

Małgorzata Kuta

Université Pédagogique
de Cracovie

**RROSE SÉLAVY DE ROBERT
DESNOS : À LA RECHERCHE
DU SENS CACHÉ**

*Ne tourmentez plus Rose Sélavy car mon génie est énigme.
Caron ne le déchiffre pas.¹*

Pour présenter l'œuvre *Rose Sélavy* de Robert Desnos, il ne serait pas suffisant de dire que c'est une collection de phrases poétiques, d'aphorismes ludiques ou de jeux de mots. D'autant plus que leur jaillissement inattendu de la bouche du poète endormi pendant les séances hypnotiques a incité André Breton, le pape du surréalisme, à constater d'une manière catégorique :

Qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour.²

Ce petit recueil, avec deux autres, intitulés *Aumonyme* et *Langage cuit*, sont le fruit d'un travail sur le langage auquel le poète s'adonnait passionnément pendant sa collaboration avec le groupe de Breton. Plus précisément juste au début de son aventure surréaliste, puisque ces trois textes ont été créés entre 1922 et 1923. Ensuite, ils ont été regroupés dans le recueil *Corps et biens*, publié en 1930, qui rassemble la majeure partie de l'œuvre poétique de Desnos écrite entre 1919 et 1929, et qui constitue une sorte de résumé de la période surréaliste. Comme on le sait, cette dernière s'ouvre pour le poète en mars 1922. Pourtant ce n'est qu'en septembre 1922, où les expériences de sommeil hypnotique commencent, que Desnos prend une importance singulière dans le groupe surréaliste en train de se former. Il révèle ses dispositions exceptionnelles et se montre un médium extraordinaire. André Breton en est le meilleur témoin :

C'est dans un atelier de l'étage au-dessus de celui-ci [...] que se sont déroulées, sous l'impulsion essentielle de Robert Desnos, les mémorables séances de sommeil que décrivent les histoires du surréalisme [...]. Le soir, autour de la table [...] nos amis, les mains posées à plat sur le bois, faisaient ce qu'en langage hypnotique on appelle la « chaîne » et l'on attendait en silence dans l'obscurité que les phénomènes se produisent. Un coup sourd : c'étaient le front de Desnos qui venait de heurter la table [...].³

¹ Robert Desnos, *Rose Sélavy*, aphorisme n° 14 [in :] *Corps et biens*, Éditions Gallimard, 1968, p. 34. Tous les aphorismes cités proviennent de ce recueil.

² André Breton, « Les Mots sans rides » [in :] *Œuvres*, Quarto Gallimard, 1999, p. 159.

³ André Breton, « Sur Robert Desnos » [in :] *Œuvres, op. cit.*, pp. 138–139.

Le jeune poète s'endort et profère de longs discours, répond aux questions de l'entourage, dessine et écrit des poèmes. L'alexandrin ou le jeu verbal lui viennent sans problème :

Aussitôt on donnait un peu de lumière. Les yeux clos, il relevait la tête et, ou bien on comprenait qu'il allait parler et alors on s'apprêtait à noter ce qu'il dirait, ou bien, d'un geste toujours le même, il réclamait un crayon et du papier dont il couvrait précipitamment d'écriture ou de dessins de nombreuses feuilles. Les improvisations verbales étaient toujours de caractère *oratoire* : fréquemment elles se donnaient pour des discours de Robespierre à la Convention. Les dessins étaient de caractère *symbolique* et le plus souvent d'intention *prophétique*. Des écrits, tous de forme lyrique, se détachent spécialement à distance une ample production de jeux de mots d'un type absolument nouveau, jeux de mots résultant d'un des plus audacieuses opérations qui aient été tentées sur le langage et d'une résonance poétique telle qu'à eux seuls ils marquent, de la part de Desnos, une véritable création [...].⁴

De toute évidence le recueil *Rose Sélavy* est inséparable de l'expérience des sommeils hypnotiques. C'est pendant ces séances-là que Desnos a prononcé des aphorismes et a prétendu être en relation médiumnique avec Marcel Duchamp, artiste américain d'origine française, qui était alors de l'autre côté de l'Atlantique. Il est nécessaire de mentionner cette communication télépathique qui avait uni les deux artistes parce que c'est ainsi que Desnos a expliqué ou plutôt justifié son escamotage. L'escamotage, puisque Rose Sélavy est un personnage féminin créé par Marcel Duchamp qui s'amusait à l'incarner travesti, ce qui a été immortalisé par les photos de son ami Man Ray. Duchamp s'en est expliqué ainsi :

J'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise et qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venue le nom de Rose Sélavy.⁵

C'est sous ce pseudonyme littéraire que l'artiste a aussi publié une série de jeux linguistiques dans le n° 5 de *Littérature* du 1^{er} octobre 1922. Ils ont enchanté les membres du groupe d'André Breton. Desnos lui aussi était sous le charme de ces petits textes originaux. Le 7 octobre 1922, au cours d'une des séances de sommeil, quand Francis Picabia a incité le poète endormi à proférer un jeu de mots à la manière de Duchamp, il a accepté sans hésiter et a prononcé le premier aphorisme de cette série: « *Dans un temple en stuc de pommes, un pasteur distillait le suc des psaumes* ». C'est ainsi que le jeune poète a pris le relais de Duchamp. Desnos s'est approprié le nom de *Rose Sélavy* et l'a fait sien, en publiant ses phrases poétiques sous ce titre dans le n° 7 de *Littérature* du 1^{er} décembre 1922. Mais il n'a pas hésité à reconnaître sa dette, d'abord d'une façon bien discrète, dans la phrase n° 13 « *Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel* » (ainsi mar / sel créent Marcel, et du / chand engendrent Duchamp). Plus tard, dans le recueil *Corps et biens*, de manière explicite. Il y a écrit : « *L'auteur*

⁴ André Breton, « Sur Robert Desnos » [in :] *op. cit.*, pp. 138–139.

⁵ Marcel Duchamp, « Duchamp du signe », extrait [in :] *Œuvres, op. cit.*, p. 146. La photo célèbre de Duchamp en Rose Sélavy, faite par Man Ray entre 1920–1921, est présentée à la même page de ce livre.

regrette ici de ne pouvoir citer le nom de l'initiateur à Rose Sélavy sans le désobliger. Les esprits curieux pourront le déchiffrer au n° 13 »⁶.

Même si Breton admirait la facilité et l'aisance desnosiennes à inventer les jeux verbaux, il restait assez sceptique à l'idée que cet afflux des phrases poétiques dans la bouche de Desnos assoupi soit dû à son union télépathique avec Duchamp. Le pape du surréalisme en a parlé dans *Les Mots sans rides*, l'article qui constitue une sorte d'avant-propos aux aphorismes de Desnos dans *Littérature* :

Qui dicte à Desnos *endormi* les phrases qu'on a pu lire dans *Littérature* et dont Rose Sélavy est aussi l'héroïne ; le cerveau de Desnos est-il uni comme il le prétend à celui de Duchamp, au point que Rose Sélavy ne lui parle que si Duchamp a les yeux ouverts ? C'est ce que, dans l'état actuel de la question, il ne m'appartient pas d'élucider. Il est à signaler qu'éveillé, Desnos se montre incapable, au même titre que nous, de poursuivre la série de ses « jeux de mots » même au prix de longs efforts.⁷

Dans cet article, Breton relate les expériences qui se déroulent dans le groupe de *Littérature* et constate la succession des créations de Duchamp et Desnos. Il remarque aussi qu'ils obéissent à une « rigueur mathématique (déplacement de lettre à l'intérieur d'un mot, échange de syllabe entre deux mots, etc.) »⁸ et propose ainsi un principe fondamental de lecture et d'analyse des *Rose Sélavy*. Breton a souligné ce caractère mathématique des jeux verbaux en les appelant dans *Nadja* : « étonnantes équations poétiques »⁹. Plusieurs critiques de l'œuvre desnosienne sont d'accord avec cette interprétation. Michel Murat, par exemple, remarque que, dans le procédé par lequel se constituent les *Rose Sélavy*, on peut voir une sorte de programme cybernétique. Ce programme comprend deux opérations fondamentales : d'une part la constitution d'une « équation poétique » au moyen de manipulation de signifiants, de l'autre l'intégration de cette équation dans un énoncé bien formé du point de vue de la langue¹⁰.

Dans son *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos* Marie-Claire Dumas constate que ce caractère mathématique des formules a été souligné dans *Corps et biens* par leur numérotation. Ainsi le recueil offre cent cinquante équations à résoudre. Elle analyse ces procédés avec minutie¹¹. D'abord, elle décrit le principe « logique » qui fonde la dynamique du jeu. Elle remarque que la parole de Rose Sélavy implique toujours un redoublement – exprimé ou caché, selon le cas, qui repose sur l'homonymie, stricte ou par à-peu-près. Elle est tout de suite audible dans l'aphorisme n° 5 : « *Je vous aime, ô beaux hommes vêtus d'opossum* » (un couple paronymique *ô beaux hommes / opossum*). Parfois l'homonymie doit être restaurée par une remise en ordre des mots, comme dans le n° 3 : « *Voyageurs, portez des plumes de paon aux filles de Pampelune* » (*plumes de paon / Pampelune*) et enfin, exceptionnellement, elle peut être sous-entendue et se référer à un dicton populaire, comme c'est le cas de la

⁶ Robert Desnos, *Corps et biens*, op. cit., p. 31.

⁷ André Breton, « Les Mots sans rides » [in :] op. cit., p. 159.

⁸ Ibidem, p. 158.

⁹ André Breton, « Nadja », extrait [in :] *Œuvres*, op. cit., p. 161.

¹⁰ Michel Murat, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, José Corti, Paris 1988, p. 73.

¹¹ Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, Paris 1980, pp. 310–324 et *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, Champion, Paris 1984, pp. 40–53.

formule n° 147 : « *À cœur payant un rien vaut cible* » qui répond à « *Au cœur vaillant rien d'impossible* » (ici *payant* renvoie à *vaillant* et *un rien vaut cible* à *rien d'impossible*). Ainsi, cette *rigueur mathématique* évoquée par Breton permet de désigner les termes clé de chaque aphorisme, termes qui, dans la plupart des cas, se relient entre eux de façon stricte et incontestable. Dumas souligne que c'est l'à-peu-près qui règne dans *Rrose Sélavy*, et non pas la stricte exactitude. Parfois les mots d'un aphorisme n'entrent pas dans les jeux d'équivalence entre eux-même, ce que témoigne le n° 147.

Le ressort fondamental des jeux de Desnos trouve son origine dans la contrepèterie¹². L'aphorisme n° 125 l'illustre bien : « *Max Ernst : La boule rouge bouge et roule* » (boule / bouge = roule / rouge). Ce type de formule structure la plupart des jeux de Rrose Sélavy ; quatre termes exprimés dans le texte sont liés par des rapports phoniques qui tiennent à la permutation de deux lettres, ou à la permutation de deux syllabes, comme dans la formule n° 109 : « *Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir* » (lois / loisirs = dés / désirs). Les quatre termes de base peuvent encore s'appeler par des affinités anagrammatiques, comme dans la formule n° 7 : « *Ô mon crâne étoile de nacre s'étoile* » (deux couples anagrammatiques : *crâne / nacre* et *étoile / étiole*). À côté des jeux de mots qui présentent diverses solutions de ce carré de base il existe des aphorismes qui échappent à une description normative, comme, par exemple, la formule n° 117 :

« *Qu'en pense les cocus ?*
Recette culinaire : plutôt que Madeleine l'apotrophage, femmes !
imitiez la vierge carnivore. »

ou dont le ressort paraît incertain, comme celui de la formule n° 135 : « *Ô laps des sens, gage des années aux pensées sans langage* ».

Michel Murat résume les analyses de Marie-Claire Dumas en observant que chaque équation poétique de Desnos change en fonction de la nature des éléments qui permutent (phonèmes, lettres ou syllabes), de leurs schèmes d'agencement et du caractère plus ou moins strict de l'équivalence. Il remarque que la structure de base la plus courante est l'homologie, ou l'analogie de proportions, associant quatre éléments : A est à B, comme C est à D (comme dans une contrepèterie). La deuxième structure de base est l'équivalence, stricte ou approximative, entre deux termes. Ces deux procédés, l'homologie et l'équivalence, peuvent aussi modifier des expressions implicites comme dans la formule n° 119 : « *Prométhée moi l'amour* », ou dans les dictons qui se trouvent à la fin du recueil, par exemple, le n° 148 : « *Plus fait violeur que doux sens* » (qui correspond bien évidemment à « *Plus fait douceur que violence* »)¹³.

Néanmoins, si on met en relief ce caractère mathématique des aphorismes desnosiens on risque de contester leur nature inspirée, « hypnotique ». Pourtant, tout porte à croire qu'ils ont été créés pendant les expériences de sommeil. Plusieurs ont

¹² « Contrepèterie: inversion des lettres ou des syllabes d'un ensemble de mots spécialement choisi, afin d'en obtenir d'autres dont l'assemblage ait également un sens, de préférence burlesque ou grivois » [in :] *Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Les Dictionnaires ROBERT, 1984.

¹³ Michel Murat, *op. cit.*, pp. 73–74.

mis en doute l'authenticité de ces assouplissements. Parmi eux Georges Ribemont-Dessaignes qui, même s'il ne croyait pas à l'hypnose, a reconnu le rôle de Desnos :

Il est vrai que Desnos avoua plus tard qu'il avait triché. Qu'importe ! la tricherie n'est pas un argument contre la poésie, plus que la sincérité ne l'est en sa faveur. [...] Il était capable de se mettre en transe à volonté – et aussi de simuler la transe avec une sincérité étrange, réelle ou simulée elle aussi. Donc un vrai poète, à cheval sur les deux tableaux, et sans savoir lui-même sur lequel il se trouvait. Si l'on dit que Desnos a triché, il faut bien comprendre que cette tricherie-là est justement celle qui le sauve à la fois du puritanisme intellectuel et de l'artifice en stuc et en strass. Un grand poète.¹⁴

Il est peu important donc, si ces jeux de sommeils étaient inconscients pour le « dormeur ». Ce qu'il faut souligner, c'est la puissance d'expression poétique de Desnos et son don d'improvisation.

La mise en évidence du carré phonique de base (quatre éléments où A est à B, comme C est à D) ne résout pas les problèmes de la syntaxe et de la sémantique. La question suivante qui se pose aux critiques de l'œuvre desnosienne est de savoir comment le poète a intégré chaque équation dans un énoncé pour que ce dernier soit cohérent et construit correctement du point de vue de la langue et pour qu'il ait du sens. Marie-Claire Dumas remarque que les phrases proposées dans *Rose Sélavy* respectent la syntaxe qui est généralement très simple. Le plus souvent l'aphorisme se présente sous forme de proposition indépendante ou de deux principales, parfois des propositions relatives ou circonstancielles y sont introduites. La syntaxe joue le rôle de lien minimal entre les termes mis en jeu par le rapport phonique et ce principe d'économie se manifeste surtout dans l'adjonction de mots complémentaires pour constituer la formule finale¹⁵. Selon Dumas, les cent cinquante phrases poétiques de *Rose Sélavy* sont composées d'un « *noyau significatif* », alors cette partie de l'énoncé qui le structure, sans laquelle il perd son sens, et d'une « *expansion* » qui permet la création d'une phrase avec ce *noyau* et la réalisation particulière du phénomène fondamental d'équivalence. Même si le *noyau* n'est pas tout de suite perceptible, c'est celui qui fait sens que le lecteur doit dégager. Par contre *les expansions* plus ou moins déployées permettent à l'ensemble de l'énoncé de livrer un sens saisissable immédiatement à une lecture non défiante¹⁶. Les éléments de l'expansion permettent la constitution d'un sens immédiat, mais y apportent seulement de petites nuances. Leur rôle est essentiellement jonctif. Ils assurent le passage de l'équation à la phrase¹⁷. Michel Murat constate que la structure la plus simple de cette intégration de l'équation poétique dans un énoncé est celle de la définition, comme dans la formule n° 135 : « *Ô laps des sens, gage des années aux pensées sans langage* ». Elle peut être éventuellement modalisée en interrogation, comme dans le n° 107 : « *Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts ?* » ou insérée dans une phrase affirmative, portée souvent au compte de Rose Sélavy, comme dans la formule n° 59 : « *Rose Sélavy proclame que le miel de sa cervelle est la merveille qui aigrit le fiel du ciel* ».

¹⁴ Georges Ribemont-Dessaignes, « Déjà jadis », extrait [in :] Anne Egger, *Robert Desnos*, Fayard, Paris 2007, p. 119.

¹⁵ Marie-Claire Dumas, *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, op. cit., pp. 47–48.

¹⁶ Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, op. cit., pp. 308–309.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 320–321.

À part la définition, l'énoncé s'organise directement sur l'homologie (le n° 125 : « *La boule rouge bouge et roule* »), ou s'appuie sur une expression associée à l'un des termes (par exemple *porter deuil* dans la phrase n° 71 : « *Rose Sélavy au seuil des cieux porte le deuil des dieux* »). Pourtant, ici peuvent s'introduire certaines expansions jouant avant tout sur des relations de contiguïté de signes ou d'objets. Ce qui est important c'est que les Rose Sélavy évitent l'aléatoire et ne veulent pas atteindre l'absurde. Ces petits textes obéissent à une règle de propagation métonymique que Desnos exprimera quelques années plus tard dans la *Liberté ou l'amour !* : « *Mot à mot, tome à tome, motte à motte, ainsi va la vie* »¹⁸. En mobilisant le langage par sa substance sonore, le poète rassemble des mots que les réseaux sémantiques n'auraient jamais associés. Il crée ainsi une grammaire extraordinaire avec de faux pluriels (*un seuil / des cieux* dans la formule n° 71) ou de faux suffixes (*lois / loisirs* et *dés / désirs* de l'aphorisme n° 109). C'est grâce à l'entrechoc, au déplacement ou tout simplement au redécoupage que se produit un sens, que se produisent des sens¹⁹.

La poésie expérimentale de Desnos réunie sous ces trois titres *Rose Sélavy*, *Aumonyme* et *Langage cuit* est fondée sur un grand dilemme du surréalisme que Steven Winspur a présenté sous forme de question suivante: « Est-ce que les textes surréalistes nous disent quelque chose, étant donné que l'écriture surréaliste attaque parfois les règles mêmes du langage qui rendent possible toute communication ? »²⁰. Les surréalistes eux-mêmes donnent une réponse affirmative à cette question. Ils postulent l'existence d'un message quelconque transmis à travers les déformations sémantiques du texte. André Breton et les autres membres de son groupe justifient les perturbations produites par l'écriture automatique au nom d'une expression psychique libérée ou d'une communication esthétique déclenchée par l'image poétique. Mais certains critiques affirment que le surréalisme ne dit rien, qu'il faut voir dans cette poésie une structure linguistique qui ne vise pas du tout la transmission d'une pensée.

Ainsi, Winspur trouve que les mécanismes qui ont engendré les textes expérimentaux de Desnos (ce système de déplacements de lettres ou de syllabes suivant un ordre bien établi) remettent en question toutes les conceptions d'un domaine prélinguistique repris par les mots et appelé la pensée²¹. Selon ce critique, l'idée que c'est le carré phonique qui constitue la signification des locutions est un point important souligné par le titre *Désordre formel* sous lequel Desnos avait projeté de réunir ces trois recueils expérimentaux. Tous ces textes prolongent l'oxymoron de ce titre initial en révélant la logique qui sert de base au désordre sémantique qui en résulte. Chercher la raison de cette logique dans des messages arbitraires qu'elle produit mettrait la charrue devant les bœufs. D'après Winspur, ce n'est pas le sens de la formule n° 119, « *Prométhée moi l'amour !* », qui justifie l'emploi de l'homonyme constitué par l'emploi du nom grec Prométhée. L'homonymie engendre la formule et l'acte d'interprétation n'est qu'une tentative tardive de justifier la formule par une

¹⁸ Robert Desnos, « La Liberté ou l'amour ! », l'extrait du chapitre VII [in :] *Œuvres, op. cit.*, p. 360.

¹⁹ Michel Murat, *op. cit.*, pp. 74–75.

²⁰ Steven Winspur, « Langage cuit et l'idéal du texte performatif » [in :] *Cahier de l'Herne. Robert Desnos*, Édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Éd. de l'Herne, 1987, p. 101.

²¹ Steven Winspur, *op. cit.*, pp. 101–102.

intention cachée et fictive. « *Prométhée moi l'amour !* » ne dit rien d'autre que son propre jeu verbal. Ce qui ne signifie pas que la formule ne dise rien. Par contre, il affirme ce que la littérature n'a pas cessé d'affirmer pendant des siècles – à savoir l'autosuffisance de sa propre structure. Pour justifier ses idées Steven Winspur cite la formule n° 135, bien qu'elle semble contredire tout ce que le critique a tenté de démontrer : « *Ô laps des sens, gage des années aux pensées sans langage* ». Si on résumait le message qui s'esquisse dans cette phrase comme « glissement de significations, vous êtes la garantie offerte par le temps aux pensées qui ne peuvent s'exprimer »²², cette formule confirmerait l'existence du domaine prélinguistique, appelé la pensée. Pourtant, selon Winspur, le vrai laps en question, qui est un laps de temps entre l'engendrement de la phrase surréaliste (par l'écriture automatique ou tout autre mécanisme fondé sur l'autosuffisance du langage) et son déchiffrement par le lecteur, prouve le contraire. Il s'agit d'un laps où le non-sens produit par une géométrie formelle (Laps / sANs / GAGE créent LANGAGE ; Ô répond à AUX et laPs / sENS / annÉES engendrent PENSÉES), attend le moment où il sera enfin rationalisé par son lecteur et transformé en un effet de pensée. Les déformations linguistiques de Desnos sont donc l'unique « gage » de la pensée, mais seulement dans la mesure où celle-ci est une fiction produite par l'interaction entre le sujet poétique et le lecteur. Winspur conclut sur l'affirmation que si le surréalisme dit quelque chose, c'est que le langage précède la pensée et non l'inverse. Pour confirmer sa thèse, il cite les paroles de Breton, prononcées à propos du jeu *L'un dans l'autre* :

Bien que, par mesure de défense, parfois cette activité ait été dite par nous « expérimentale », nous y cherchions avant tout le divertissement. Ce que nous avons pu y découvrir d'enrichissant sous le rapport de la connaissance n'est venu qu'ensuite²³.

Néanmoins, il paraît que plus nombreux sont les admirateurs et les critiques de l'œuvre desnosienne qui, devant le dilemme – « les Rose Sélavy sont-ce des textes purement surréalistes où les mots ne font référence à aucune réalité objective ou, au contraire, le lecteur est-il invité à tenir compte d'une réalité en quelque sorte cachée derrière ces mots innocents apparemment ? »²⁴ – répondent que dans ces jeux phonétiques d'inversions de lettre et de syllabes on peut découvrir une signification cachée. Selon l'hypothèse de Marie-Claire Dumas, ce que dit le texte à première approche n'est que le sens apparent qui soutient et dissimule en même temps un autre sens²⁵. Pour cette dernière alors, ainsi que pour plusieurs d'autres lecteurs de l'œuvre desnosienne, ces cent cinquante phrases poétiques forment un univers qui a ses constantes, ses images préférées et contiennent des références spécifiques permettant de voir en elles un texte profondément personnel, où le microcosme du jeune Desnos se reflète, où ses préoccupations les plus intimes se font écho.

Michel Murat observe que chaque aphorisme de Rose Sélavy qui repose sur le procédé du carré phonique peut être interprété de deux façons différentes. Soit il s'agit

²² *Ibidem*, p. 106.

²³ André Breton, « Perspective cavalière », l'extrait cité par Steven Winspur in *op.cit.*, p. 107.

²⁴ Susan F. Frazer, « *Rose Sélavy et compagnie* », [in :] *Cahier de l'Herne. Robert Desnos, op.cit.*, p. 109.

²⁵ Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites, op. cit.*, p. 308.

d'un décodage analytique qui décompose la formule et permet de deviner ses éléments constitutifs, soit on se propose une lecture de l'énoncé choisi pour essayer d'en trouver le sens et la référence. Ces deux démarches semblent être inconciliables parce que si l'on cherche le secret, on oublie le sens²⁶. Selon Murat, le recueil de Desnos exploite les ressources de la combinatoire dans une faible mesure. Le texte non seulement ne refuse pas le sens, mais il le démultiplie et le hiérarchise. Parfois, il l'enferme dans une formule isolée, dans les quelques énoncés gnomiques : les aphorismes, les préceptes ou les proverbes, p. ex. : « *Les lois de nos désirs sont des dés sans loisirs* » (n° 109). Plus souvent pourtant le sens est saisi dans une série thématique où les énoncés s'unissent malgré la dispersion provoquée par le procédé. La présentation des formules à la file, sans numérotation ni espacement, telle qui avait été faite dans *Littérature* en 1922, soulignait cette continuité énonciative propre au discours, même si ce dernier apparaissait irrégulier et saccadé. Dans *Corps et biens* Desnos a fait le contraire. Les « équations » sont séparées les unes des autres grâce à la numérotation, ainsi la rigueur « mathématique » a pris le dessus sur la profération. Néanmoins, les relations thématiques restent bien lisibles. La première chose que l'on peut remarquer, c'est la quantité considérable des aphorismes liés par la figure de Rose Sélavy. Il y en a quarante quatre, ce qui constitue presque un tiers des cent cinquante formules du recueil.

Le prénom et le nom de ce personnage imaginaire apparaissent pour la première fois dans le titre du recueil. Il est significatif que le mot *rose* peut être masculin ou féminin, cela dépend s'il s'agit de la couleur rose ou de la fleur. Si on admet que le genre en termes grammaticaux peut être associé à l'identité sexuelle, on devrait identifier Rose Sélavy au masculin et féminin à la fois. Cette idée trouve sa confirmation dans l'histoire du personnage réel et imaginaire en même temps. Il est à rappeler que Rose Sélavy était le double féminin inventé par Marcel Duchamp et que c'est de ce nom qu'il signait ses jeux de mots. De plus, ce deuxième « r » de Rose transforme le mot en « éros » et « Rose Sélavy » peut être entendue comme « Éros c'est la vie »²⁷. Cela souligne tout de suite l'inspiration érotique, marquée déjà ouvertement dans les premiers poèmes de Desnos tels que *Le Fard des Argonautes* et *L'ode à Coco*. Selon Marie-Claire Dumas, cette inspiration érotique constitue le trait caractéristique de l'univers de Rose²⁸. Elle est visible tout de suite dans les formules n° 29 : « *Ah ! meurs, amour !* » et n° 119 : « *Prométhée moi l'amour !* » qui peuvent être considérées comme des cris de passion. En quête de l'amour, Rose Sélavy exprime nettement le pouvoir absolu du rapport érotique : « *L'acte des sexes est l'axe des sectes* » (n° 96). Ce qui est intéressant, c'est que l'amour tendre, chaste et mélancolique ne s'énonce pas clairement. La formule n° 44 en est l'exemple : « *Amoureux voyageur sur la carte du tendre, pourquoi nourrir vos nuits d'une tarte de cendre ?* ». Par contre, le désir est exprimé en général d'une manière directe et souvent obscène, comme dans des phrases : « *Possédé d'un amour sans frein, le prêtre savoyard jette aux rocs son froc pour soulager ses reins.* » (n° 52) ou « *Habitants de Sodome, au feu du ciel*

²⁶ Michel Murat, *op. cit.*, pp. 77–78.

²⁷ Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, *op. cit.*, p. 307.

²⁸ Marie-Claire Dumas, *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, *op. cit.*, pp. 51–53.

préférez le fiel de la queue » (n° 62), etc. Certaines formules montrent l'attitude triomphaliste du mâle: « *Nul ne connaîtrait la magie des boules sans la bougie des mâles* » (n° 84). Les autres contiennent une goutte de méchanceté ou même cruauté, comme celle-ci : « *Amants tuberculeux, ayez des avantages phthisiques* » (n° 70), cruelle, si on prend en considération le fait qu'à l'époque la tuberculose était une maladie mortelle dans la plupart des cas.

Desnos n'a pas eu l'esprit d'un théoricien et il n'a commenté ni les expériences de sommeil, ni la pratique des jeux de mots. Marie-Claire Dumas remarque pourtant que l'on peut trouver dans le recueil *Rose Sélavy* des aphorismes à la portée métatextuelle, qui impliquent la réflexion du poète sur l'expérience en cours. Par exemple, dans la formule n° 107 : « *Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts ?* », Rose Sélavy s'interroge sur la substance même du langage. Ainsi pourrait être interprétée aussi la phrase n° 135 : « *Ô laps des sens, gage des années aux pensées sans langage* ». Dans ce cas-là, les jeux de Rose Sélavy trouveraient paradoxalement leur soutien dans l'existence des « pensées sans langage » (c'est le titre de Francis Picabia) comprises comme les pensées de l'enfance qui, informulées, facilitent le glissement des significations. La parole de Rose Sélavy juste par les jeux phoniques qu'elle entretient, favorise effectivement un rapport de glissement entre les mots, avant d'établir des rapports de signification. Cette acrobatie verbale est clairement exprimée dans la phrase n° 108 : « *L'argot de Rose Sélavy, n'est-ce pas l'art de transformer en cigognes les cygnes ?* ». Il est donc question de passer de *cygnes* à *cigognes*, comme d'*art* à *argot*. Et comme Rose Sélavy agit par des mots, le terme *cygne* renvoie tout de suite à son homonyme *signe*. Dans les pratiques de Rose Sélavy il s'agit donc de « l'art de transformer » les règles de la langue, et particulièrement les règles de signification qui opèrent sur les mots²⁹. En s'occupant de l'art de la méthode, il est nécessaire de mentionner la formule n° 61 qui revendique cette rigueur équationnelle des aphorismes: « *Apprenez que la geste célèbre de Rose Sélavy est inscrite dans l'algèbre céleste.* » Elle est fondée sur le carré réglementaire *la geste / l'algèbre = céleste / célèbre*. Les hauts faits linguistiques de Rose Sélavy sont assimilés à une « algèbre », donc la manipulation pratiquée sur des mots serait algébrique. Cette analogie est fondée sur le fait que l'algèbre est une discipline mathématique qui opère sur des lettres. Pourtant l'algèbre pratiquée par Rose Sélavy est *céleste*, donc inspirée, poétique, découvrant aux lecteurs les étoiles du langage, les incitant à suivre son exemple³⁰.

Parmi les aphorismes unis par la figure de Rose Sélavy, on peut trouver ceux qui présentent des attributs de cette héroïne imaginaire. Michel Murat remarque que ces sentences, ainsi que les formules apparentées, peuvent être considérées comme des « illustrations » du surréalisme. Par la voix du personnage féminin, elles adressent au groupe la révélation de sa propre aventure.

54. Oubliez les paraboles absurdes pour écouter de Rose Sélavy les sourdes paroles.

Épiphanie :

55. Dans la nuit fade les rêves accostent à la rade pour décharger les fèves.

²⁹ Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, op. cit., pp. 323–324.

³⁰ Marie-Claire Dumas, *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, op. cit., p. 53.

C'est bien ce que signifie dans l'aphorisme n° 55 le titre *Épiphanie* qui le commente. Selon Murat, la formule qui précède constitue une sorte d'avertissement et donne à ce titre une valeur exemplaire. Tout cela parce que l'épiphanie du merveilleux s'opère dans son énonciation même, tant qu'elle est « automatique ». La dépossession du sujet suggérerait que Rose n'est ni Desnos ni Duchamp, mais la voix de la poésie « objective » à travers laquelle le groupe se reconnaît. Ces phrases-manifestes ont un caractère réflexif. Argot, paroles, sommeil, pays de Rose deviennent les figures, parfois ironiquement manipulables, du surréel³¹. À ces phrases-manifestes répondent celles qui sont regroupées sous le titre *Définition de la poésie pour*, ainsi que les autres qui se réfèrent aux amis et connaissances de Desnos : Louis Aragon (les n° 16 et 122), Benjamin Péret (les n° 41 et 123), Max Morise (les n° 74 et 126), Georges Auric (les n° 120 et 127), Francis Picabia (les n° 18 et 131), Marcel Duchamp (les n° 13 et 132), Paul Éluard (les n° 42 et 134), André Breton (les n° 17 et 48) et les autres. Il y en a dix-huit qui mettent en jeu le nom d'un ami du poète, soit par l'insertion du prénom ou du nom dans le corps du texte, soit par sa mise en valeur au début du texte³². Ici, la manipulation des signes dévoile une vérité cachée dans les mots.

Cette évidence est à son comble, selon Murat, surtout dans les formules qui, par la rhétorique de la preuve par l'anagramme, se limitent à gloser le nom propre. Les aphorismes n° 13 et n° 42 en sont des exemples : « *Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel* » ou « *Paul Éluard : le poète élu des draps* ». Ici la parole se lie à son destinataire dans l'obsession d'un sommeil que l'un dispense (Duchamp en tant que marchand de sable) et l'autre (Éluard) garde et dresse en même temps son portrait. Il arrive que Desnos recourt à l'allusion, comme pour Aragon, l'un des « trois mousquetaires » de *Littérature* : « *Aragon recueille in extremis l'âme d'Aramis sur un lit d'estragon* » (n° 16). Parfois ces aphorismes, surtout les plus réussies des « définitions », sont de véritables « critiques synthétiques » qui soulignent les traits dominants d'une oeuvre. Par exemple, « *Benjamin Péret : le ventre de chair est un centre de vair* » (n° 123), qui montre le lien qui unit l'érotisme et le conte de fées chez Péret, ou « *G. de Chirico : Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage* » (n° 133) qui souligne le classicisme pervers de Chirico³³. Certaines formules prennent pour matériau un titre d'oeuvre : *Répétitions* de Paul Éluard (n° 134), *Mont-de-Piété* d'André Breton (n° 136), *Feu de joie* de Louis Aragon (n° 137) ou encore *Pensées sans langage* de Picabia (n° 135). Dans son article « *Rose Sélavy* » et compagnie déjà mentionné, Susan Frazer étudie avec attention ces phrases du recueil qui évoquent les amis et connaissances de Desnos en 1922. Il est évident que l'élément le plus important du monde personnel de Desnos à cette époque-là étaient ses rapports avec les futurs surréalistes. Les textes qu'il écrit alors, *Nouvelles Hébrides* ainsi que les récits de rêves, prouvent qu'il se préoccupait de la question de sa place au sein du groupe. C'est ainsi, qu'en analysant ces phrases Frazer essaie de déduire les relations qui liaient le jeune poète avec le futur pape du surréalisme et les autres³⁴.

³¹ Michel Murat, *op. cit.*, p. 78.

³² Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, *op. cit.*, p. 304.

³³ Michel Murat, *op. cit.*, pp. 19–20.

³⁴ Susan F. Frazer, *op. cit.*, pp. 109–119.

Selon Michel Murat, les autres séries thématiques révèlent les obsessions de Desnos. Le mot *mort* (avec ses synonymes et dérivés) apparaît douze fois, *aimer* et *amour* – dix, *poésie* – *poète* – *muses* reviennent huit fois. Le pays de Rose Sélavy est une utopie du surréel : mystérieux (ce mystère y est évoqué quatre fois), noble (habité par sept rois et reines et quatre déesses) et hanté par des fous et folles (évoqués, avec le mot *folie*, six fois). Malgré l'apparition de quatre prêtres, l'atmosphère antireligieuse y règne. Dix-sept aphorismes mènent les lecteurs des *vertus des saintes* (n° 49) à la *fin du monde* (n° 89), en passant par *la contagion des reliques* (n° 51), *le pâtre du pape* (n° 60) et le *deuil des dieux* (n° 71).³⁵ Murat constate que Rose Sélavy incarne chez Desnos ce que Breton appellera « un système de pensée » en fonction duquel elle *demande, proclame, propose, engage à, s'étonne de, révèle, commande*, etc. Dotée d'une *âme acérée* (n° 40), l'héroïne desnosienne n'a de son corps que ses *maines* qu'elle *mange* (n° 15) et ses *cils* qu'elle *abaisse* (n° 35). Dans le recueil Rose voisine avec un « je » qui semble lui avoir transmis ses pouvoirs³⁶. Les deux protagonistes se rencontrent dans le même aphorisme seulement une fois (n° 14), juste après celui qui parle du *marchand du sel* :

Épithaphe :

Ne tourmentez plus Rose Sélavy car mon génie est énigme.

Caron ne le déchiffre pas.

Entre *mon génie* et *énigme* l'anagramme laisse échapper *on*, ainsi l'anonyme se manifeste et circule entre Rose, Desnos et Duchamp. Cet anonyme est renforcé par *Caron* qui répond à *car on*. L'œuvre naît de cet échange. Néanmoins, Rose Sélavy, qui peut se manifester comme un médiateur hypnotique entre les deux artistes, reste tout simplement un être de langage. Selon Marie-Claire Dumas, elle est le symbole même du vers libre car c'est elle qui « déride » les mots et qui préside à la profération des jeux linguistiques. C'est dans l'espace que ces derniers créent qu'elle acquiert son statut. Rose Sélavy n'est rien d'autre que les mots faisant l'amour. C'est la poésie dans sa libre expression verbale³⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- DESNOS R., *Oeuvres*, Édition établie et présentée par M.-C. Dumas, Quarto Gallimard, Paris 1999.
- DESNOS R., *Corps et biens* (la préface par R. Bertelé), Éditions Gallimard, Paris 1968.
- DUMAS M.-C., *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, Paris 1980.
- DUMAS M.-C., *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, Champion, Paris 1984.
- EGGER A., *Robert Desnos*, Fayard, Paris 2007.
- FRAZER S.F., « Rose Sélavy et compagnie » [in :] *Cahier de l'Herne. Robert Desnos*, Édition établie et présentée par M.-C. Dumas, Éd. de l'Herne, Paris 1987.
- KWIATKOWSKI J., *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1967.

³⁵ Michel Murat, *op. cit.*, p. 78.

³⁶ *Ibidem*, p. 79.

³⁷ Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, *op. cit.*, p. 307.

- MURAT M., *Robert Desnos, les grands jours du poète*, José Corti, Paris 1988.
- Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Les Dictionnaires ROBERT, Paris 1984.
- WINSPUR S., « *Langage cuit et l'idéal du texte performatif* » [in :] Cahier de l'Herne. *Robert Desnos*, Édition établie et présentée par M.-C. Dumas, Éd. de l'Herne, Paris 1987.

Summary

Rose Sélavy by Robert Desnos: in search of the true meaning

The article talks about a selection of lyrical quotes *Rose Sélavy* which appeared in 1922. It is the result of language experiments Robert Desnos carried out at the beginning of his adventure with surrealism. The entertaining aphorisms are closely connected to the practice of hypnotic séances, as they were created in half-conscious, medium-like clairvoyance. Their completely new meaning – poetical, humorous and often paradoxical – was achieved by making skilful use of the incredible homonymity of the French language, exquisite employment of the sound similarity within words and putting to practice numerous rhetorical devices. We have alliterations, anagrams, homonyms, paronyms and, first of all, the play of monosyllables (*contrepèteries*) where letters and syllables are switched between two or more words. The texts, surreal par excellence, make readers wonder – are they a pure language structure without a deeper sense and hidden message or do they actually expose “the real functioning of thoughts” as André Breton put it in the *Surrealist manifesto* in 1924.

Streszczenie

Rose Sélavy Roberta Desnosa: w poszukiwaniu ukrytego znaczenia

W niniejszym artykule jest mowa o powstałym w 1922 roku zbiorze sentencji lirycznych *Rose Sélavy*. Jest on owocem eksperymentów językowych, jakim oddawał się Robert Desnos na początku swojej przygody z surrealizmem. Te aforyzmy ludyczne są nierozzerwalnie związane z praktyką seansów hipnotycznych, powstały bowiem w półsennym, mediumicznym jasnowidzeniu. Ich zupełnie nowe znaczenie – poetyckie, humorystyczne i często paradoksalne – poeta uzyskał dzięki umiejętnemu wykorzystaniu niezwyklej homonimiczności języka francuskiego, sprawnemu operowaniu podobieństwami brzmieniowymi wyrazów oraz dzięki zastosowaniu rozlicznych figur retorycznych. Mamy tu aliteracje, anagramy, homonimy, paronimy i, przede wszystkim, gry pólśłówek (*contrepèteries*), polegające na przestawianiu liter i sylab pomiędzy dwoma lub więcej wyrazami. Jako teksty *par excellence* surrealistyczne stawiają swoich czytelników przed dylematem – czy są one tylko czystą strukturą językową, pozbawioną głębszego sensu i ukrytego przekazu, czy też jednak wyrażają „rzeczywiste funkcjonowanie myśli”, jak ujął to André Breton w *Maniście surrealizmu* z 1924 roku.