

Desnos, Prévert, Queneau. Vers une représentation prosaïque du corps

Coline MOY
Université de Rouen Normandie
CÉRÉDI – UR 3229

Le traitement du corps dans l'œuvre poétique de Robert Desnos, Jacques Prévert et Raymond Queneau semble relever d'un paradoxe, tant il rompt avec une conception canonique de ce motif, de l'ordre de l'esthétisation, de la sublimation ou de l'allégorisation, au profit d'une représentation que l'on pourrait qualifier de prosaïque. Le prosaïque désigne en effet ce qui est précisément extérieur à la poésie, ainsi que nous l'indique le dictionnaire du Trésor de la langue française. Est d'abord prosaïque ce « qui relève de la prose, qui est propre à la prose, à ses procédés », ce qui est étranger aux questions de versification. Par analogie, le terme désigne ce « qui est banal, commun, basement matériel ou vulgaire » et par extension ce « qui manque de distinction, d'idéal, de fantaisie, de sensibilité¹ ».

On observe ainsi un glissement d'une perspective formelle à une perspective axiologique. Dès lors, pourquoi associer le prosaïque au « noble genre » que serait la poésie ? Nadja Cohen développe l'idée d'une prosaïsation de la poésie dans son ouvrage *Les poètes modernes et le cinéma* où elle repose les jalons des rapports entre poésie, modernité et trivialité au XIX^e siècle. Elle joue précisément du double emploi du terme, à la fois formel et axiologique – la dimension « basement matérielle » de la prose s'opposant au principe d'élévation qui serait le propre de la poésie – en définissant ce principe de prosaïsation comme « l'introduction de matériaux jugés non-littéraires dans la poésie, entendue comme forme hyperbolique du texte littéraire, et ses conséquences sur la forme du poème² ». Ce phénomène implique un double renouvellement, non seulement formel par l'emploi de formes non versifiées, mais également thématique, du point de vue des sujets d'inspiration et il s'observe d'abord chez Baudelaire. Or, en 1946, Georges Bataille tient un propos à peu près similaire dans « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » en affirmant que dans *Paroles*, « l'élément même de la poésie est directement atteint par une destruction de ce qui nous fut donné comme poésie³ ».

Il ne s'agit pas ici d'envisager la question de la prosaïsation d'un point de vue formel, mais d'adopter une perspective thématique et axiologique à travers le traitement du motif du corps dans notre corpus, qui relève du *prosaïsme* en étant susceptible d'investir le trivial, le bas corporel, ou la vulgarité. Si le motif du corps est loin d'être étranger à la poésie jusqu'alors – emblématisé notamment par la pratique du blason – il est toutefois

¹ « Prosaïque », *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, page consultée le 16 janvier 2025,

² Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013, p. 35.

³ Georges Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement) », *Critique*, n° 3, août-septembre 1946. Repris dans *Œuvres complètes, Articles 1, 1944-1949*, Paris, Gallimard, t. XI, p. 106.

essentiellement envisagé dans une perspective transcendante, qu'elle soit esthétique – corps sublimé, de la femme avant tout – ou métaphysique – le corps périssable, travaillé par la mort, dans une longue tradition lyrique. Ainsi, le prisme adopté se situe principalement du côté d'une représentation fantasmatique, qu'elle soit positive ou négative. Le corps constitue essentiellement un support de projection et est rarement envisagé pour lui-même dans ses manifestations quotidiennes, pour ne pas dire « prosaïques ».

Nous nous demanderons ainsi comment les auteurs de notre corpus réinvestissent le motif du corps en poésie et pourquoi, autrement dit *ce que la poésie fait au corps*. Il s'agira toutefois d'envisager également *ce que le corps fait à la poésie*, ce qu'il dit de la pratique poétique de Desnos, Prévert et Queneau. Il s'agira finalement d'interroger la façon dont le traitement du corps peut se mettre au service d'une poétique du vivant.

Le corps dans ses réalités organiques et physiologiques

Dressons un premier constat. Le corps tel qu'il est figuré chez nos trois auteurs, loin d'être sublimé, est ramené à des considérations « triviales » : il est essentiellement question du bas corporel, des besoins primaires du corps, de ses excréments. Ainsi, alors que Prévert dans « L'Éclipse » représente Louis XIV assis sur sa chaise percée⁴, Desnos, dans « Baignade », s'exclame joyeusement : « Nous allons pisser dans les trèfles / Et cracher dans les sainfoins⁵ » ; chez Queneau, le ton est davantage héroï-comique :

On urine dans la vase
on crache sur le sable
on excrète à marée basse
autant en emporte la mer⁶

Par ailleurs, la sexualité n'est pas éludée, le spectre d'évocation étant toutefois assez large, des discrètes rêveries prévertiennes aux « mille beaux-culs », jusqu'aux sonnets en argot de Desnos particulièrement crus. Nous pouvons citer à titre d'exemple le poème « À Pierrot... » : « elle en jouit dans sa loque et palpète du pot⁷ » que l'on peut traduire par « elle en jouit dans sa robe et palpète du postérieur ». Plus précisément, plusieurs poèmes évoquent l'onanisme de façon plus ou moins détournée. Dans « La Morale de l'histoire » de Prévert un jeune étudiant « se touche⁸ » devant une représentation érotisée de Brunehaut dans un manuel scolaire, tandis que dans le poème « Maigrir » Queneau joue avec l'élision et la suppression de l'apostrophe créant une ambiguïté autour du verbe « mastiquer » qui laisse également entendre « m'astiquer » :

Et comme avec fureur jmastique
Je pense que si je persévère
Eh bien
Jmégrirai du bout des douas⁹.

⁴ Jacques Prévert, « L'Éclipse », *Paroles*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1992, p. 120. Dans « Le Météore » également est figuré un « prisonnier éclaboussé de merde », *Histoires et d'autres histoires*, dans *ibid.*, p. 818.

⁵ Robert Desnos, « Baignade », dans *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 942.

⁶ Raymond Queneau, « Impassibilité », *Fendre les flots*, dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » t. I, 1989, p. 548.

⁷ « À Pierrot les grandes feuilles sur le fait des "Dieux verts" », *À la caille*, éd. citée, p. 1239.

⁸ « La Morale de l'histoire », *Paroles*, éd. citée, p. 137.

⁹ « Maigrir », *L'Instant fatal*, I, éd. citée, p. 80.

En outre, il est également question de sodomie dans les poèmes de Desnos et Queneau, le premier se montrant toujours plus explicite que le second. Ainsi dans les « Frères mirotons » : « Pour le rond, pour le dix, et pour la terre jaune¹⁰ » (« Pour le trou du cul, pour l’anus, pour la merde »). Queneau, pour sa part, s’y réfère sous une forme métaphorique dans le cinquième poème de la section « Pour un art poétique » où il est question d’« enfiler », d’« entuber » et d’« enpapouéter » le poème¹¹. Les désagréments liés à la sexualité ne sont pas oubliés, notamment la « chtouille¹² », ou syphilis : Queneau dans « Le bon usage des maladies » décrit la « [v]erte vérole anglaise pelisse / et la brochette de kystes anciens¹³ », tandis que la maladie chez Desnos se traduit par le « rif des roubignoles » (« feu [des] testicules¹⁴ »), qui touche les soldats allemands qui fréquentent trop les prostituées – ceux qui « vont droit aux culs écumants de vérole¹⁵ ».

Quelles remarques peut-on faire au terme de ce premier florilège d’exemples ? Dans un premier temps, nous serions tentés de distinguer les sonnets en argot de Desnos du reste du corpus et ce à double titre : ils s’inscrivent dans un contexte historique particulier, celui de la Seconde Guerre mondiale et se veulent ainsi très politiques, germanophobes et provoquants à outrance. En outre, le recours à l’argot, difficilement compréhensible pour les non-initiés, permet précisément un déploiement de la vulgarité, son effet étant amoindri par un nécessaire geste de traduction. Ce cas étant mis à part, nous pouvons constater à l’échelle de notre corpus que c’est avant tout un refus de la transcendance qui est ici affirmé par les trois auteurs. Le corps est figuré dans toute sa matérialité, ses manifestations quotidiennes et organiques, dans ses excréments et ses sécrétions. Ce n’est ni un objet de dégoût, ni un objet esthétique, mais un objet ramené avant tout à sa matérialité, à ses besoins. Ce refus de la sublimation et de la transcendance est illustré par un poème de Queneau, « Le Porc » – corps animal ici mais auquel le poète a pu s’identifier à plusieurs reprises¹⁶. Ainsi que l’a relevé Jean-Pierre Zubiante, ce poème est à envisager comme une réponse au texte du même nom de Claudel. Alors que Claudel souligne la frustration qu’il y aurait à s’en tenir à une description *stricto sensu* de l’animal, en fait un emblème politique et bascule dans des considérations métapoétiques avant de conclure qu’il n’omet pas « que le sang de cochon sert à fixer l’or¹⁷ », il en va tout autrement chez Queneau qui s’en tient à des considérations prosaïques :

et lorsqu’enfin tu es bien mort
on se réjouit du bon boudin
que l’on extraira de ton corps
et voilà porc quelle est ta fin¹⁸.

C’est bien un refus de la sublimation qui est affirmé ici ainsi que le constate Jean-Pierre Zubiante toujours, lorsqu’il conclut que « [l]e corps aboli par le signe devient simplement le lieu d’achoppement des pouvoirs d’idéalisations¹⁹ ». Toutefois, ce n’est pas pour autant

¹⁰ « Frères mirotons », *À la caille*, éd. citée, p. 1235.

¹¹ « Bon dieu de bon dieu... », *L’Instant fatal*, I, éd. citée, p. 107. Il est également question d’« enproser » le poème.

¹² « Minute », *À la caille*, éd. citée, p. 1237.

¹³ « Le bon usage des maladies », *L’Instant fatal*, I, éd. citée, p. 74.

¹⁴ « Le frère au pétard », *À la caille*, éd. citée, p. 1236.

¹⁵ « Minute », *À la caille*, éd. citée, p. 1237.

¹⁶ Voir par exemple « Le chardon » où le poète se projette dans le corps d’un bœuf exposé sur un étal de boucherie. Dans *L’Instant fatal*, I, éd. citée, p. 75.

¹⁷ Paul Claudel, « Le Porc », *Connaissance de l’Est* [Mercure de France, 1900], dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 58-59.

¹⁸ « Le Porc », *Battre la campagne*, éd. citée, p. 480.

¹⁹ Jean-Pierre Zubiante, « L’Humble sens de la chair. Corps résiduel et physique énergétique dans la poésie de Queneau », dans *Raymond Queneau et le corps*, dir. Daniel Delbreil, Calliopées, 2009, p. 289.

que l'évocation du corps est dénuée de tout enjeu – celui-ci se déplace simplement, notamment au service d'un propos social.

L'évocation du corps au service d'un propos social

Desnos, Prévert et Queneau ont en effet pour point commun d'être attachés à la question de la misère sociale et humaine et d'avoir conscience d'une « tyrannie du mal et de la misère²⁰ ». Ce mal peut prendre la forme de la violence faite au corps, notamment aux corps entravés. À ce titre, nous pouvons mettre en vis-à-vis le poème de circonstance « La Chasse à l'enfant » de Prévert, qui dénonce les mauvais traitements subis par les enfants à la colonie pénitentiaire de Belle-Île-en-Mer avec deux poèmes de Queneau, à la portée plus générale : « À d'autres » ainsi que « Tant de sueur humaine » qui s'engagent auprès des victimes. C'est un motif corporel qui crée le lien entre ces poèmes, celui des dents cassées. Ainsi dans « Chasse à l'Enfant » :

Il avait dit « J'en ai assez de la maison de redressement »
Et les gardiens à coup de clefs lui avaient brisé les dents
Et puis ils l'avaient laissé étendu sur le ciment²¹

Tandis que dans « À d'autres » :

puisque vous approuvez les dents que l'on arrache
le carcan qui sertit le cou du prisonnier
les coups de pied au cul et les coups de cravache
puisque nous n'approuvons pas²²

De même dans « Tant de sueur humaine », la mention des dents cassées suit celle de l'emprisonnement : « tant de chaînes / tant de dents brisées²³ ». En outre ce poème s'ouvre sur une énumération des misères des hommes, qui est reprise en clôture sous une forme inversée – si bien que le poème s'ouvre et se clôt sur le vers « Tant de sueur humaine ». Cette double accumulation figure bien un corps qui est entravé au sein du poème, pris entre deux énumérations des malheurs des hommes et des violences subies. On peut s'interroger sur le choix du motif des dents pour exprimer les sévices corporels. Notre hypothèse est que cette image est particulièrement efficace car violente, qu'elle est agressive. S'en prendre au visage constitue une atteinte à la dignité humaine, d'autant plus forte qu'elle est *irréparable* : les dents ne repousseront pas, le corps gardera la trace de la violence subie, le souvenir d'avoir été entravé et violenté. C'est également ce qu'exprime de façon métaphorique le poème « Le Zèbre » de Desnos qui décrit la fuite de l'animal, qui gardera toutefois toujours la marque sur son corps de l'expérience carcérale, figurée par ses rayures : « Mais la prison sur son pelage / A laissé l'ombre du grillage²⁴ ».

Cette violence peut également être celle de la guerre qui reste imprimée sur le visage des gueules cassées. Dans « Les Malheureux », Queneau décrit l'un de ces hommes, au visage tellement ravagé, qu'il ne peut être envisagé que par la négative, décrit au prisme de la privation, *via* l'anaphore soustractive « il n'a plus » :

²⁰ Daniel Delbreil, « Prévert-Queneau. *Histoires et Paroles d'Instant fatal* », dans Jacques Prévert : « *Frontières effacées* », dir. Carole Aurouet, Daniel Compère, Danièle Gasiglia-Laster, Arnaud Laster, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2003, p. 31.

²¹ « Chasse à l'enfant », *Paroles*, éd. citée, p. 57.

²² « À d'autres », *L'Instant fatal, IV*, éd. citée, p. 135.

²³ « Tant de sueur humaine », *ibid.*, p. 136-137.

²⁴ « Le Zèbre », *Chantefables*, éd. citée, p. 1335.

C'est un militaire
 Il n'a pas vingt ans
 Il n'a plus de blair
 Il n'a plus de dents
 Mutilé de guerre
 [...]
 C'est un militaire
 qui n'a plus de narine
 qui n'a plus de poire²⁵

On observe à nouveau, par le choix des termes employés, une volonté de traduire la violence faite au corps, violence qui vient finalement s'inscrire dans le langage, le tordre – le corps du malheureux est décrit comme étant « brisé ». Queneau conclut son poème en disant qu'il a « horreur de la saccharine », ce qui signifie ici qu'il refuse tout ce qui serait capable d'adoucir la réalité de cette violence subie. La saccharine étant un édulcorant artificiel, il refuse précisément d'édulcorer artificiellement la réalité de cette chair meurtrie. Ainsi, il choisit d'utiliser des termes crus, familiers, de « foul[er] le bon goût » à l'instar de Victor Hugo, ici présent en creux, ainsi que le souligne Hugues Marchal dans son analyse du poème²⁶, par l'emploi des termes « blair », « narine » et « poire » qui font écho à la « Réponse à un acte d'accusation » d'Hugo : « J'ai dit à la narine : Eh mais ! tu n'es qu'un nez ! / J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire²⁷ ! » On retrouve ici le refus de toute transcendance de la réalité, mis au service chez Queneau d'une dénonciation des horreurs de la guerre.

Toutefois, la violence faite au corps peut également être moins directe, plus insidieuse et c'est ce que nous montre l'évocation des prolétaires, dont on appréhende le quotidien essentiellement par la question du corps. Les corps peuvent être abîmés par les travaux pénibles. Desnos évoque ainsi les « mains crevassées²⁸ » des poissonnières et leurs pieds meurtris. Queneau, dans « Les cœurs malheureux » décrit une vieille dame bousculée dans la rue, « la dame de soixante-cinq ans qui travaille encore et qui marche lentement²⁹ ». Prévert quant à lui dans « L'Effort humain » s'en prend aux représentations sous forme de monuments qui glorifient le travail pour lui substituer la réalité de ces corps meurtris par les travaux pénibles. Ainsi, à la description de la statue d'un homme qui porte trois enfants et ses outils à bout de bras succède, à la faveur d'une syllepse, la vraie figure du travailleur qui ne peut plus porter qu'un bandage herniaire – la hernie étant la conséquence d'efforts répétés et du port de charges lourdes :

L'effort humain porte un bandage herniaire
 et les cicatrices des combats
 livrés par la classe ouvrière
 contre un monde absurde et sans lois
 L'effort humain n'a pas de vraie maison
 il sent l'odeur de son travail
 et il est touché aux poumons³⁰

La mention finale souligne l'impact du travail sur le corps que l'on ne voit pas – l'état des poumons. On retrouve cette dénonciation implicite sous la plume de Desnos, au sujet des cheminots dans « Bravant, tempête, vent et pluie » : « le charbon de la mine / Flambe

²⁵ « Les Malheureux », *L'Instant fatal*, IV, éd. citée, p. 125.

²⁶ Hugues Marchal, « Ces larves et ces vers parfaits. Physiologie de la perte et métadiscours poétique », dans *Raymond Queneau et le corps*, op. cit.

²⁷ Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, cité dans Hugues Marchal, art. cité, p. 301.

²⁸ « Nuits », *Youki 1930 Poésie*, éd. citée, p. 655.

²⁹ « Les cœurs malheureux », *Courir les rues*, éd. citée, p. 359.

³⁰ « L'Effort humain », *Paroles*, éd. citée, p. 64.

dans nos machines³¹ » – l’emploi du pluriel laisse entendre que « les machines » désignent non pas la locomotive mais bien les poumons, réifiés ici et intoxiqués.

Sur ce point, nous pouvons comparer trois poèmes de notre corpus : « Toujours l’histoire de se lever tôt » de Queneau, « Hommes » de Desnos, ainsi que « Tentative de description d’un dîner de têtes à Paris-France » de Prévert. Ces textes ont pour point commun de présenter des « hommes du petit matin³² », des prolétaires au réveil. Le poème de Prévert ouvre une fenêtre sur le quotidien d’un ouvrier d’usine qui rêve jusqu’à ce que « l’aiguille du réveil rencontre celle du train et l’homme levé plonge la tête dans la cuvette d’eau glacée si c’est l’hiver, fétide si c’est l’été³³ » avant de se dépêcher pour rejoindre l’usine où, mal réveillé, il aura un accident et perdra deux doigts. L’absence de ponctuation traduit la précipitation de l’ouvrier, qui agit mécaniquement, par automatisme. On retrouve le motif du réveil dans le poème de Queneau :

un réveil sombre
se met à battre

faut se lever dans l’ombre
chercher ses chaussettes
la glace faire fondre
racler ses paupières³⁴

Ce passage fait fortement écho au poème de Desnos qui décrit

L’homme qui tâte ses chaussettes
durcies par la sueur de la veille et qui les remet.
Et sa chemise durcie par la sueur de la veille
Et qui la remet.
Et qui se dit le matin qu’il se débarbouillera le soir
Et le soir qu’il se débarbouillera le matin
Parce qu’il est trop fatigué...
Et celui dont les paupières sont collées au réveil
Et celui qui souhaite une fièvre typhoïde
Pour enfin se reposer dans un beau lit blanc³⁵...

Comme on peut le voir ici, le rite du réveil est appréhendé comme une logique mécanique et déshumanisante. Le poème de Queneau est sur ce point frappant, l’homme n’est pas sujet des actions, mais obéit à des contraintes énumérées à l’impératif suivant l’injonction « faut ». Cette routine aliénante est inaugurée par la sonnerie du réveil, qui n’est pas naturelle, et qui constitue une première violence faite à des corps qui n’ont pas assez dormi, comme en témoignent les paupières « collées au réveil » chez Desnos, « qu’il faut racler » chez Queneau, manque de sommeil qui a des conséquences désastreuses dans le poème de Prévert. Cette description du quotidien, appréhendé uniquement au prisme du corps, porte en creux un propos social : on comprend ainsi qu’aucun des trois travailleurs n’a l’eau courante. Outre le manque de temps, ils ne bénéficient pas de bonnes conditions d’hygiène, ce qui constitue une autre forme de violence faite au corps, plongé dans l’eau « glacée » ou « fétide dès le réveil », si bien que le travailleur chez Desnos finit par y renoncer. Il est question ici de misère corporelle, le corps porte les traces – ne seraient-ce qu’olfactives – de mauvaises conditions de vie.

³¹ « Bravant, tempête, vent et pluie », *Les Voix intérieures*, textes réunis et préfacés par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, Nantes, Les Éditions du Petit Véhicule, coll. « Poasis », 1987, p. 125.

³² « Hommes », *Fortunes*, éd. citée, p. 923.

³³ « Tentative de description d’un dîner de têtes... », *Paroles*, éd. citée, p. 8.

³⁴ « Toujours l’histoire de se lever tôt », *Le Chien à la mandoline*, éd. citée, p. 266-267.

³⁵ « Hommes », *Fortunes*, éd. citée, p. 923.

De fait, le motif de la transpiration est présent à plusieurs reprises. On retrouve en effet cette thématique dans « Tant de sueur humaine » de Queneau, mais également chez Prévert que ce soit dans « Le Paysage changeur³⁶ » ou « Aux champs », qui figure le travailleur « en sueur et fauché comme les blés³⁷ ». Loin d'être perçue comme un élément dégradant ou honteux, il nous semble que la transpiration apparaît comme l'emblème même d'une poétique du vivant ici à l'œuvre : les corps qui transpirent sont des corps au travail mais également des corps travaillés par leur environnement. Desnos le souligne dans « Bravant tempête, vent et pluie », à propos des cheminots « noirs de sueurs / noirs de suie » :

Peau noire, œil blanc, par les voies
Les mécaniciens
[...]
Barbouillés de sueur et de suie
Passent à toute vapeur³⁸

Ces corps au travail, courbés à force de suivre « leur courbe voie³⁹ », sont perméables à leur environnement, qui peut leur valoir insulations ou bronchites⁴⁰. Ils ont toutefois le mérite d'être des corps en mouvement, des corps vivants. Ils sont animés par une énergie vitale, glorifiée par les auteurs de notre corpus, puisque, chez Prévert notamment, l'immobilisme c'est la mort. Ainsi, la baronne nonchalamment installée sur une chaise longue dans le poème « Riviera » a la langue fanée⁴¹. Les corps qui pourrissent dans ses poèmes sont ceux qui sont paralysés par l'immobilisme, celui des idées comme du langage. Ainsi, le motif du corps dans notre corpus nous dit aussi quelque chose de la poésie elle-même.

Enjeux métapoétiques de la question du corps

Chez Prévert comme chez Queneau, ces corps vivants, en mouvement, sont opposés à ceux des statues, en une série de dichotomies : corps froids / corps chauds, sur lesquels tout glisse / travaillés par l'extérieur ; beaux / laids ; immortels / mortels ; abstraits / concrets. À travers cette série d'oppositions, ce sont deux conceptions de la poésie qui s'affrontent : l'une du côté du vivant et du présent, l'autre du côté de la transcendance et de la postérité. La poésie doit-elle être envisagée comme un monument, un monument funèbre, qui fige pour l'éternité un corps sublimé ? On peut reconnaître à travers cette évocation la posture de Baudelaire, qui dans *Les Fleurs du mal* est encore attaché à une conception marmoréenne de la poésie, emblématisée par le poème « La Beauté⁴² ». Pour Baudelaire, la beauté s'apparenterait à une statue, un « rêve de pierre » dont l'attitude est empruntée « aux plus fiers monuments », froide, méprisante, imperméable à l'extérieur, sa pureté ayant pour conséquence son inaccessibilité : on se meurtrit contre son sein et elle unit « un cœur de neige à la blancheur des cygnes ». La beauté parle toutefois, grâce au recours à la prosopopée, mais ne parle que d'elle, elle tient un discours autotélique. Cette conception du beau en poésie est bien du côté de la fixité et de la permanence – « Je hais le mouvement qui déplace les lignes » – le poète faisant rimer « belles » et « éternelles ». Cette statue a des yeux aux pouvoirs hypnotiques, qui déforment la réalité

³⁶ « Leur soleil c'est la soif la poussière la sueur le goudron », « Le Paysage changeur », *Paroles*, éd. citée, p. 59.

³⁷ « Aux champs », *Paroles*, éd. citée, p. 61.

³⁸ « Bravant tempête, vent et pluie », *Les Voix intérieures*, éd. citée.

³⁹ « L'homme du tramouai », *Les Ziaux, II*, p. 57.

⁴⁰ Voir « Le Paysage changeur », *Paroles*, éd. citée.

⁴¹ « Riviera », *ibid.*, p. 52.

⁴² « La Beauté », *Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket, 2004, p. 40.

en la sublimant. Or, les auteurs de notre corpus refusent cette sublimation, cette épuration du réel : la statue glorifiant « L'Effort humain » sous les traits d'un « beau jeune homme souriant » est précisément dénoncée en tant que représentation fallacieuse, Prévert s'en prenant aux « puérils artifices du statuaire⁴³ ». Queneau également condamne ces représentations allégoriques dans « Le Diable à Paris » en se moquant des sculpteurs officiels, en l'occurrence Francisque Duret et son père : « comme son père avait pétrifié la France protégeant l'institution nationale / il pétrifia la France protégeant ses enfants⁴⁴ ». Ce souci de la postérité associé au motif de la statue est repris par Prévert, pour être immédiatement parodié dans « Le Grand Homme » :

Chez un tailleur de pierre
où je l'ai rencontré
il faisait prendre ses mesures
pour la postérité⁴⁵

Queneau, pour sa part, soutient que « [l]e marbre pour l'acide est une friandise⁴⁶ ». Cette acidité, c'est essentiellement celle des fientes de pigeons qui à la longue provoquent l'érosion de la pierre : « et les pigeons chient dessus / sur le petit peuple des statues⁴⁷ ». C'est le même Queneau qui, se demandant s'il écrira un petit poème pour la postérité, conclut finalement :

Et
à
la
postérité
j'y dis merde et remerde
et remerde

drôlement feintée
la postérité
qui attendait son poème⁴⁸

Ainsi, nous pouvons constater qu'à travers ce traitement du motif de la statue, représentation de corps purs et figés, nos poètes rejettent un certain héritage poétique, notamment en convoquant le bas corporel et en se montrant ouvertement vulgaire dans le cas de Queneau. Il est temps pour la poésie de descendre de son piédestal afin d'aller au corps à corps avec le réel. Queneau déclare la mort des mots « qui se passaient des ombres de réalité », des mots purs qui se sont ternis et qui « [p]our vivre [...] se sont faits ouvriers ou boxeurs⁴⁹ ». Nous pouvons relever le choix de métiers très physiques dans lesquels les mots doivent se glisser, où le corps est pleinement investi, comme si le langage devait être incarné, éprouvé, malmené et prendre des coups, en somme être *vivant* pour produire du nouveau. Le poème n'est pas du côté de la statue, figée et éternelle, mais du côté de « la chair chaude des mots⁵⁰ ». Les mots sont vivants et, en ce sens, périssables. Cela entraîne une conséquence : la poésie ne permet plus de transcender la mort. Cette question est très présente dans l'œuvre de Queneau, notamment dans *L'Instant fatal*, où l'angoisse de la dégénérescence du corps, à grand renfort de détails, n'est pas commuée par la perspective du tombeau poétique. Les vers ne l'empêcheront pas d'être rongé par les vers,

⁴³ « L'Effort Humain », *Paroles*, éd. citée, p. 64.

⁴⁴ « Le Diable à Paris », *Courir les rues*, éd. citée, p. 391-392.

⁴⁵ « Le Grand Homme », *Paroles*, éd. citée, p. 108.

⁴⁶ « Le marbre pour l'acide est une friandise », *Cent mille milliards de poèmes*, éd. citée, p. 343.

⁴⁷ « Le petit peuple des statues », *Courir les rues*, éd. citée, p. 356.

⁴⁸ « Ce soir », *L'Instant fatal*, éd. citée, p. 109.

⁴⁹ « L'aube évapore le nouveau-né », *L'Instant fatal, I*, éd. citée, p. 90.

⁵⁰ Du titre d'un sonnet de Queneau dans *Le Chien à la mandoline*, éd. citée, p. 317.

ainsi que le relève Hugues Marchal : « qu'il traite ou non de motifs physiologiques, tout poème est conçu par Queneau comme un corps vivant, qui s'avoue dès lors mortel⁵¹. » La perspective n'est pas tout à fait la même chez Desnos, qui ne croit pas plus au topos de l'immortalité du vers, mais qui n'envisage pas la mort comme un phénomène individuel. Dans sa perspective, la mise en terre n'est pas une fin et participe de la marche du monde, la terre est « nourrie par les cadavres⁵² » et « est grasse de chair humaine⁵³ ». La terre porte ainsi « la force du renouveau⁵⁴ » et la mort n'est qu'une étape du cycle de la vie.

Il est intéressant de constater que dans leurs arts poétiques respectifs, Desnos et Queneau appréhendent tous les deux la poésie à travers le prisme du corps et plus précisément de la sexualité. Dans le neuvième poème de *Pour un art poétique*, Queneau apostrophe ainsi le poème qui passe :

Petit petit petit
viens ici que je t'enfile
sur le fil du collier de mes autres poèmes
viens ici que je t'entube
dans le comprimé de mes œuvres complètes
viens ici que je t'enpapouète⁵⁵

Il est question de sodomie ici, quand dans d'autres poèmes, c'est l'onanisme qui traduit une certaine vision de la poésie⁵⁶. Ces métaphores qui lient la poésie à l'onanisme et à la sodomie, à des pratiques sexuelles qui n'ont pas vocation à la reproduction, vont dans le sens de la mortalité du vers, comme le souligne Jean-Pierre Zubiare : « le poème est jouissance sans postérité possible, et équivaut en ce sens au produit d'une masturbation ou d'une sodomie⁵⁷ ».

L'analogie n'a pas le même sens chez Desnos. Son « Art poétique » déploie une grande brutalité envers un corps féminin inconnu.

Par le travers de la gueule
Ramassée dans la boue et la gadoue
Crachée, vomie, rejetée –
[...]
Pas pure, pas vierge
Mais baisée dans tous les coins
baisée enfilée sucée enulée violée
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître
Baiseuse et violatrice
Pas pucelle
Rien de plus sale qu'un pucelage⁵⁸

De qui est-il question ? De la poésie, de l'inspiration ? De la forme et du vers ? L'ombre d'Hugo plane ici encore, lui qui affirmait « [violer] du vers le cadavre fumant⁵⁹ ». À sa suite, Desnos, redoublant la provocation, semble estimer qu'il faut faire violence à la poésie, l'avilir pour lui faire renoncer à sa prétendue pureté, la bousculer d'un point de

⁵¹ Hugues Marchal, art. cité, p. 303.

⁵² « Terre », *État de veille*, éd. citée, p. 987.

⁵³ « Le Veilleur du pont au change », *Ce cœur qui haïssait la guerre*, éd. citée, p. 1254.

⁵⁴ David Fontaine, « L'Art poétique de Desnos : genèse ou dislocation de l'Alexandrin ? » dans *Poétiques de Robert Desnos*, édité par Laurent Fliedner, Lyon, ENS Éditions, 1996, p. 101-117, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22085>, page consultée le 26 mars 2026.

⁵⁵ « Bon dieu de bon dieu », *L'Instant fatal, I*, éd. citée.

⁵⁶ Ainsi dans « Maigrir », s'astiquer fait maigrir du bout des doigts.

⁵⁷ Jean-Pierre Zubiare, art. cité, p. 309.

⁵⁸ « Art poétique », *op. cit.*, p. 1241.

⁵⁹ Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *op. cit.*

vue thématique et formel – l'alexandrin « baisée enfilée sucée enulée violée » violant précisément la règle de l'*e* muet avant consonne – et ce, afin qu'elle devienne, comme l'analyse David Fontaine, « “baiseuse et violatrice”, investissant dans tous leurs recoins des domaines d'inspiration jusqu'ici jugés trop bas⁶⁰ ». Il s'agit bien de ne plus considérer la poésie comme une entité sacrée, pure, intouchable, inviolable, en lui permettant d'investir de nouveaux terrains, au premier rang desquels le corps humain, dans toute sa fragilité, mais aussi et surtout sa *vitalité*. « Ça craque ça pète ça chante ça ronfle » affirme Desnos dans son « Art poétique ». « Ça vit » pourrait-on ajouter.

⁶⁰ David Fontaine, « *L'Art poétique* de Desnos : genèse ou dislocation de l'Alexandrin ? », art. cité.