophique.

Jacques Seebacher, dans l' «Introduction » qu'il a faite aux *Chansons Des Rues Et Des Bois* (4), a mis en lumière l'importance de : « la rencontre de la strophe et de la chanson » dans cette oeuvre. Le quatrain est en effet le modèle strophique que Hugo utilise pour tous les poèmes du recueil en variant les mètres, de l'hexasyllabe à l'octosyllabe. On pourrait dire alors que la strophe à vers courts fait la chanson. Cette forme est aussi chère à Desnos - il l'allonge ou l'abrège selon la nature de son lyrisme en tercet ou en quintil - et on la retrouve en abondance tout au long de son parcours poétique. Il serait trop long de l'étudier de manière exhaustive, mais je voudrais signaler une oeuvre écrite en 1943 : *Le Bain avec Andromède*. Il y utilise des quatrains d'alexandrins et des octains d'octosyllabes, ces derniers pouvant s'entendre comme des quatrains sans césure. On y trouve un souffle épique comparable à celui de Hugo dans « Le Cheval » Il s'agit dans le poème de Desnos de la rencontre d'Andromède avec le monstre qui doit la dévorer. Il livre Andromède au monstre, comme Hugo mettait Pégase au vert, avec cette différence que Andromède, à laquelle s'identifie le poète, risque son âme et sa vie, même si la fin du poème marque son ascension et la fuite du monstre. Voici un exemple de cette strophe de huit vers :

« Car tout est nôtre désormais
Je suis ton monstre et ta réplique,
Je suis la porte du palais,
Je suis l'image symétrique
Qui surgit lorsque tu parais,
Je suis ta rivale lubrique
Et mon désir se faisait fuite
Pour sentir ton souffle à ma suite. » (« Andromède en proie au monstre » p. 1189, *Oeuvres*)

On retrouve cette forme strophique dans plusieurs recueils de cette époque.

Le modèle métrique.

Pendant la période où Desnos a accompagné le surréalisme, son originalité était de lire à haute voix des alexandrins, ce dont témoigne Man Ray en 1928 lors de la lecture du scénario de *L'Etoile De Mer* :

« Devenu très loquace à la fin du repas, il récita des vers de Victor Hugo et d'autres auteurs que les surréalistes ne portaient pas dans leur cœur. » (Man Ray, *Autoportrait*, Actes Sud, éditeur)

Ce goût de Desnos pour la versification traditionnelle lui est reproché aussi par Aragon qui, dans son article sur *Corps Et Biens* en 1930 dans « Le Surréalisme Au Service De La Révolution », parle de « vieille niaiserie poétique ». Et pourtant Desnos a toujours mené de pair la métrique traditionnelle et le vers libre, prétextant avec une assez grande mauvaise foi, d'ailleurs, comme dans la « Prière d'insérer de *Corps Et Biens* », que l'alexandrin faisait partie de la liberté du vers . Pourtant sa propre liberté prend parfois des allures de censure, comme s'il se refusait à aller jusqu'au bout de la rigueur poétique et du plaisir qu'on en tire, au nom de ce qu'il appelle lui-même dans *Les espaces du sommeil* en 1926 : « une rhétorique facile » qui prend sa source au plus intime de sa poétique. Un des exemples fréquents de ces ruptures voulues est le passage au vers libre et au rythme prosaïque à la suite d'un groupe de vers réguliers. Pourtant, 1930 représente bien un tournant à partir duquel les mètres de six, sept, huit et douze syllabes vont être de plus en plus présents dans ses poèmes. Le rôle des rythmes chantants a été de l'entraîner encore davantage dans cette voie.

Conclusion.

En rendant hommage à Hugo, Aragon considérait que le grand poète qu'il était, saluait le grand écrivain qu'était Hugo dans une perspective de reconnaissance sociale. Desnos n'avait pas cette ambition. Il dit lui-même dans son journal en 1944 avec l'extrême humilité qui le caractérise :

« Ce que j'écris ici n'intéressera sans doute dans l'avenir que quelques curieux espacés au long des années. Tous les vingt-cinq ou trente ans, on exhumera dans des publications confidentielles mon nom et quelques extraits, toujours les mêmes. Les poèmes pour enfants auront survécu un peu plus longtemps que le reste. J'appartiendrai au chapitre de la curiosité limitée. Mais cela durera beaucoup plus longtemps que beaucoup de paperasses contemporaines. (p.1265, *Œuvres*).

Sa relation avec Hugo est beaucoup plus profonde et secrète que celle de l'auteur de *La Rime En 1940*. Dans une perspective psychanalytique, on pourrait la qualifier de filiale avec tout ce que ce mot recouvre de non-dit et d'ambiguïté. La force tellurique de Hugo dans son œuvre se transforme chez Desnos en absolu érotique. Mais en même temps qu'il revendique cet absolu, il en aperçoit les limites. Si le « père » a pu porter à bout de bras son époque, celle de Desnos ne l'incite ni à l'épique, ni au lyrisme sur le plan événementiel. La Première Guerre Mondiale a certainement marqué, pour beaucoup de jeunes gens de sa génération, la mort des utopies du siècle précédent. Même 1936 ne lui suggère pas des accents inoubliables. Il faut son entrée dans la Résistance en 1942 pour qu'enfin il devienne sur le plan politique le concurrent sérieux de ce père inimitable enfin rendu inoffensif.

Notes : 1) Colloque de Cerisy-La-Salle, *Cahier de la NRF*, Gallimard, éditeur.

2) Annie Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Messidor, *Problèmes/ Editions Sociales*, 1985.

3) « La Blanche Aminte », par son en-tête, est une chanson.

4) V. Hugo, *Les Chansons Des Rues Et Des Bois*, Garnier Flammarion.

