

Title	Paul Eluard,Les Dessous d'une vie ou La pyramide humaine
Sub Title	
Author	福田, 拓也(Fukuda, Takuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.57, (1990. 3) ,p.115(160)- 130(145)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00570001-0130

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Paul Eluard, *Les Dessous d'une vie ou La pyramide humaine*

Takuya Fukuda

Dans les *Entretiens*, André Breton relève l'inclination d'Eluard pour «la poésie au sens traditionnel du terme¹⁾» et dit : «Que les intentions d'Eluard restent en deçà des objectifs du *Manifeste*, c'est ce que montrera avec évidence le «prière d'insérer» de son livre *Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine*, publié en 1926, où il s'efforce d'établir une distinction formelle entre le rêve, le texte automatique et le poème, qui tourne pour lui à l'avantage de ce dernier. Cette division par *genre*, avec prédilection marquée pour le poème «comme conséquence d'une volonté bien définie», m'a paru d'emblée ultta-rétrograde et en contradiction formelle avec l'esprit surréaliste²⁾». Le texte en question est le suivant : «Il est extrêmement souhaitable que l'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre : rêves. textes surréalistes et poèmes. / Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé du merveilleux, la réalité vivante. Mais des poèmes, par lesquels l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et subir des enchantements, il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé. / Inutilité de la poésie : le monde sensible est exclu des textes surréalistes et la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l'esprit jouit d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier³⁾». Malgré la remarque de Breton, il nous est difficile de discerner dans ce texte la «prédilection marquée pour le poème». Sur ce point, le texte s'oppose à celui des *Premières vues anciennes*

publié en 1937 : le poète y essaie de nouveau une division par genres, mais cette fois, en donnant une primauté au «poème»⁴⁾.

Mais est-il possible de déduire de cette seule constatation que le poète n'avait en 1926 aucune intention, pour ainsi dire, «anti-surréaliste» et donner tort ainsi à Breton ? Ne pouvons-nous pas prouver plutôt le contraire ? Les choses ne changeront-elles pas radicalement si nous nous tournons, non seulement vers le prière d'insérer mais vers l'oeuvre elle-même ? Notre propos est donc ici de constater, en nous appuyant sur une analyse de plusieurs textes des *Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine*, qu'à l'époque où il s'adonnait intensément à l'aventure surréaliste, le poète révélait déjà son inclination pour une poésie consciente qui tranche nettement avec celle du surréalisme.

*

Le recueil, publié en 1926, est composé de vingt-deux textes. Il comporte six poèmes repris du recueil *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* publié en 1921, treize textes parus dans la revue *La Révolution surréaliste*, deux textes parus dans *Les Cahiers du sud* et un inédit. Bornons-nous à donner quelques indications indispensables. Nous pouvons remarquer d'abord en ce qui concerne la composition du recueil que quatre textes ont été publiés dans le numéro 8 de *La Révolution surréaliste* paru le 1^{er} décembre 1926, sous le même titre que le recueil. A l'opposé de tous les autres textes qui n'avaient aucun rapport avec cette oeuvre à l'origine, ces textes sont censés avoir été écrits dès le début comme «les dessous d'une vie ou la pyramide humaine». Nous pourrions donc considérer ces quatre textes comme faisant l'essentiel de ce recueil. Et notre analyse se limitera ici à ces quatre textes : «*D'abord, un grand désir...*», «*Les cendres vivantes*», «*L'aube impossible*» et «*En société*»⁵⁾.

*

Prenons pour commencer le poème «*D'abord, un grand désir...*».

Nous assistons d'emblée à une aspiration vers la mort :

D'abord, un grand désir m'étais venu de solennité et d'apparat. J'avais froid. Tout mon être vivant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts⁶⁾.

Par l'expression «tout mon être vivant et corrompu», le poète constate sa propre misère en tant qu'un homme qui a «accepté l'inacceptable condition humaine⁷⁾». Constatation qui constitue un point de départ, comme le remarque Robert Bréchon : «Le point de départ de toute la démarche surréaliste, c'est la prise de conscience et le refus des limitations qui définissent la condition humaine, telle qu'elle est vécue dans notre civilisation par un esprit à la fois lucide et sensible, attaché à des valeurs qui ne trouvent pas à s'incarner dans le monde⁸⁾». De ces «limitations», Eluard avait un sentiment aigu : «Que celui qui n'a pas pleuré tous les soirs de sa vie de la sottise de l'homme et des devoirs qui lui sont dictés par la plus basse nécessité se taise. Ces accords épouvantables créés entre l'homme, ses semblables et les choses, l'ordre, le bon sens, la logique, le travail, l'éducation, tous les devoirs sociaux, l'école, la famille, l'armée, toutes les chaînes dont nous sommes chargés⁹⁾». La prise de conscience des limitations ne va pas sans inspirer le refus¹⁰⁾ : pour briser les «chaînes» et atteindre à «l'émancipation totale de l'homme et de l'esprit¹¹⁾», il fallait jusqu'à courir le risque de la mort : «L'esprit ne triomphera que dans ses manifestations les plus dangereuses. Aucune audace spirituelle ne peut mener à la mort¹²⁾». Ce refus est exprimé dans notre texte comme une aspiration vers «la rigidité et (à) la majesté des morts» : l'abjectif «vivant» étant remplacé par le substantif «rigidité» qui nous rappelle un trait essentiel du cadavre, et «corrompu», par «majesté» qui évoque, d'après Atle Kittang, «une immobilité tout à fait sculpturale¹³⁾, ainsi que par «solennité» et «apparat» que nous trouvons dans la première phrase. Pour reprendre la formule de Kittang, il s'agit ici d' «un mouvement spirituel vers la mort¹⁴⁾».

Ainsi amorcée, la démarche du poète connaît, semble-t-il, une autre phase :

Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle. Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis¹⁵).

D'après Anna Balakian, le participe passé «tenté» tout comme l'adjectif «curieux» correspondent à «l'effort vers l'inconnu¹⁶)». Comme au début du texte, il est certain que sont en jeu le refus de la condition humaine et l'émancipation de l'homme. Seulement, la révolte du poète se porte ici sur les perceptions imposées par le monde extérieur. L'asservissement au monde que représentent nos perceptions constituait une des contraintes les plus graves que le surréalisme s'efforçait d'abattre. Dans les *Entretiens*, Breton évoque les «contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée» et dit : «L'une de ces contraintes et la plus grave, c'est l'assujettissement aux perceptions sensorielles immédiates qui, dans une grande mesure, fait de l'esprit le jouet du monde extérieur¹⁷). . . . » Les surréalistes s'accordaient sur ce point : «Au moment où paraît le premier numéro de *La Révolution surréaliste*—soit à la fin de 1924—l'unanimité de ses collaborateurs est acquise sur les points suivants : le monde soi-disant cartésien qui les entoure est un monde insoutenable, mystificateur sans drôlerie, contre lequel toutes les formes d'insurrection sont justifiées¹⁸). Quant à Eluard, il s'appliquait comme les autres à «la lutte à mort avec les apparences¹⁹)», ce que montrent bien ces vers de *L'Amour la poésie* :

En l'honneur des muets des aveugles des sourds
A la grande pierre noire sur les épaules
Les disparitions du monde sans mystère²⁰).

Pour Eluard, le poète est celui qui voit l'invisible : «... il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu²¹). Dans

notre texte, nous pouvons observer ce refus du monde extérieur et la quête du poète de «ce qu'il n'a jamais vu».

Libéré d'une servitude, le poète n'en est pas pas moins sujet à une autre :

Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans tain. Indestructible, je n'étais pas aveugle²²).

En rejetant «la visibilité du jour et de la veille²³», le poète fait connaissance d'une «faculté pure de voir», de ses «yeux irréels et vierges» et d'une «puissance tranquille», autant d'éléments représentant d'après la formule de Balakian «la notion d'une faculté immanente et pure, libérée de la corruption du déjà vu et déjà connu²⁴». Le poète est «esclave» de cette faculté : il est à la merci de la faculté, n'étant plus en mesure de reconnaître lui-même et de percevoir le monde qui l'entoure.

Nous sommes tentés ici de rapprocher l'expérience racontée dans notre texte avec celle qui se fait lors de la pratique de l'automatisme, en ceci qu'elle se caractérise par l'isolement du poète et sa rupture avec soi-même et qu'elle met en oeuvre une certaine faculté.

Par ce mode d'expression privilégié, les surréalistes cherchaient à se délivrer des perceptions tout comme du contrôle de la raison et du goût esthétique. La remarque de Jacqueline Chénieux-Gendron nous éclaire sur cette matière : «Il s'agit [...] d'isoler le sujet écrivant de toute perturbation extérieure, de tout contrôle de la raison, non moins que de celui de goût esthétique, voire même de l'infléchissement que peut opérer sur le scripteur ses propres affects du moment²⁵». Il s'agit aussi d'«une mise en question du *sujet* par lui-même²⁶». Selon la définition que donne Chénieux-Gendron, «L'automatisme est un mode de production de texte écrit, mais

aussi de parole (dans le sommeil hypnotique), ou encore de graphisme. Ecrire, parler, dessiner d'une façon telle que se dissipe le contrôle de la raison et du goût, et même que soit mise en sourdine la conscience de soi au profit d'une main qui écrit, qui trace des signes graphiques, ou d'une parole qui se profère :...²⁷⁾». Il convient de noter enfin que l'automatisme met en oeuvre une certaine faculté. C'est ce que semble entendre Breton lorsqu'il mentionne «Le fonctionnement réel de la pensée» : «SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale²⁸⁾».

A partir de ces constatations, nous pouvons raisonnablement considérer l'expérience dont il s'agit ici comme provoquée par la pratique de l'automatisme. Notre rapprochement se justifie d'ailleurs par le commentaire que propose Balakian, qui montre que l'expression «esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges» introduit «la notion de l'automatisme». Elle souligne à juste titre qu'«il (Eluard) pénètre dans le domaine de l'inconscient et de l'involontaire aux moyens du désir de l'anéantissement et de la curiosité du visionnaire. La tentation de la mort et le mécanisme de l'inconscient qui agit dans le sommeil à travers le rêve forment une alliance capable de créer un espace inconcevable entravé entre le visible et l'invisible, [...]»²⁹⁾.

Il n'est pas indifférent de noter ici que l'automatisme a un rapport profond avec le rêve. L'observation de Breton dans *Les Pas perdus* nous donne quelques précisions : «Par lui (le mot surréalisme) nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, [...]»³⁰⁾. Il nous semble que la notion de «l'état de rêve» est assez large pour contenir, en outre du rêve du sommeil, d'autres phénomènes variés qui s'apparentent plus ou moins à celui-là. C'est sans doute cette constatation qui amène Bréchon à dire : «Le rêve naturel,

celui du sommeil, n'est évidemment que l'une des voies d'accès possibles à cet univers (univers mental fantasmagorique, entièrement délivré du poids de la matière, des déterminismes de l'espace et du temps et des exigences de la vie sociale). Le rêve peut aussi être provoqué, dans l'hypnose ou à l'état de veille [...] En fait, dans la plupart des cas, l'imagination surréaliste ne fait que reproduire dans un demi-abandon, la démarche du rêve naturel, considéré comme le modèle de toute création purement psychique³¹⁾.

Comme le laisse supposer sa parenté avec le rêve, l'automatisme s'accompagne d'une certaine représentation sensorielle. Rappelons la remarque de Louis Aragon sur l'écriture automatique : «La proie d'une accélération, nous passions un nombre croissant d'heures à cet exercice qui nous livrait d'étranges contrées de nous-mêmes. [...] tout se passait comme si l'esprit parvenu à cette charnière de l'inconscient avait perdu le pouvoir de reconnaître où il versait. En lui subsistaient des images qui prenaient corps, elles devenaient matière de réalité. Elles s'exprimaient suivant ce rapport, dans une forme sensible. Elles revêtaient ainsi les caractères d'hallucinations visuelles, auditives, tactiles. Nous avions perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture.³²⁾».

Il est indéniable que pour Eluard, l'expérience de l'automatisme est du genre visuel : constatation d'autant plus judicieuse que nous trouvons dans le texte ces expressions comme «faculté pure de voir», «mes yeux irréels et vierges», «je supprimai le visible et l'invisible», «miroirs sans tain» et «je n'étais pas aveugle». Nous pouvons définir, au dire de Kittang, cette expérience comme «l'expérience de la visibilité pure³³⁾», qui n'est pourtant rien d'autre que celle de la cécité. Ces vers que nous trouvons dans la *Défense de savoir* en témoignent aussi :

Quel beau spectacle, mais quel beau spectacle
A proscrire. Sa visibilité parfaite
Me rendrait aveugle³⁴⁾.

Quant à notre texte, Kittang affirme que «bien que le moi affirme à la fin du poème qu'il n'est pas aveugle, il semble pourtant qu'un excès de lumière soit tout aussi néfaste aux rapports de l'homme et de l'univers qu'un manque complet de lumière, et que l'éblouissement et la cécité soient, en fin de compte, des phénomènes identiques, [...]»³⁵⁾, tout comme Jean-Pierre Richard : «Cette toute-puissante clairvoyance se distingue pourtant assez mal d'une cécité : mélangeant niveaux et degrés de la réalité, elle ne connaît plus le monde et elle s'ignore elle-même»³⁶⁾.

Ainsi, nous pouvons définir assez clairement ce que le poète raconte ici : il s'agit de l'expérience vécue lors de la pratique de l'automatisme et qui s'apparente au rêve considéré «comme l'exercice de la faculté imaginante à l'état pur, délivrée de toutes les inhibitions de la veille»³⁷⁾. Mais, comme nous l'avons vu, elle n'est en fait qu'une expérience maléfique de la cécité.

*

Le texte intitulé «Les cendres vivantes» est qualifié de récit de rêve dans le prière d'insérer. Il se compose de quatre parties, dont trois sont en effet des récits de rêve caractérisés, comme la plupart des rêves repris dans le recueil, par des événements insolites et les gestes bizarres du poète, mais précédés d'un texte qui est, semble-t-il, à mi-chemin entre un récit de rêve et une réflexion. Prenons ici seulement cette première partie, qui commence ainsi :

Plus j'avance, plus l'ombre s'accroît. Je serai bientôt cerné par ses monuments détruits et ses statues abattues. Je n'arriverai jamais³⁸⁾.

Il nous semble que ce texte s'apparente au texte précédent, en ceci qu'il s'agit là de la cécité et ici de «l'ombre». Nous constatons en plus ici une marche vers la destruction qu'il est aisé de rapprocher de celle du poème précédent, c'est-à-dire, la marche vers la mort. La signification sinistre du mot «statue» dans l'oeuvre éluar-

dienne nous facilite ce rapprochement : comme le remarque Kittang, «Liée à la solitude, à l'idée de l'obscurité, du vide et du stérile, la statue incarne, si l'on veut, la mort même puisqu'elle est justement manque de vie, parce qu'elle a perdu toute trace de l'humain [...]»³⁹). Ce qui fait problème ici, c'est l'affirmation par le poète de l'impossibilité d'arriver : «Je n'arriverai jamais». Où devait-il arriver ? Quel but se représente-t-il le poète ? Les lignes suivantes nous semblent suggérer une possibilité d'interprétation :

Mes pensées orgueilleuses ont trop longtemps été liées au luxe de la lumière. Je déroule depuis trop longtemps la soie chatoyante de ma tête, tout ce turban avide de reflets et de compliments⁴⁰).

Nous pouvons soutenir, sans forcer les choses, que l'expérience que le poète rappelle ici n'est rien d'autre que celle de la visibilité pure décrite dans «*D'abord, un grand désir...*». Il s'agit d'une expérience une fois connue mais qu'il n'est plus question de continuer de vivre, comme le montre cette expression répétée : «trop longtemps». Ainsi, nous sommes bien en mesure maintenant de donner une interprétation probable à la constatation, «Je n'arriverai jamais» : ce à quoi le poète tend sans pour autant y parvenir, c'est l'expérience de la visibilité pure devenue pourtant impossible. En d'autres termes, «la réintégration» est maintenant interdite au poète, alors que la «désintégration» est bien en jeu.

Privé de l'espoir de quelque révélation et écarté des données du monde extérieur qui ne sont maintenant que des «monuments détruits», le poète médite sur la possibilité de sortir de cette impasse :

Il n'y a qu'une façon maintenant de sortir de cette obscurité :
lier mon ambition à la misère simple, vivre toute ma vie sur le
premier échelon nocturne, à peine au-dessus de moi, à peine
celui des oiseaux de nuit. Détaché de cette terre, de cette ombre

qui m'ensevelit. Le ciel a la couleur de la poussière⁴¹).

Les mesures que prend le poète sont à l'opposé de l'extrême liberté que l'exercice de l'automatisme a pour but d'atteindre : il semble abandonner son objectif de se libérer entièrement des contraintes de la vie sociale, en limitant son ambition à «la misère simple»; il a l'air de s'abstenir de poursuivre jusqu'au bout la voie de la «désintégration», puisqu'il a décidé de se trouver «sur le premier échelon nocturne» et que l'idée de l'oiseau de nuit implique celle de la veille et la possibilité de s'envoler. Nous pouvons constater en effet que le poète accepte ici de ne parvenir qu'à «un tout petit approfondissement de la conscience, sur un plan juste au-dessus de celui de la vie du commun⁴²»). La formule «détaché de cette terre, de cette ombre qui m'ensevelit» résume la décision du poète : il s'agit d'abord d'être «détaché de cette terre», c'est-à-dire, de se délivrer du monde extérieur qu'imposent les perceptions, d'effectuer, au dire de Carrouges, «la destruction furieuse de toutes les limites, le bouleversement des apparences⁴³»); mais il s'agit en même temps d'être détaché «de cette ombre» qu'a causée la «désintégration» totale. Serait-il difficile de lire ces lignes comme une déclaration du poète de se garder de se plonger à corps perdu dans l'exercice de l'automatisme ?

*

«L'aube impossible» se classe aussi parmi les rêves dans le prière d'insérer. Mais l'intention poétique est évidente. Nous pouvons l'observer dans la répétition de la formule «C'est par une nuit comme celle-ci que», répétition qui constitue le ton incantatoire du texte. Nous pouvons observer cependant un spectacle caractéristique du rêve :

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai régné sur des rois et des reines alignés dans un couloir de craie ! Ils ne devaient leur taille qu'à la perspective et si les premiers étaient gigantes-

sques, les derniers, au loin, étaient si petits que d'avoir un corps visible, ils semblaient taillés à facettes⁴⁴).

Quand le poète suit jusqu'au bout la voie de «désintégration», il abandonne même «la perspective», le contrôle de la raison complètement aboli :

C'est par une nuit comme celle-ci que je les ai laissés mourir, ne pouvant leur donner leur ration nécessaire de lumière et de raison⁴⁵).

Bien que libéré des contraintes qu'impose le monde extérieur, le poète ne peut parvenir à aucune révélation poétique ; il se trouve délaissé dans l'ombre où il n'y a plus de sensations :

C'est par une nuit comme celle-ci que, beau joueur, j'ai traîné dans les airs un filet fait de tous mes nerfs. Et quand je le relevais, il n'avait jamais une ombre, jamais un pli. Rien n'était pris⁴⁶).

Nier son «être vivant et corrompu» déterminé par la condition humaine, ainsi que le monde qui l'entoure, pour se délivrer totalement, aboutit en fin de compte à la mort du poète :

Le vent aigre grinçait des dents, le ciel rongé s'abaissait et quand je suis tombé, avec un corps épouvantable, un corps pesant d'amour, ma tête avait perdu sa raison d'être⁴⁷).

Les lignes finales de ce texte, n'évoquent-elles pas le texte de l'écriture automatique ?

C'est par une nuit comme celle-ci que naquit de mon sang une herbe noire redoutable à tous les prisonniers⁴⁸).

Ainsi, il nous semble incontestable que le texte parvient à illustrer les difficultés inhérentes à la tentative de l'automatisme au moyen des images les plus frappantes. C'est ce que semble suggérer Balakian quand elle dit : « Dans ce texte se révèlent la haute mesure de fantasmagorie dont le poète est capable et l'échec éventuel auquel la condition humaine le condamne⁴⁹⁾ ».

*

Prenons enfin « En société ». Dans le prière d'insérer, Eluard classe ce texte parmi les textes surréalistes. Mais cela ne nous empêche pas d'y voir une réflexion sur la pratique de l'automatisme.

D'abord, le poète évoque avec désespoir l'exploration du domaine de l'inconscient :

Je ne regrette pas—mais seulement parce que le regret n'est pas une forme suffisante du désespoir—le temps où j'étais méfiant, j'espérais encore avoir quelque ennemi à vaincre, quelque brèche à tailler dans la nature humaine, quelque cachette sacrée. La méfiance, c'était encore l'arrêt, la constatation délectable du fini⁵⁰⁾.

Tout en étant à la recherche de « quelque brèche à tailler », c'est-à-dire, de la possibilité d'élargir « la nature humaine », le poète n'atteint qu'à « l'arrêt » et qu'à « la constatation délectable du fini ». Constatation sans doute de l'inefficacité de l'exploration de l'inconscient au moyen de la tentative de l'automatisme.

A cette impasse s'opposerait le vol de l'oiseau, cette image qui signifie « un arrachement décisif au noir, au sol, à l'ombre⁵¹⁾ ». Mais pour le poète désespéré, l'oiseau ne fait que contredire la réalité humaine :

Un fil tiré par une hirondelle qui, les ailes ouvertes, fait la pointe de la flèche, trompe aussi bien l'apparence de l'homme que sa réalité. Le vent n'ira pas où l'homme veut aller avec

lui. Heureusement⁵²).

Ce qu'il voit, lui qui n'espère plus beaucoup de l'inconscient, c'est «la timidité aveugle, sourde et muette de l'homme général⁵³»:

Voici les frontières de l'erreur, voici les aveugles qui ne consentent pas à poser le pied là où la marche manque, voici les muets qui pensent avec des mots, voici les sourds qui font taire les bruits du monde⁵⁴.

Nous observons ensuite la déclaration par le poète de son dégoût pour les devoirs sociaux et le travail. Dans le monde des hommes où vit le poète, il faut rester éveillés pour obéir aux contraintes. En ce qui concerne le sommeil, loin de révéler une réalité cachée, il n'est qu'une condition nécessaire pour reprendre le travail le lendemain :

La source des vertus n'est pas tarie. De beaux grands yeux bien ouverts servent encore à la contemplation des mains laborieuses qui n'ont jamais fait le mal et qui s'ennuient et qui ennuient tout le monde. Le plus bas calcul fait se fermer quotidiennement ces yeux. Ils ne favorisent le sommeil que pour se plonger ensuite dans la contemplation des mains laborieuses qui n'ont jamais fait le mal et qui s'ennuient et qui ennuient tout le monde. L'odieux trafic⁵⁵.

Ainsi, le poète se trouve dans une situation identique à celle qu'il connaît au début du poème «*D'abord, un grand désir...*» : il est bien possible de dire que dans les lignes suivantes, il accepte son «être vivant et corrompu» :

Tout cela vit : ce corps patient d'insecte, ce corps amoureux d'oiseau, ce corps fidèle de mammifère et ce corps maigre et vaniteux de la bête de mon enfance, tout cela vit⁵⁶.

Il nous semble que le poète n'a plus l'intention de se plonger de nouveau dans la tentative de l'automatisme :

Seule, la tête est morte. J'ai dû la tuer⁵⁷).

Le texte finit par une constatation de la solitude de l'homme vivant «en société» :

Mon visage ne me comprend plus. Et il n'y en a pas d'autres⁵⁸).

Pierre Emmanuel affirme que ce passage nie «tout espoir de communication à l'intérieur de la «pyramide» sociale⁵⁹».

Il serait donc inutile de tenter d'explorer de nouveau le domaine de l'inconscient : tant que le poète a recours à l'automatisme, il demeurera condamné à l'alternative entre «les dessous d'une vie» et «la pyramide humaine».

*

Nous constatons ainsi que ces quatre textes témoignent de la méfiance du poète à l'égard de l'automatisme, méfiance qui n'est pas avouée explicitement mais qu'il est aisé de discerner dans la succession de ces éléments : introduction à l'expérience de l'automatisme, description de ses aspects négatifs, constatation de l'échec et déclaration incantatoire du dégoût de la vie sociale. N'oublions pas cependant que le poète envisage dans «Les cendres vivantes» la possibilité d'un salut : il s'agit de «sortir de cette obscurité» en se tenant au «premier échelon nocturne», «détaché de cette terre et de cette ombre» qui l'ensevelit. Il nous semble que le poète choisit ici la voie difficile de s'arracher des contraintes de la vie sociale, en s'abstenant cependant de se livrer à la «désintégration» totale. Et ce choix n'est pas sans nous rappeler la définition du «poème» dans le prière d'insérer : il s'agit là de «désensibiliser le monde» tout comme de «la conséquence d'une volonté assez bien définie».

Nous sommes donc amenés à dire que lu à la lumière des quatre textes essentiels du recueil, le prière d'insérer nous révèle la préférence implicite d'Eluard pour le «poème».

Notes

- 1) André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1973, p. 109
- 2) *Ibid.*, pp. 109-110
- 3) O. C. (Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1968) I, p. 1387-1388
- 4) *Ibid.*, p. 550
- 5) Nous étudierons ces textes en respectant l'ordre dans lequel ils sont disposés lors de la publication en revue. Lorsque le poète les a intégrés au recueil, il les a disséminés, en changeant d'ailleurs l'ordre.
- 6) O. C. I, p. 201
- 7) André Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, 1969, p. 112
- 8) Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Armand Colin, 1972, p. 21
- 9) *Manifestation philosophiques du 18 mai 1925*, O. C. II, p. 799
- 10) Ce que Michel Carrouges appelle «désintégration» n'est rien moins que ce refus: «La condition *sine qua non* de la réintégration de l'homme au point suprême du cosmos c'est la désintégration totale au préalable de la condition humaine présente». In *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 87
- 11) *La suppression de l'esclavage*, O. C. II, p. 796
- 12) *Appel*, O. C. II, p. 805
- 13) Atle Kittang, *D'amour de poésie, l'univers des métamorphoses dans l'oeuvre surréaliste de Paul Eluard*, Minard, 1969, p. 30
- 14) *Ibid.* p. 30
- 15) O. C. I, p. 201
- 16) Anna Balakian, *Etudes des poèmes en prose: Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine* in *Europe*, n° 525, janvier 1973, p. 61
- 17) *op. cit.*, p. 85
- 18) *Ibid.*, p. 107
- 19) *La Rose Publique*, O. C. I, p. 431
- 20) *L'Amour la poésie*, O. C. I, p. 245
- 21) *Appel*, O. C. II, p. 805
- 22) O. C. I, p. 201
- 23) Anna Balakian, *op. cit.*, p. 61
- 24) *Ibid.*, p. 62
- 25) Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Presses Universitaires de France, 1984, p. 70
- 26) *Ibid.*, p. 68
- 27) *Ibid.*, p. 68
- 28) André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1985, p. 3629

- op cit.*, p.61
- 29) *op. cit.*, p.124
- 30) *op. cit.*, p.39
- 31) Louis Aragon, *Une vague de rêves* in *Commerce*, automne 1924, p.100
- 32) *op. cit.*, p.31
- 33) O. C. I, p.218
- 34) *op. cit.*, p.32
- 35) Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p.158
- 36) Robert Bréchon, *op. cit.*, p.39
- 37) O. C. I, p.209
- 38) *op. cit.*, p.30
- 39) O. C. I, p.209
- 40) *Ibid.*, p.209
- 41) Anna Balakian, *op. cit.*, p.63
- 42) Michel Carrouges, *Eluard et Claudel*, Seuil, 1945
- 43) O. C. I, p.206
- 44) *Ibid.*, p.206
- 45) *Ibid.*, p.206
- 46) *Ibid.*, p.206
- 47) *Ibid.*, p.206
- 48) *op. cit.*, p.62
- 49) O. C. I, p.211
- 50) Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p.143
- 51) O. C. I, p.211
- 52) Anna Balakian, *op. cit.*, p.64
- 53) O. C. I, p.211
- 54) *Ibid.*, p.211
- 55) *Ibid.*, p.211
- 56) *Ibid.*, p.211
- 57) *Ibid.*, p.211
- 58) Pierre Emmanuel, *Le Je universel dans l'oeuvre d'Eluard*, in *Le monde est intérieur*, Seuil, 1967, p.143