

1. La réécriture comme poétique — ou le même et l'autre

« Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. »

(I. Ducasse, *Poésies*)

Il est impossible de ne pas prendre cette affirmation, à la fin des *Poésies*, comme une réplique triomphante de Ducasse à La Bruyère, une correction magistrale et optimiste, un programme pour le lecteur aussi, l'invitant à poursuivre ce travail de remodelage ou de rectification opéré sur les textes antérieurs, l'obstacle des modèles que constituent les anciens étant déblayé ou plutôt surmonté.

Prenant à la lettre cette maxime et l'opération qu'elle exhibe, je me propose d'étudier tous les phénomènes de réécriture que je puis déceler dans la littérature contemporaine.

Cette réécriture, qui désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique, je la définirais ainsi (provisoirement) : toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction.

Cette définition s'assortit de deux remarques. La première est qu'elle n'entraîne aucun jugement de valeur, de ma part, sur les deux textes mis en relation. La deuxième est que le texte de départ n'est pas nécessairement connu du lecteur ou récepteur, pour qui il est réel ou virtuel ; on postule seulement son existence pour l'écrivain ou scripteur qui opère sur lui, que ce soit *in praesentia* ou *in absentia*.

Les applications en sont nombreuses dans la pratique courante de l'écriture, de la contraction de texte à l'adaptation théâtrale ou cinématographique en passant par les diverses transformations que subit une dépêche d'agence au gré des journalistes. A la limite, le passage de n'importe quelle forme du discours oral à l'écrit peut être considéré comme réécriture : on sait

l'intérêt qu'y ont porté les poètes modernes depuis Apollinaire inventant le poème-conversation ¹.

L'objectif est ici de dégager les règles de réécriture, qui sont en nombre fini, alors que l'ensemble des textes de base et d'arrivée constitue des infinis. On élaborera ainsi une grammaire de l'intertextualité, laquelle régit aussi bien ce qu'on est convenu d'appeler le texte « littéraire » que toute forme d'écrit, de la lettre privée au discours publicitaire.

Tandis que l'intertextualité est généralement conçue comme l'ensemble des relations qui unissent un texte donné à tout ce qui le précède dans le temps, ou tout ce qui l'environne, et porte donc un regard en *amont* ou bien périphérique, en *extension*, je voudrais observer ce qui se passe en *aval* du texte, chez certains lecteurs particuliers qui, tirant plus ou moins consciemment la leçon de Lautréamont, se sont mués en producteurs de textes, praticiens de la réécriture, poètes pour tout dire.

Ces considérations préliminaires, d'un ton fort catégorique alors qu'il ne s'agit, dans le meilleur des cas, que d'hypothèses de recherche, je voudrais les éclairer et les nuancer à l'aide de trois poèmes de Desnos parus dans le recueil *Corps et biens* ².

Choisis quelque peu arbitrairement par d'autres que moi ³, ils se trouvent illustrer trois aspects différents de la réécriture. Le premier, « Autant pour les crosses » (p. 62) manifeste de façon presque exemplaire les règles d'engendrement du texte, ce que, par hypothèse on pourrait nommer auto-réécriture, non pas au sens où Lautréamont annonçait à l'éditeur belge Verboeckhoven « j'y corrige en même temps six pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin » ⁴, tournant au bien ce qui était au mal, mais, plus simplement, à la manière des dictionnaires de langue qui mettent en colonnes les mots, leurs synonymes ou leurs définitions paraphrastiques, leurs homonymes, leurs antonymes enfin. Les deux autres, « Infinitif » (p. 108) et « J'ai tant revé de toi » (p. 91) ont donné lieu à des réécritures externes, dont l'une est passée longtemps, après la mort du poète, pour une transformation autotextuelle, qualifiée de « Dernier poème » de Desnos ⁵, à la suite de circonstances que j'évoquerai au moment opportun. Les deux réécritures que j'examinerai, celle-ci et celle de « Définitif » dans le recueil de Jacques Roubaud ⁶, me seront l'occasion de montrer comment l'imaginaire du

1. Voir ci-dessus : « La Saveur du réel », p. 133.

2. Desnos, *Corps et biens*, Poésie/Gallimard, 1968, 192 p. Les indications de pages renvoient à cette édition.

3. Il s'agissait en fait de poèmes choisis par un groupe de travail pour être l'objet de diverses approches de la poétique au cours d'un colloque sur la recherche à l'Université Paris III, les 26, 27, 28 avril 1979.

4. Lautréamont, *Œuvres complètes*, Garnier-Flammarion, 1969, p. 306. La lettre est du 21 février 1870.

5. Robert Desnos, *Domaine public*, Gallimard, coll. Le point du jour, 1953, p. 408.

6. Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix* — poèmes avec des moments de repos en prose, Gallimard, 1977, pp. 69-70.

lecteur-producteur joue des contraintes et de l'invention, comment enfin la réécriture est seule mémoire du monde.

*
**

« AUTANT POUR LES CROSSES » OU LES JEUX DE L'HOMONYMIE.

Le poème de référence comporte deux sections, nettement différenciées sur le plan typographique comme par la facture. Le titre, extrait du premier vers, renvoie à la première section uniquement, que je reproduis pour la commodité du lecteur, en flattant une paresse que je comprends sans l'approuver.

AUTANT POUR LES CROSSES

*Autant pour les crosses, Evêques caducs qui baptisez
les Eves aux aqueducs
Autant pour les crosses, gens qui associez à l'amour
votre aorte.
Flexible, Flexible, ma chère Flexible,
Est-ce ma chair, ma chère, sont-ce des choses que vous
cherchez ?
Autant pour
Autant dire.
Ici c'est Charles Cros
Jamais plus pour Charles Cros.*

Il saute aux yeux que ce poème nous donne à lire une phrase de base transformée, amplifiée, dans l'ordre du discours, au moyen d'un certain nombre de démultiplicateurs, ces outils conceptuels qui servent à engendrer l'univers encyclopédique des sciences et des techniques à partir d'un lot fini d'objets. Par analogie avec la procédure de Roland Barthes déterminant les classes d'unités du récit en fonctions cardinales ou *noyaux* et fonctions complétives ou *catalyses*⁷, on décèle dans cette brève séquence un seul noyau, apparaissant intégralement dans le titre et l'*incipit* du poème aussi bien que dans le *desinit* sous une forme inversée ; noyau lui-même scindé en deux fragments — autant pour / les crosses — au cours du texte. Tout ce qui n'appartient pas à cette phrase de base est considéré comme expansion ou catalyse, ce qui ne signifie pas qu'il n'assure aucune fonction dans le poème, mais tout simplement qu'il s'agit d'éléments secondaires dans la réécriture, je

7. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 9.

veux dire intervenus dans un second temps, après application des règles que je vais énumérer.

Les règles de transformation du noyau sont au nombre de quatre.

— *Règle 1 : homonymie* : pour un mot donné, on recherche ses homonymes, c'est-à-dire les termes homophones et homographes qui désignent des objets différents. L'opération revient à explorer les différentes acceptions d'un mot qui, selon les dictionnaires, est classé sous une ou plusieurs entrées différentes. En l'occurrence l'injonction militaire « autant pour les crosses », détachée de son contexte est éclatée ; le sème crosse (partie postérieure d'une arme à feu portative) renvoie aux autres objets désignés sous la même classe, respectivement

- bâton pastoral d'évêque

- bout recourbé : crosse de l'aorte

et à l'homonyme désignant une querelle : chercher des crosses. On remarquera que, dans son exploration lexicologique, Desnos a omis le bâton recourbé utilisé par les joueurs de golf, de hockey, de polo.

— *Règle 2 : homophonie seule* : le même terme « crosse » n'a qu'un seul homophone, relativement aléatoire puisqu'il s'agit d'un nom propre, dont l'articulation est définie par le porteur lui-même. Pour Desnos, qui prononçait la consonne finale de son nom, il ne fait pas de doute que Charles Cros se dit [kRɔS]. Au-delà du vocabulaire d'usage, l'homophonie, on le constate, s'étend au domaine culturel, à la partie encyclopédique du dictionnaire. Remarquons-le dès à présent : parmi toutes les réalisations possibles de ce mannequin phonique, il est normal que le choix d'un poète se porte sur le nom d'un autre poète, à l'exclusion, par exemple, d'un peintre comme Henri Cross disparu à l'époque de Desnos puisque mort en 1910, mais qui avait laissé un certain souvenir dans les milieux artistiques indépendants, ou bien d'un esthéticien comme Benedetto Croce, fort connu des milieux surréalistes puisque c'est à travers lui qu'ils prendront connaissance de la pensée hégélienne. Il est vrai que, dans ce dernier cas, la prononciation italienne risque de dominer la française.

— *Règle 3 : synonymie* : la transformation synonymique porte ici sur la première partie de la locution, non sans un écart notable : Autant pour → Autant dire. J'ai bien conscience que la notion de synonymie est, en elle-même très discutable, certains, que je qualifierais de terroristes, estimant qu'il n'y a jamais de synonymes dans les langues naturelles ; d'autres, laxistes, en trouvant partout. Mais je veux seulement désigner le procès qui tend à substituer à un mot ou une locution une locution sentie comme équivalente par le locuteur⁸, étant entendu qu'ici une locution explicative segmentée entraînant, sur le plan de l'expression, une idée de répétition, d'amplification, remplace une formule qui, sur le plan du

8. Voir l'exposé très circonstancié de la question qu'en donne Robert Martin, *Inférence, antonymie et paraphrase*, Klincksieck, 1976, 174 p.

contenu, invite à la redite. Le jeu synonymique est plus explicite dans la seconde section du poème : « j'ois-j'entends ; autre foi-hérésie ».

— *Règle 4 : antonymie* : l'inversion est une opération complexe dont j'ai, ci-dessous p. 197, analysé quelques variations chez Lautréamont et les surréalistes. Dans notre bref extrait nous n'avons qu'une inversion, d'autant plus importante qu'elle va clore le poème, lui donnant une structure rigoureuse, du positif au négatif : Autant = jamais plus. Comme pour la règle précédente, dont celle-ci ne constitue qu'une variante affectée du signe moins, il est évident que le scripteur choisit, parmi un grand nombre de possibles, l'adverbe qui lui semble représenter la négation du premier. Mais, l'opération portant sur un quanteur, nous n'aurons jamais un antonyme exact.

Ainsi par l'application quasi rigoureuse de quatre règles, on passe de l'ordre donné au refus d'obtempérer, le thème ayant glissé, entre temps, de l'arme à l'auteur du *Coffret de Santal*, ce qui peut indiquer, de la part de Desnos, une prise de position à l'égard d'un prédécesseur, tout comme on peut n'y voir qu'un simple exercice de rhétorique nouvelle, d'autant plus que sont écartées les célèbres paroles de l'*Internationale* qu'on attendait dans un tel contexte :

Appliquons la grève aux armées
Crosse en l'air rompons les rangs

dont l'ancien tirailleur devait connaître le sens, s'il n'en avait pas retenu la lettre, à se contenter, comme nous faisons tous, du refrain.

Cependant notre analyse ne peut s'arrêter là, puisque nous avons laissé de côté, pour la clarté de l'exposé, toutes les expansions qui, elles aussi, sont susceptibles de formalisation. De fait, les exemples présents ressortissent à deux règles énoncées plus haut : celle de l'homophonie — ma chère, ma chair — ; celle d'homonymie faisant se succéder le nom masculin, l'adjectif, le nom propre. Reste une règle d'anaphonie, dont Marcel Duchamp était le grand maître, que Desnos reprend à son compte ainsi, produisant une tmèse calembourdeée :

[e v ε k k a d y k ε v (ə) ɔ z a k ə d y k]

Avons-nous, en énumérant ces quelques règles de réécriture, rendu compte de l'engendrement du poème ? S'il est vrai que la crosse suscite tour à tour les évêques et l'aorte, celle-ci appelant, par association d'idée, le cœur et l'amour ou encore le flexible qualifiant l'artère principale du système sanguin, certaines catalyses apparaissent comme arbitraires, relevant de la seule volonté du poète qui révèle sa personnalité par les choix qu'il opère dans l'ensemble lexical, par ses associations libres.

Le jeu de réécritures aurait-il été le même si Desnos, suivant les préceptes

de l'Académie, avait écrit en tête « Au temps », comme il se doit pour un commandement qui décompose les différentes positions du maniement d'armes, en vue de recommencer le mouvement ? Il est sûr que l'application de la règle d'antonymie devait conduire au même résultat, en dépit de la graphie fautive, puisqu'elle portait sur le sens de l'expression.

L'analyse n'aura pas été vaine si elle a permis de mettre au jour quelques principes de l'art poétique, cette exploration éperdue des signes qui marque la quête commune de Rrose Sélavy, Vitrac et Desnos dans leur pratique du « Langage cuit »¹⁰. Le poète y apparaît comme un révolté perpétuel, à l'égard de sa mère, la langue, dont il saccage les clichés, les expressions toutes faites, voulant, à bon droit, se les approprier, les faire siennes ; à l'égard de l'autorité, qu'elle soit militaire ou d'ordre poétique. Le surréalisme naissant auquel il adhère refusant les ancêtres.

*
**

« INFINITIF » — « DÉFINITIF » OU LA RÉÉCRITURE COMME CRITIQUE DE LA POÉSIE.

La notion d'auto-réécriture, telle que je l'ai présentée à l'aide d'une formule figée transformée en poème est certainement discutable, ne serait-ce que parce que les règles énoncées, propres au langage, ne nous garantissent pas la confection d'un poème. Aussi ai-je voulu déplacer le lieu d'observation en examinant une production textuelle engendrée par l'œuvre de Desnos. En d'autres termes, il est question de savoir comment un poème a pu en susciter un autre, moins par reprise thématique, comme il est de tradition, que par transformation textuelle. Si l'on découvre qu'en effet un poème se retrouve *matériellement* réinvesti dans un autre, à plusieurs années d'écart, on peut être assuré de deux choses : premièrement, que Desnos est encore lu « la plume à la main » si l'on peut dire ; deuxièmement, que les principes poétiques par lui mis en œuvre régissent encore la poésie actuelle (même si c'est à l'état de survivance, d'hommage ou de jeu). Il en découle que nous serons renseignés sur l'effet produit par une œuvre, pour reprendre une distinction chère à H.R. Jauss¹¹, c'est-à-dire qu'en voyant la manière dont elle est conçue à travers le temps, nous saisirons *in vivo* son mode d'intégration à la culture contemporaine.

Or il se trouve, précisément, que l'*Autobiographie, chapitre dix*¹², comporte un ensemble de poèmes, borné par un treizième moment de repos en prose, réécrits de *Corps et biens*, non sans intervention, parmi eux, des factures de Breton et Reverdy. On choisit d'étudier particulièrement le poème « *Définitif* » que voici :

9. Voir ci-dessous : « Le collage ou le pagure de la modernité », p. 183.

10. L'expression est de Desnos dans *Corps et biens*, p. 69.

11. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 45.

12. J. Roubaud, *op. cit.*

*Je mourrai flamme sans bord je mourrai sauf
accident les nuages fondant dans la neige le sol
comme l'origine au soleil pauvre de l'écho
qui ne se meurt pas encore mais voit durer
une ombre née avec le feu, qui peut l'éteindre
et l'étreindre, embrasser, pierre fugace, le son
soulever les hauteurs abandonner le bac
rive à rive l'appel vaporisé dans le fleuve
ordonne ma mort mais dans la flamme h
umide de découvrir ce que j'aime au fond
banalisé de ce qui ne se peut omettre
autre faux sisyphé mon nom poussé vers le tien l
umineusement joint au tien dans la
doublure de cette flamme, penses-y.*

La référence à Desnos est certes plus directe, encore qu'elle procède par substitution de nom, dans un poème précédent :

*moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire
moi qui suis Jacques Roubaud et qui pour t'avoir connue et aimée
n'en pense pas moins ¹³*

déoulant d'« *Infinitif* » que voilà :

*Y mourir ô belle flammèche y mourir
voir les nuages fondre comme la neige et l'écho
origines du soleil et du blanc pauvres comme Job
ne pas mourir encore et voir durer l'ombre
naître avec le feu et ne pas mourir
étreindre et embrasser amour fugace le ciel mat
gagner les hauteurs abandonner le bord
et qui sait découvrir ce que j'aime
omettre de transmettre mon nom aux années
rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin
grâce aux étoiles semblables à un numéro
et mourir ce que j'aime au bord des flammes.*

renvoyant à une déclaration de Robert Desnos adressée à celle qu'il nommait la Mystérieuse ¹⁴. Dans le présent exemple le déplacement du titre, la permanence de certains termes (30 unités lexicales sur cent d'« *Infinitif* » se retrouvent sans modification aucune dans le texte d'arrivée, ce qui est une

13. J. Roubaud, *op. cit.*, p. 68, « O douleurs de l'amour ».

14. R. Desnos, *Corps et biens*, *op. cit.*, p. 99.

proportion notable) exhibent la réécriture, dont nous verrons plus tard dans quel but elle a pu être exercée, se donnant comme métapoésie. Il convient, auparavant, d'énoncer les règles que Jacques Roubaud s'impose, comme je l'ai fait dans la première partie, ma tâche étant facilitée et plus assurée par le fait qu'il existe une étude du poème de base, conduite par Marie-Claire Dumas¹⁵ dont il semble que le transformateur se soit inspiré avant de se mettre à l'ouvrage. Un tel relais, par l'intermédiaire de la recherche universitaire, n'a rien de surprenant : il témoigne des changements qui s'opèrent, de nos jours, dans l'esprit des poètes, et de la circulation interne des idées, propre à l'institution littéraire.

La lecture extrêmement fine et perspicace de Marie-Claire Dumas a relevé les « contraintes latentes à partir desquelles les marques manifestes peuvent être réévaluées ». Je partirai donc de ces contraintes, en supposant qu'elles sont la donne avec laquelle Jacques Roubaud a construit son poème : le principe du double acrostiche, à l'initiale et à la finale des vers, désignant le destinataire et le destinataire du poème, constituant les deux parois qui enserrant le « poème-tombeau ». Tandis que les deux noms d'Yvonne George et de Robert Desnos forment un couple rigoureusement symétrique de douze lettres imposant par conséquent un poème de douze vers, les noms de Jacques Roubaud et de Florence Delay ne contiennent pas un nombre égal de lettres, d'où l'épenthèse, au vers 9, d'un H qui demeure comme suspendu, servant d'indice par son étrangeté, d'autant plus remarquable qu'il apparaît comme un contre rejet inhabituel d'un mot anormalement sectionné. Lettre énigmatique, initiale d'un second prénom ou d'un hypocoristique, je ne sais quel doux nom américain ?

Tout en reprenant la règle du jeu, Roubaud inverse le sens de la distribution, puisqu'il se place en premier, à la gauche du texte selon l'écriture occidentale, et que les quatorze lettres de ses prénom et nom dictent le nombre de vers du poème qui devient sonnet. Remarquons, au passage, que l'idée d'apocoper son patronyme, en partant du nom féminin, ne lui semblait pas recevable car il avait depuis longtemps conscience, m'a-t-il dit, du rapport de son nom avec la forme majeure de la poésie qu'est le sonnet. Cela étant, les vers ont dû se constituer entre deux colonnes de lettres génératrices, désignant les actants substitués, les doublures de l'étoile et du poète amoureux.

Le poète nouveau eût pu se contenter de la difficulté, et combler à sa guise, par des mots librement choisis, l'espace béant entre les deux bornes. Il ne l'a pas fait, ajoutant une seconde contrainte découlant du titre qu'il lui fallait transformer pour que le poème corresponde plus exactement à son sentiment, à la réalité de son vécu, peut-être, à sa vision du monde, certainement. Alors que l'infinitif lu dans le poème de Desnos revêt, dans

15. M.C. Dumas, « Infinitif, ou le jeu du manifeste et du caché », *Le Siècle éclaté*, n° 1, 1974, pp. 63-71.

l'ensemble, une valeur d'aspect *non accompli*, Roubaud entend traiter de l'accomplissement du désir et du texte simultanément, ce qui le conduit à privilégier non pas le * finitif, qui n'existe pas dans notre langue, mais le « définitif », transformant dès lors le mode impersonnel en mode personnel, assumant pleinement les formes de l'énonciation qui, chez Desnos, affleuraient à l'état de traces, remettant au premier plan les actants dissimulés dans le texte antérieur. Toutefois le processus de transformation est moins systématique qu'il n'y paraît : les seize infinitifs du texte initial ne passent pas tous à l'indicatif, cinq d'entre eux subsistant, auxquels vient s'ajouter un sixième, en guise d'équivalent, au vers 7 (gagner → soulever). Or cette licence, Desnos se l'était accordée pour lui-même, introduisant dans la série de mode impersonnel un syntagme figé à valeur hypothétique, prononçant deux fois « ce que j'aime ».

Mais il ne suffit pas au transformateur de reprendre le principe de l'acrostiche redoublé et de transposer les verbes à l'infinitif ; il se fixe une règle optimale : réutiliser le maximum de matériel lexical. Les termes réemployés (près du tiers) ne se retrouvent pas exactement à la même position dans chaque vers, en raison des deux contraintes majeures indiquées ; il arrive que certains glissent d'une ou deux lignes, et leurs occurrences sont plus fréquentes dans la première strophe que dans la seconde. Les substitutions à l'intérieur de groupes nominaux n'en sont que plus détonantes, dans la lecture stéréoscopique à laquelle nous sommes contraints par le système de réduplication et de transformation. Certaines sont imposées par la rime — je veux dire son principe équivalent, l'acrostiche — ainsi *l'écho* devient *le sol*, *pauvre comme Job* éclate en *pauvre de l'écho*, *le ciel mat* le cède au *son*, *le bord* se mue en *bac* pour cette raison qu'il faut bien trouver une rime graphique en C, lesquelles ne sont pas si nombreuses en français. D'autres substitutions sont d'ordre sémantique, elles appartiennent au système de cohérence nouvelle que nous examinerons bientôt, à l'exception peut-être de cet infinitif maintenu : *gagner* devenu *soulever* (lui-même dicté par l'acrostiche) ou de ces légères variantes de construction : *fondre comme la neige* → *ans la neige*, *origines du soleil* → *au soleil*. Les adjonctions ~ suppressions signalent l'idiosyncrasie propre à l'agent de transformation. Deux vers de Desnos s'effacent

10 rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin
11 grâce aux étoiles semblables à un numéro

tandis que ce beau vers de Roubaud survient à la fin de la première strophe :

rive à rive l'appel vaporisé dans le fleuve.

Je disais que la réécriture s'affirme comme métapoésie, au double sens du terme : poésie sur et avec la poésie ; discours critique mettant en évidence les

règles de construction du poème, manifestant, par redondance, les principes sur quoi s'est bâtie l'œuvre initiale. Ainsi éclate au grand jour une loi paradoxale de la poésie la plus actuelle : alors qu'elle se présente absolument libre de toute contrainte formelle, elle affiche la nécessité, pour son propre compte (dans le cas de Jacques Roubaud, du moins), de règles de production, renouvelant, à sa manière, l'adage selon lequel l'art vit de contraintes et meurt de liberté.

Mais ici le poète n'a pas pour but de nous faire redécouvrir la sagesse des nations, la contestant radicalement dans sa pratique. Force est de s'interroger sur les avancées poétiques qu'inspire la réécriture.

D'abord par la violation des frontières du vers, marquée par ces lettres en suspens (h et l) dont j'ai noté qu'elles étaient l'index pointé sur l'acrostiche. Cette liberté que s'accorde le poète de ne pas achever son vers par un système complet, séparant du nom l'adjectif, l'adverbe, l'article, le fractionnant, est si importante aux yeux de Roubaud qu'il lui a consacré plusieurs pages d'un traité quasiment écrit à cet effet ¹⁶.

Sur le plan des idées, calquant au plus près l'expression de son prédécesseur, le poète ne dit pas la même chose, ni même l'inverse. Il dit autre chose, qui est retournement, négation d'une antérieure négation, et donc proposition nouvelle.

Ronsard et Baudelaire consacraient la permanence du chant orphique pour faire honte à l'aimée qui se refusait. A l'opposé, Desnos niait, sur le mode impersonnel, vouloir « transmettre [son] nom aux années », tout en le faisant de manière cryptique. Cette dénégation par trop suspecte à Roubaud, il la transforme en certitude, sachant « ce qui ne se peut omettre » ; l'union des deux noms inscrite, dans le poème, révélée par cet « autre faux sisyphes » à l'instar du plus rusé des mortels, père d'Ulysse, condamné à la peine que l'on sait pour avoir dénoncé la profusion anarchique des amours de Zeus.

S'intallant dans le définitif, celui qui nous livre le dixième chapitre de son autobiographie ne peut taire ce qui fait l'objet du poème. De la même façon, il ne peut accepter cette image qui fait le poète papillon se brûlant à la flamme de l'étoile, de la trop lumineuse actrice lyrique. Si flamme il y a, ce ne peut être qu'une flamme double, s'alimentant à une double source, dès lors illimitée, ce qui ne signifie pas éternelle. Le poème-tombeau devient ainsi épithalame, Eros et Thanatos se mêlant à la danse. C'est là ce que j'appellerais volontiers cohérence, s'il n'y avait tant d'objections à l'usage de ce terme en critique littéraire qu'il me faut bien m'expliquer. Pour moi, la cohérence ne peut être qu'interne, elle est l'adéquation du plan de la substance et du plan de l'expression, compte tenu des normes adoptées par le tailleur de vers. On ne saurait la réduire à cette impression, toute de surface, selon laquelle les propositions semblent s'enchaîner les unes aux autres, alors

16. Cf. J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*. Essai sur quelques états récents du vers français, Maspéro, 1978, 214 p.

que dans « *Infinif* » elles sont juxtaposées. Cette cohérence d'ensemble n'est pas davantage austérité : elle sait s'accommoder de la pointe d'humour qui relativise les choses et les êtres : « je mourrai sauf accident » !

Au reste, le poème réécrit ne vient pas seul dans *Autobiographie* ; il s'insère dans une séquence entière, conclue par cette note :

« *Si l'on supprime dans nos deux noms ce qui fractions simplifiées l'une par l'autre se neutralise on constate*

J'Y SAIS QU'GEHENNE

car l'amour fut toujours et de même le privilège de peu de temps (p. 71).

Je ne suis pas sûr que la simplification des fractions soit absolument exacte, mais il est certain qu'elle porte sur le double couple :

Yvonne George	=	Jacques Roubaud
Robert Desnos		Florence H Delay

comme l'atteste la présence du G, appartenant à la seule étoile du music-hall, non à celle du cinéma. Parallélisme graphique, aveu qui identifie Roubaud à Desnos ? Non pas, car il y a entre eux l'infinie distance d'un amour partagé, aussi bref fût-il, désormais gravé dans le livre, s'inscrivant dans la longue théorie des amours impossibles pour les renvoyer à leur archaïsme.

*
**

« **J'AI TANT RÊVÉ DE TOI** » OU LA SURVIE DU POÈME.

L'exemple pris chez Roubaud nous montrait une réécriture consciente, tout à fait concertée. Pour clore, momentanément, mon tour d'horizon, il serait intéressant, me semble-t-il, d'examiner un processus anonyme de transformation, portant sur un texte longtemps considéré comme virtuel. Je veux parler du « *Dernier poème* » de Robert Desnos, reproduit comme tel dans les anthologies, dont la légende voulait qu'il fût « le seul poème trouvé sur lui [au moment de son décès] et probablement dédié à sa compagne »¹⁷. Poème dont la facture ressemble tant à celle de la dernière strophe de « *J'ai tant rêvé de toi* » publié dans le recueil de 1926, que Marie-Claire Dumas l'a exclu du volume intitulé *Destinée arbitraire*, rassemblant tous les poèmes de Desnos qui n'étaient point dans *Corps et biens*, déclarant : « Nous n'avons pas retenu le "dernier poème" qui, via une traduction tchèque, elle-même

17. *Les Lettres françaises*, 11 août 1945, p. 3.

traduite en français, n'est qu'une version contractée et apocryphe de "J'ai tant rêvé de toi". »¹⁸

Au vrai, la série de traductions ne porte que sur la dernière strophe, non point contractée mais perturbée, qu'on en juge :

J'AI TANT RÊVÉ DE TOI

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être et pourtant qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie.

LE DERNIER POÈME

*J'ai rêvé tellement fort de toi,
J'ai tellement marché, tellement parlé,
Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi.
Il me reste d'être plus ombre parmi les ombres
D'être cent fois plus ombre que l'ombre
D'être l'ombre qui viendra et
reviendra dans ta vie ensoleillée.*

A se demander s'il vaut la peine de commenter une telle suite de bévues. Pourtant si de bons esprits comme René Bertelé ou Pierre Berger, tout dévoués aux mânes de Desnos, s'y sont trompés, c'est qu'il y avait là quelque chose de plus fort que la similarité des termes, qu'ils ne pouvaient pas ne pas percevoir et qui les a conduits à mettre en valeur un texte controuvé. L'aventure textuelle a été contée par Adolf Kroupa dans « La légende du dernier poème de Desnos »¹⁹; En résumé, il apparaît que « *J'ai tant rêvé de toi* », traduit en tchèque par Jindrich Horejsi vers 1930 accompagnait l'article nécrologique de *Svobodni noviny* [La gazette libre] paru le 31 juillet 1945, information reprise, avec la citation mal traduite, dans *Les Lettres françaises* déjà citées d'août 1945, où le rédacteur anonyme ajoutait ses propres spéculations sur la destination du poème. Assertion reprise aussitôt après par la gazette suisse *Labyrinthe*, non rectifiée ensuite, en dépit des protestations de l'auteur de l'article originel, qui fournissait les seules informations sérieuses sur les derniers instants de Desnos reconnu par l'étudiant en médecine Josef Stuna.

Dans cette précieuse mise au point, A. Kroupa indique les raisons qui ont favorisé l'essor de la légende. La première est que « Ce poème, plein d'un

18. In : Robert Desnos, *Destinée arbitraire*, Poésie, Gallimard 1975, p. 8.

19. Voir : Adolf Kroupa, « La légende du dernier poème de Desnos », *Les Lettres françaises*, 9 juin 1960, p. 1 et 5. Je dois à M.-C. Dumas de m'avoir signalé cet article.

pressentiment, d'une véracité terrible », exprimait le destin réel du poète ; la seconde est qu' « il n'y avait pas de raison pour que les vers ne fussent pas considérés comme une nouvelle variante d'un thème ancien... » J'ajouterai, pour ma part, que les conditions elles-mêmes de la réécriture faisaient qu'on ne pouvait mettre en doute l'authenticité de ces vers.

Tout d'abord parce qu'ils rappellent le poème surréaliste certainement le plus célèbre de Desnos, généralement considéré comme l'un des plus beaux, un dit de la force d'amour, en dépit de sa tonalité désespérée. Par un phénomène de scotomisation que j'ai étudié à propos d'*Ubu Roi*²⁰, le public refusait d'y voir sa négation du réel, la projection dans le monde des esprits, « au-delà des portes de corne et d'ivoire » comme solution définitive. Ce, d'autant plus que le prétendu dernier poème venait conforter une vision romantique de l'amour.

Car les transformations paraphrastiques de la dernière strophe ne sont pas mineures, même si l'on écarte l'extrême maladresse de la construction « il me reste d'être » qui ne pouvait provenir de Desnos ! De fait, elles ne résultent pas d'un hasard malencontreux, s'accordant par trop avec les marques caractéristiques des poèmes de la clandestinité dont il était fait l'éloge en première page du même numéro des *Lettres françaises*, le journaliste affirmant que les écrits disparus du poète devaient y ressembler. Citons exactement, on comprendra mieux le processus de transformation :

Un étudiant en médecine qui connaissait son œuvre s'efforça d'adoucir ses derniers instants. Il fit incinérer le corps et conserva ses papiers. Malheureusement il ne put retrouver les écrits que Robert Desnos avait accumulés pendant sa captivité : un soldat les avait jetés, paraît-il, pour se servir de la boîte dans laquelle le poète les avait précieusement rangés. Il manquerait à la gloire du poète ce dernier livre, cette « chasse spirituelle », si nous ne devinions quels sentiments devaient animer ces poèmes à jamais perdus²¹.

Dès lors, il était logique que le poème en prose, traduit comme tel en tchèque, revînt versifié en français, fortement ponctué, avec majuscule à l'initiale du vers et recherche d'un mètre octosyllabique. Ajoutons les parallélismes et effets anaphoriques caractéristiques de la poésie orale populaire, ces supports mnémoniques qui en facilitent la diffusion et la permanence, comme dans « Le Veilleur du pont au change » cité par le journaliste. Mais il y a plus fort : c'est l'opposition ombre-soleil, sur quoi se fonde ledit dernier poème, qui réfère au camp de concentration de Dora d'une part, à la liberté de Paris retrouvée depuis août 1944 d'autre part. Ce

20. Voir : Henri Béhar, « Du mufler et de l'algolisme », *Romantisme*, n° 17-18, 1977, pp. 186-201 repris dans : *Les Cultures de Jarry*, P.U.F., 1988.

21. « Comme Lorca, Saint-Pol-Roux et Max Jacob, Robert Denos », article anonyme in : *Les Lettres françaises*, 11 août 1945, p.1.

n'est pas une maladresse de traducteur qui, à mon sens, explique l'élimination de l'image initiale « se promènera *allègrement* sur le *cadran solaire* de ta vie », mais bien une intention de faire adhérer ce poème aux circonstances, qui ne supportaient pas l'allégresse, en dépit des propos si toniques de Desnos à Youki, dans sa lettre du 15 juillet 1944 (alors inédite). De même la substitution d'*ombre* à *fantôme* s'imposait dans le contexte concentrationnaire supposé aux conditions de l'énonciation. Outre que le terme choisi résolvait l'ambiguïté contenue dans le poème de base, son indécision, son jeu d'ombre, il supprimait toute connotation romantique, toute référence à la mystique nervalienne inspirant le poème de 1926. Ainsi de l'euphémisation qui fait écrire « J'ai... Tellement aimé ton ombre » en place de « couché avec ton fantôme », autrement plus obsessionnel. Mais ne s'agit-il pas de l'œuvre d'un déporté écrivant pour la dernière fois à sa compagne et tendu vers sa fin prochaine ? De là encore l'adjonction au vers 4 « Qu'il ne me reste plus rien de toi », dénotant le dénuement extrême de qui fut à marche forcée déplacé de Dora à Keremi pour mourir aux portes du salut, à l'hôpital de Terezin — ceci au prix d'un contresens manifeste et même d'une incohérence dans le texte final.

En fait, tout change en fonction des conditions de l'énonciation supposée, et donc de ce qui nous est donné à lire par l'enchâssement dans l'hebdomadaire littéraire ou dans l'anthologie. A partir du titre, qui institue une parole définitive, inscrite dans l'absolu, même s'il ne peut matériellement être du poète lui-même. Celui-ci n'avait-il pas déjà intitulé une de ses pièces « La voix de Robert Denos » ? Il en découle que les circonstants implicites, (la présupposition du texte) le situent à la fin de la guerre, dans une Tchécoslovaquie encore occupée. C'est tout naturellement que les « embrayeurs » du discours réfèrent au poète-résistant Robert Desnos et à sa compagne Youki alors qu'à l'origine ils désignaient, dans l'absolu, l'amant désespéré et la femme à jamais mystérieuse, ou, si l'on tient à une identification précise, les deux noms inscrits dans « *Infinif* ».

Ainsi une réécriture restreinte, se voulant fidèle aux documents fournis (on peut accorder ce crédit aux deux traducteurs respectifs) aboutit à une production qui n'est pas le même mais l'autre. C'est volontairement que j'ai, au cours de cet examen, écarté les questions de traduction (qui relèvent d'une problématique différente) gageant qu'on eût trouvé les solutions nécessaires pour retrouver la citation originale si l'on avait été obnubilé par l'idée d'un ultime poème sauvé de la destruction, un fragment de la quête spirituelle d'un homme qui, par l'action clandestine de la poésie, avait vaincu l'arbitraire de sa destinée.

*
**

Il ne saurait être question de plaider, pour conclure, une théorie d'ensemble de la réécriture à partir de ces études fragmentaires et partielles. Tout juste peut-on indiquer les linéaments qui fonderaient sa pertinence dans le cadre de ce qu'on nomme critique littéraire.

Au premier chef, la réécriture, qui se donne comme grammaire de l'intertextualité, dépasse la traditionnelle « étude de sources », dont elle refuse les présupposés par trop étroits. Le développement précédent aura montré, je l'espère, que la question ne se pose pas en termes de doit et d'avoir. A travers les variations du texte, les changements de rythme, les modulations de thèmes apparaît la « constante poétique » que Desnos postulait dans ses « Réflexions sur la poésie »²². Ces constantes du poème se trouvent moins dans l'observance de principes formels que dans l'exploration des mots, « littéralement et dans tous les sens ». Recherche des invariants dans la langue et application à la parole, repérage des règles constitutives du poème et transgression de l'usage, adaptation à l'attente contemporaine, telles sont les procédures que nous avons relevées tour à tour et qui devraient être examinées dans un corpus plus vaste et plus étendu dans le temps.

La lecture stéréoscopique à laquelle je me suis astreint, et à laquelle on ne peut plus échapper dès lors qu'on a perçu une autre voix derrière celle qui nous requiert immédiatement, cette lecture en relief oblige à recentrer le débat qui, de nos jours, anime les diverses méthodologies. Etudes formelles, sociologiques, historiques, thématiques apparaissent comme borgnes, pour le moins insuffisantes individuellement au regard de ces opérations de transformation qui opèrent toujours et simultanément sur la double face du signe.

Au centre de l'analyse se découvre l'idéologie ; celle de l'observateur, qu'il serait vain de nier, mais surtout celle du transformateur. Parmi les possibilités langagières qu'explore « *Autant pour les crosses* » nous avons vu qu'une au moins était évacuée, le mot d'ordre des bataillons rebelles, « la crosse en l'air », indiquant de la sorte que Desnos n'adhérait pas intimement et dans chacune de ses pensées aux proclamations surréalistes, au cri « Licenciez l'armée » que le groupe proférait un an après. Chez Jacques Roubaud, l'inversion des règles de composition poétiques ne souligne pas seulement un certain égocentrisme, elle procède d'une philosophie de l'existence, d'une conception de la poésie opposées à celles du jeune Desnos. Puis le producteur anonyme du « dernier poème » substitue l'image du poète résistant à celle du surréaliste éperdu ; l'image du poète triomphant de la mort à celle du jeune homme qui l'appelait dans son désespoir amoureux.

Enfin l'étude des réécritures fournit les matériaux concrets appelés par l'esthétique de la réception. Elle fait paraître les protagonistes réels de la création artistique, le destinataire redevenant destinataire dans une pratique tangible, non pas entités abstraites postulées par le théoricien telles « le

22. Robert Desnos, *Domaine public*, op. cit., p. 403.

public » ou « le lecteur ». Le mécanisme psychique de lecture n'a pas à être conjecturé, il se déploie dans le jeu d'imitation et d'interprétation qu'est toute réécriture. Ce que tel lecteur attendait du texte à une date précise nous est indiqué par le texte réécrit, pierre d'attente pour la constitution de cet horizon qu' imagine H.R. Jauss dans sa théorie. Et par un effet de feedback désormais bien connu du lecteur, le texte initial se trouve éclairé, se dépliant à la lumière des réécritures comme les fleurs de papier japonaises plongées dans l'eau. .