

Title	Paul Eluard : le rêve de l'origine et la pratique de l'écriture
Sub Title	ポール・エリュアール : 起源の夢とエクリチュールの実践
Author	福田, 拓也(Fukuda, Takuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1993
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.62, (1993. 2) ,p.214(117)- 236(95)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00620001-0236">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00620001-0236</a>

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: le rêve de l'origine et la pratique de l'écriture

FUKUDA Takuya

“La littérature est bannie, mais le langage se confond avec le pur moment de la conscience: les mots sont idées. L'art disparaît comme fin, seuls comptent la vie et l'approfondissement de la vie; et cependant on donne aux recherches techniques, aux effets formels, aux faux artistiques (les “essais de simulation”) la plus grande attention possible”<sup>1)</sup>. Cette remarque de Maurice Blanchot rend bien compte de la situation ambiguë où se trouvaient les surréalistes recourant à l'écriture automatique: cette écriture implique en effet la recherche de “la vie immédiate”, c'est-à-dire, d'une relation sans intermédiaire de la pensée avec soi-même, en même temps que l'affirmation de l'opacité des mots. Quant à Eluard, Blanchot qualifie sa poésie de “poésie de transparence”, propre à exprimer “le moment, antérieur au langage, que l'écriture automatique veut toucher et où j'ai le pur sentiment de ce que je sens”<sup>2)</sup>. Peut-être souligne-t-il un peu à l'excès le vœu de la transparence chez Eluard. Car, à notre sens, ce serait trop réduire sa poésie que de n'y voir que la recherche de l'immédiat et de la transparence: nous savons qu'il est parmi les surréalistes l'un de ceux qui insistaient le plus sur la nécessité de travailler le langage. D'ailleurs, la seule exigence d'atteindre “le moment, antérieur au langage” au moyen du langage, n'implique-t-elle pas déjà une contradiction majeure et toutes les difficultés qui en résultent?

Ainsi, en limitant notre étude au premier Eluard, c'est-à-dire, à

l'époque qui commence à ses premiers écrits et finit avec la publication des *Répétitions* en 1922, nous sommes tentés de rendre manifeste cette ambiguïté qu'implique l'acte d'écrire et à laquelle Eluard n'est pas étranger, autrement dit, cette rupture entre le vœu de la transparence et la nécessité de rester condamné à l'opacité du langage, donc à la littérature. Nous essaierons d'abord de mettre au clair la volonté de réhabiliter une parole naturelle au détriment de l'écrit littéraire et le rêve d'une nature originaire<sup>3)</sup>. Nous examinerons ensuite la recherche du langage d'Eluard, avant de faire apparaître le caractère ambigu de la pratique de l'écriture.



En ouvrant *Premiers poèmes*<sup>4)</sup> d'Eluard, nous sommes étonnés de trouver tant d'images stéréotypées tirées de l'imagerie romantique: amour, religion, poète inspiré mais méconnu et condamné dans la société bourgeoise<sup>5)</sup>, descriptions lyriques de crépuscules et de jardins, lamentations savantes d'un Pierrot à la Laforgue. De plus, le recueil garde la trace des efforts acharnés du jeune poète pour apprendre les formes traditionnelles de la poésie française: nous pouvons trouver d'une part les mètres réguliers comme alexandrins, décasyllabes et octosyllabes, et d'autre part, les formes fixes comme sonnets, ballades, rondels et rondeaux. Ces exercices savants du jeune Paul Eugène Grindel ont le mérite de nous transmettre la figure "d'un faiseur de vers" condamné à calquer les formes conventionnelles et à reproduire les figures symboliques et littéraires 'enfermé qu'il est dans l'imagination livresque, dans le monde des livres morts:

Le vent passe en les branches mortes  
Comme ma pensée en les livres,

Et je suis là, sans voix, sans rien,  
Et ma chambre s'emplit de ma fenêtre ouverte<sup>6)</sup>.

Il est donc naturel que succèdent à ces premières pratiques de l'écriture des efforts de délivrance<sup>7)</sup>, d'abandon de l'écrit littéraire du "faiseur de vers" et de la sphère des livres en vue de la restauration de la pureté originelle de la parole naturelle<sup>8)</sup>, parole qu'incarne fort bien le paysage élémentaire remplaçant la scène saturée de figures artificielles:

A fait fondre la neige pure,  
A fait naître des fleurs dans l'herbe  
Et le soleil est délivré<sup>9)</sup>.

et dont la fraîcheur et la fluidité de la rivière ou du courant d'air exprime adéquatement le caractère:

Le rossignol avale la fraîcheur<sup>10)</sup>.

La rivière que j'ai sous la langue,  
L'eau qu'on n'imagine pas, mon petit bateau,  
Et, les rideaux baissés, parlons<sup>11)</sup>.

Sur l'eau libre et mouvante dont l'iris fond ou s'entoure d'ailes<sup>12)</sup>.

Ce sont les "paroles en l'air"<sup>13)</sup>, "légère langue aérienne"<sup>14)</sup>, comme dira plus tard le poète:

Les porteurs de fleurs en l'air touchent de la terre<sup>15)</sup>.

Parole qui ne connaît pas la souillure de l'encre noire de l'écriture:

Il parle, roses des mots ignorés de la plume<sup>16</sup>.

Cette démarche vers la parole naturelle est attestée par l'abandon des vers traditionnels et artificiels au profit d'un langage poétique beaucoup plus simple et tout proche de la langue parlée<sup>17</sup>. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Brian Gill, lorsqu'il dit: "Dans l'abandon de la rime, de la recherche verbale, des mètres réguliers, il y a évolution vers la simplicité et vers les formes naturelles de la langue parlée"<sup>18</sup>.

De plus, la parole doit être facile à comprendre et, en conséquence, utile<sup>19</sup>:

Avant de penser, apprenez à parler.  
C'est beaucoup moins profond, mais c'est bien plus utile  
On peut savoir très vite un langage facile  
Et les résultats sont propres à étonner<sup>20</sup>.

La valorisation de l'utilité est à remarquer<sup>21</sup>. Le langage poétique doit servir la communication des hommes entre eux: "Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous"<sup>22</sup>. "Le rythme d'une chanson claire"<sup>23</sup> fait oublier l'intérêt de chacun, aide les hommes à "rester absolument purs et "fait apparaître "tout ce qui nous lie", en ouvrant ce paysage partagé de tous les hommes<sup>24</sup>:

Oublie nos gestes séparés,  
Le rire des sons s'éparpille,  
Notre rêve est réalisé.

Nous posséderons l'horizon,

La bonne terre qui nous porte  
Espace frais et profond,  
Flûte et violon<sup>25)</sup>.

Tout ce qui pourrait obscurcir l'évidence de la parole est à éliminer. Même "la beauté ou la laideur ne nous paraissent pas nécessaires", parce que le goût esthétique a causé pendant des époques l'"exaltation sentimentale" et le "désordre" qui font obstacle au plein accomplissement de la communication entre les hommes: "La vanité qui pousse l'homme à déclarer ceci beau ou laid, et à prendre parti, est à la base de l'erreur raffinée de plusieurs époques littéraires, de leur exaltation sentimentale et du désordre qui en résulta"<sup>26)</sup>.

"Cette croyance en un état de nature de la parole"<sup>27)</sup> est étroitement liée avec la nostalgie et le rêve d'une origine perdue: une présence pleine, naturelle et immédiate; un signifié préexistant et indépendant, auquel viennent s'ajouter après coup l'apparence, l'image, le signifiant, etc. qui le présentent en le remplaçant, et par conséquent, en le dissimulant; une nature qu'ont définitivement obscurcie et anéantie les inscriptions littéraires; ces "jeunesses du temps"<sup>28)</sup> et "la vie sans phrases"<sup>29)</sup> que métaphorise un monde heureux:

Le monde rit,  
Le monde est heureux, content et joyeux.  
La bouche s'ouvre, ouvre ses ailes et retombe<sup>30)</sup>.

Sur la maison du rire  
Un oiseau rit dans ses ailes.  
Le monde est si léger  
Qu'il n'est plus à sa place  
Et si gai

Qu'il ne lui manque rien<sup>31)</sup>

et transparent:

Après des années de sagesse  
Pendant lesquelles le monde était aussi transparent qu'une aiguille<sup>32)</sup>

La nudité de la femme, tout comme la nature, est transparente avant l'intervention des hommes ainsi que du symbolique: "La lumière aussitôt: ce qui ne se dit plus: qu'une femme est nue, car les femmes, avant les hommes, sont transparentes"<sup>33)</sup>. Eluard est bien conscient du fait que la perte de l'origine est irréparable. Quelques poèmes reflètent son amertume, son désespoir:

J'ai peint des terres désolées  
et les hommes sont fatigués  
de la joie toujours éloignée<sup>34)</sup>.

Le poème "Plumes", contenu dans *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*<sup>35)</sup>, est un poème sur l'origine perdue: l'homme est condamné aux paroles soumises à l'autorité de l'écrit et de l'inscription, et aux "branches mortes" qui métaphorisent le règne culturel, comme nous l'avons vu, des livres:

Et, désespoir du sol,  
L'homme est couché dans ses paroles,  
Au long des branches mortes,  
Dans des coquilles d'œufs<sup>36)</sup>.

“Coquilles d’œufs” souligne le caractère opaque du signifiant remplaçant un signifié originaire dont la plénitude est souvent exprimée par la métaphore de “boules lumineuses”<sup>37)</sup>, de “cet or en boules”<sup>38)</sup>. Cet or originel est un soleil qui ne connaît pas les ombres, et qui chante<sup>39)</sup>: la luminosité originelle que le poète veut restaurer n’est pas autre que le chant, la parole qu’il veut atteindre: “Ombres sans ombres. Le soleil commença sa promenade dans la place. Des plantes et des fidèles accompagnaient son chant”<sup>40)</sup>. Ce poème appartient aux “conséquences des rêves”. L’état originel, “l’amour ancien” (“Nous, nous étions à l’ombre des anges, l’amour ancien”<sup>41)</sup>) n’est restauré que dans le rêve. C’est en quittant le silence de la veille que le poète restaure la parole et l’origine perdue, conçue souvent sous la forme de l’enfance: “Je n’ai pas quinze ans. Du temps passé, un incomparable silence est né. Je rêve de ce beau, de ce joli monde de perles et d’herbes volées”<sup>42)</sup>. Et citons ce poème écrit en 1917:

Rêve d’un monde disparu  
Dont tu conserves la vertu<sup>43)</sup>.

Il nous semble que le poème peut être assimilé au rêve, comme dira plus tard Eluard en qualifiant le poète de “rêveur éveillé”<sup>44)</sup>, et comme disent les vers suivants, le vent étant “un analogon sensible du langage”<sup>45)</sup>, voire de la poésie:

Ou rêve plutôt  
  
Que tu n’as gardé sur les flots  
Que la lumière... Et sous le soleil  
Le vent qui s’en va de la terre immense<sup>46)</sup>.



\*

Mais le rêve de l'origine n'est-il qu'un rêve? Et l'activité poétique, ne doit-elle pas dépasser le simple rêve ou la simple nostalgie? Ou bien, tout en étant livré aux rêveries lumineuses sur un paysage originel, Eluard, n'est-il pas conscient du caractère douloureux de l'acte d'écrire? C'est, nous semble-il, ce que nous pouvons constater: "La direction, les méandres, les écarts, l'inévitable labyrinthe, puisqu'il le faut, je vous conduis au sommet des cieux, des vœux, des bras tendus vers Dieu, [...]"<sup>47)</sup>. Nous pouvons observer la trace du travail douloureux d'Eluard dans cette strophe constituant une variante de "Pour vivre ici" écrit en 1918:

Toutes les féeries tombent, feuilles mortes,  
Toutes les joies ne sont même pas sur mon papier  
Telles des perles au lieu de loques  
Sur la poitrine d'une vieille femme<sup>48)</sup>.

Comme nous l'avons remarqué, l'origine est définitivement, irréparablement, perdue. Ou plutôt, la présence originaire est dès le début souillée de la mort qui, loin de la surprendre après coup, en est la condition même, et qui n'est rien d'autre que ce manque, cette mort que subit le signifié pour apparaître comme tel, c'est-à-dire, pour être l'image, le signifiant de soi-même:

Un bel oiseau léger plus vif qu'une poussière  
Traîne sur un miroir un cadavre sans tête  
Des boules de soleil adoucissent ses ailes  
Et le vent de son vol affole la lumière<sup>49)</sup>.

La décapitation: “cadavre sans tête” veut dire ce dédoublement, cette différence originaire.

C'est en tenant compte de cette mort qui marque le signifiant, cette opacité du signifiant que l'acte d'écrire se met en œuvre. La douleur d'écrire consiste à être enfermé dans la nuit de l'encre, comme illustre “Pour vivre ici” écrit en 1918:

Le soir vient, sans voix, sans rien.  
Je reste là, me cherchant un désir, un plaisir;  
Et, vain, je n'ai qu'à m'étonner d'avoir eu à subir  
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide<sup>50</sup>.

Dans un autre “Pour vivre ici” écrit la même année et publié dans *Le Livre ouvert*, nous trouvons le vers célèbre “Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné”, geste qui symbolise l'acte poétique. Mais ce geste ne s'exerce que “pour m'introduire dans la nuit d'hiver”. Restant enfermé dans l'eau:

J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée,  
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément<sup>51</sup>.

Le poète “sombre au fond des eaux” comme un pêcheur:

Et l'homme sombre au fond des eaux  
Pour le poisson  
Ou pour la solitude amère  
De l'eau souple et toujours close<sup>52</sup>.

Dessiner, imiter les choses, c'est les oublier, dissimuler et perdre dans

la nuit noire:

Aveugle maladroit, ignorant et léger,  
Aujourd'hui pour oublier,  
Le mois prochain pour dessiner  
Les coins de rue, les allées à perte de vue.  
Je les imite pour m'étendre  
Dans une nuit profonde et large de mon âge<sup>53</sup>.

La rivière a bien la fraîcheur et la fluidité de la parole originaire mais elle peut devenir aussi cet élément affreux qui enferme et noie le poète condamné aux "voiles fautifs" du signifiant. L'exercice poétique est précisément une "promenade pour noyade" sans autre support que l'espoir illusoire d'un "bateau":

Songe aux souffrances taillées sous des voiles fautifs  
Aux petits amateurs de rivières tournantes  
Où promenade pour noyade  
Nous irons sans plaisir  
Nous irons ramer  
Dans le cou des eaux  
  
Nous aurons un bateau<sup>54</sup>.

Nous observons au niveau de la réflexion sur la pratique de l'écriture les illustrations de cette mise en jeu de l'aspect opaque du signe. L'essentiel de la réflexion sur la poésie d'Eluard de l'époque dadaïste consiste à proclamer la part de l'opacité du langage aux dépens de la pensée, de la logique, de la grammaire. Cette déclaration a pour but d'inventer un langage nouveau, ce que montrent bien ces vers d'Apollinaire, cités comme exergue du numéro 1 de *Proverbe*:

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage  
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire<sup>55)</sup>.

A cette époque, Eluard est dadaïste dès l'arrivée de Tzara à Paris, c'est-à-dire, dès le janvier 1920, de même qu'il est l'adepte de Paulhan qu'il connaît depuis 1918. Rien d'étonnant donc à ce que la pratique d'Eluard suive les deux directions: dadaïste et paulhanienne.

Il écrit dans "Développement Dada", publié dans *Littérature* en mai 1920: "L'homme a le respect du langage et le culte de la pensée, s'il ouvre la bouche on voit sa langue sous globe et la naphtaline de son cerveau empeste l'air"<sup>56)</sup>. Ce qui est dénoncé ici, c'est le langage serviteur de la pensée, la complicité hideuse entre la pensée et le langage, entre "tête" et "main", qu'ont cultivée jusque-là les "artistes", les littérateurs. Eluard dadaïste choisit d'être plutôt "malin" et "idiot": "Ceux qui sont venus avant nous sont des artistes. Les autres sont des malins. Exploitions les malins, plaçons-nous et l'idiot aussi à la place de la tête et de la main"<sup>57)</sup>. Nous constatons donc les refus d'asservir le langage à la pensée et d'être soumis à la convention littéraire.

De ces deux refus, il nous semble que seul le premier est conforme à l'enseignement de Paulhan, dans la mesure où ce dernier s'occupe de la recherche des formes conventionnelles comme le cliché et le proverbe. Cependant, étant donné que pour lui, le cliché est le signe d'une contrainte à la liberté de la pensée imposée par le langage, il est clair que la préconisation du cliché ainsi que du proverbe et la mise en évidence du pouvoir du langage sont chez Paulhan inséparables l'une de l'autre. Mais il suffit ici de remarquer qu'Eluard est fidèle à l'enseignement de Paulhan, en ceci que tous les deux s'attachent à rendre son propre domaine au langage. La preuve en est que le numéro 1 du *Proverbe*

contient un article de Paulhan où celui-ci relève l'asservissement des mots à la pensée et l'usure qui en résulte: "Les mots s'usent à force de servir, et quand ils ont une fois réussi ne donnent plus beaucoup d'eux-mêmes"<sup>58</sup>). Ce parti pris est plus manifeste dans une lettre à Eluard, datée de mars 1919, où il souligne l'aspect matériel du signe linguistique: "Je suis préoccupé de démontrer que les mots ne sont pas une traduction des pensées (comme il arrive pour des signes télégraphiques, ou les signes de l'écriture) mais une chose eux-mêmes, une *matière à réduire*, et difficile"<sup>59</sup>). Il insiste ici sur la résistance de la part des mots, difficulté de les réduire à la seule fonction de signifier. Il nous semble que le travail sur les proverbes est mené dans cette direction. Dans le texte qui précède *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, Paulhan remarque que les proverbes ont tendance à produire le vide de la signification: "Pour les proverbes, exemples et autres mots à jamais marqués d'une première trouvaille, combien ce vide autour d'eux les fait plus absurdes et purs, pareillement difficiles à inventer, à maintenir"<sup>60</sup>). Il est donc évident que la préoccupation dadaïste et la recherche inspirée par Paulhan ont ceci de commun qu'elles ont pour objectif d'humilier la pensée au profit de l'opacité des mots.



Cependant, force est de constater que, chez Eluard, la mise en valeur de l'opacité du langage ne signifie pas comme chez Apollinaire et Tzara l'expérimentation poussée aux niveaux visuel ainsi que phonique: nous ne comptons, par exemple, dans *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, que quelques poèmes considérés comme fruits de l'expérimentation de jeux typographiques; et la recherche au plan phonique ne va pas jusqu'à détruire les mots comme chez Tzara.

L'exercice poétique d'Eluard ne tend pas tant à la matérialité des mots elle-même qu'au rapport entre les mots. Ainsi, sa préoccupation consiste à éclaircir l'activité propre aux mots qui se rassemblent spontanément et qui se renvoient réciproquement pour susciter ou compromettre la signification. Ce pouvoir que contiennent les mots exclut toute possibilité d'un signifié préalablement posé. Rappelons-nous l'exergue des *Dialogues des inutiles*: "Avant de penser, apprenez à parler": il s'agit précisément de "parler sans avoir rien à dire"<sup>61</sup>.

Le souci de clarifier la primauté et l'antériorité des relations entre les mots sur la signification est illustré par le jeu sur la maxime: "il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître"<sup>62</sup>. Les cinq combinaisons formées à partir de cette maxime au moyen de déplacement des verbes montrent qu'un simple changement machinal de l'ordre des mots d'une phrase suffit à faire surgir des significations très variées et tout à fait différentes de celle de la phrase originelle. Le numéro 5 de *Proverbe* nous offre un autre exemple de l'intervention sur le proverbe. Partant du proverbe, "Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse", Eluard élimine quelques mots presque machinalement, de telle sorte que la phrase ainsi obtenue présente un sens inattendu<sup>63</sup>. L'important n'est donc ni l'idée préexistante ni le sens de chaque mot, mais la relation entre les mots, renvois réciproques des mots entre eux<sup>64</sup>.

Cette réhabilitation du pouvoir des mots n'est pas sans nous rappeler la proposition de Breton: dans "Les mots sans rides", il précise qu'il existe une vie propre des mots qui commencent à influencer la pensée, en soulignant les acquisitions attachées aux noms de Paulhan, d'Eluard et de Picabia: "[...] on n'était pas certain que les mots vécut déjà de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux des créateurs d'énergie. On les avait vidés de leur pensée et l'on attendait sans trop y croire

qu'ils commandassent à la pensée"<sup>65</sup>). La réflexion de Breton dans un texte inédit sur la poésie d'Eluard est essentielle: "M. Eluard tient compte du pouvoir que le mot possède, avant de signifier, d'assurer ou de compromettre la résonance du mot voisin". Pour chercher les "mots qui, une fois prononcés, ne laissent pas trace d'idée et engendrent un plaisir pur", il faut se confier au pouvoir des mots, à la loi qui préside aux combinaisons des mots. C'est ce que Breton évoque en citant Paulhan: "«Paul Eluard attend que ses phrases se combinent suivant quelque loi de cristallisation propre au langage»"<sup>66</sup>).



Nous n'avons donc aucun mal à penser que la pratique de l'écriture éluardienne de l'époque consiste à attendre dans la nuit du signifiant que fonctionne le jeu du langage, ce renvoi réciproque des mots, au détriment de la pensée, de la logique, de la grammaire et du "bon sens": "le bon sens au vent élastique, tout nu dans le vide"<sup>67</sup>, "comme un peu de soleil dans l'eau froide". Cette combinaison mouvante des mots qui appartient au domaine du signifiant et partant du culturel, participe curieusement de la mobilité et de la fluidité (voire de la pureté et de la fraîcheur, puisque le mouvement du langage ne s'arrête pas à aucune signification figée, pesante) de la parole naturelle et originaire. Revenons ici au "Développement Dada", parce que ce petit article, d'ailleurs très important, nous offre à cet égard un exemple typique. Nous y trouvons le motif du rire qui est la métaphore d'un langage inarticulé et vide de signification. Rire, c'est parler sans aucune intention préméditée, se livrer à la libre combinaison des mots, c'est donc s'introduire dans la nuit, mais c'est "la nuit du vent", vent dont la fluidité nous rappelle la parole naturelle: "Pour nous tout est une occasion de s'amuser. Quand nous rions, nous nous vidons, et le vent

passé en nous, remuant portes et fenêtres, introduisant en nous la nuit du vent"<sup>68</sup>). Le rire et le vent ont "un corps libre et vide": "Nous avons besoin d'un corps libre et vide, nous avons besoin de rire et nous n'avons besoin de rien"<sup>69</sup>), comme celui de l'animal, figure caractéristique du paysage édénique de l'origine:

Un animal rit aussi,  
Étendant la joie de ses contorsions<sup>70</sup>.

La parole concrétisant le fonctionnement spontané des mots et la parole rêvée de la nature sont donc paradoxalement les mêmes. C'est ce que suggère "Le grand jour", où le corps de la femme qui court, métaphore du mouvement agile de la combinaison des mots: "Viens vite, cours. Et ton corps va plus vite que tes pensées, mais rien, entends-tu? rien, ne peut te dépasser", ce corps n'est rien de moins que la promesse de la légèreté des plumes, symbole du langage aérien: "Viens, monte. Bientôt les plumes les plus légères, scaphandrier de l'air, te tiendront par le cou"<sup>71</sup>). Relisons aussi "Jean Paulhan le souterrain", texte à nos yeux capital et paru dans *Littérature*, n° 9, en novembre 1919. Nous retrouvons l'ambiguïté de la parole: il y a d'une part l'abandon de la lumière, l'enfermement dans l'ombre et d'autre part la lumière retrouvée à travers la nuit; cette ambiguïté qu'incarnent non seulement l'oxymoron "soleil de plomb", mais aussi la lumière couverte du sang et la flamme couverte de la fumée: "Soleil de plomb, visage noir, bouche d'ombre. De la lumière dans les veines, mais les yeux dans une nuit splendide et, sans erreur, parfaite. Seulement l'odeur des flammes et des fumées, seulement le sang et le vent, cette âme avalée, exhalée"<sup>72</sup>). Les fruits lumineux concrétisant le langage poétique partagé de tous ne sont possibles qu'à travers le masque de la



terre: “Des fruits viennent, sans doute, derrière cette terre masquée, des fruits à toutes les bouches”<sup>73</sup>). Ce “soleil de plomb” et ces “fruits” nous renvoient au “feu sombre” du soleil ainsi qu’au jardin édénique du poème XI des *Poèmes pour la paix*:

Toute la fleur des fruits éclaire mon jardin,  
Les arbres de beauté et les arbres fruitiers.  
Et je travaille et je suis seul en mon jardin.  
Et le Soleil brûle en feu sombre sur mes mains<sup>74</sup>).

Revenons enfin au deuxième poème de “Pour vivre ici”, écrit en 1918 et dont nous avons déjà cité la strophe où il est question du vent qui passe dans les livres morts. La vie du poète va se plonger dans l’ombre, ou bien retrouver la lumière. Et cela, avec la vie des autres, le langage poétique étant accessible à tous les hommes:

En promenades, en repos, en regards  
Pour de l’ombre ou de la lumière  
Ma vie s’en va, avec celle des autres<sup>75</sup>).



Ainsi, nous avons constaté que le rêve de l’origine et la parole naturelle sont certes une des composantes majeures de la poésie et de la poétique éluardiennes. Il y aurait pourtant de l’excès à conclure que l’activité poétique d’Eluard soit axée uniquement sur cet aspect et qu’il soit dès le début un poète assez heureux pour se contenter de la rêverie de l’origine, tout en ayant la conscience amère de sa perte irréparable. Au niveau de la pratique de l’écriture, Eluard est compté parmi ceux qui s’occupaient de délivrer le langage de la tyrannie de la

pensée pour lui restituer son domaine propre. Sa pratique consiste, toutefois, moins dans l'expérimentation aventureuse au plan visuel et phonique que dans l'établissement de la suprématie du rapport entre les mots: il part de la différence qui marque le langage et qui préside au mouvement de renvoi entre les mots. Ce mouvement qui caractérise le lieu qu'est le langage où il n'est plus question d'aucune origine s'approche paradoxalement de la luminosité en mouvement du jardin paradisiaque d'Eluard. Ce paradoxe qui se résume en cette affirmation typiquement éluardienne: "la lumière est l'ombre" explique bien l'ambiguïté de l'acte d'écrire: de même que rêver n'est pas simplement rêver de la transparence originaire mais rêver de l'origine avant le langage à travers le langage, de même, écrire n'est pas tout à fait l'enfermement dans la nuit mais c'est aussi le rêve de l'origine, ne fût-ce que dans le vide creusé par le désir. Autrement dit, ces deux gestes que nous avons considérés séparément convergent vers l'acte d'écrire où "la nuit se mêle au jour".

Il serait toutefois difficile de soutenir que la contradiction soit levée dans l'exercice de l'écriture: tant qu'il écrit, Eluard n'en reste pas moins destiné à suivre le mouvement infini du langage, qui apparaît dès l'époque surréaliste sous la forme de jeu du désir et de l'amour qui n'est rien de moins que le renvoi infini de signe à signe, tous faisant apparaître le visage de la femme aimée en même temps qu'ils le dissimulent. Et cela, malgré le vœu de l'immédiateté, de l'évidence, de la transparence. D'où viennent toutes les tentatives de réconciliation: réconciliation entre l'écriture automatique et le procédé plus conscient, entre le monde intérieur et le monde extérieur pour la présence immédiate d'un monde poétique animé par le désir humain et entre les activités poétique et politique pour un monde à venir. Il n'est pas exagéré de dire que la poétique éluardienne élaborée pendant les

années 30 n'a pas d'autre but que de réconcilier ces oppositions. Toujours est-il que malgré ses efforts, Eluard reste déchiré entre le vœu de l'immédiateté et la nécessité de l'acte d'écrire qui lui impose de suivre à l'infini l'enchaînement des signes. Il convient ici de nous en tenir à remarquer que dès ses premiers écrits, il est question chez Eluard de cette rupture et que la quête de l'équilibre et de l'unité qui s'accorde bien avec la figure mièvre d'Eluard ne vient s'ajouter qu'après coup à la pratique de l'écriture.

## NOTES

- 1) Maurice Blanchot, "Réflexions sur le surréalisme" in *La Part du feu*, Gallimard, 1984, p. 101.
- 2) *Ibid.*, p. 94.
- 3) Comme nous le verrons, la nature originaire est représentée sous la forme soit du jardin paradisiaque, soit du monde des animaux. A côté de cet aspect, il faut remarquer l'exaltation de l'enfance considérée comme origine de l'individu. La valorisation de l'enfance et de l'enfant marque l'œuvre entière d'Eluard:

A l'origine de mes forces ma mémoire  
De tout son poids brille sur l'herbe de l'enfance  
Herbe déserte herbe d'azur sans un pas d'homme  
[...]

(*Le Livre ouvert*, II, *Œuvres complètes (O. C.)* I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1073)

Un enfant de toujours par un baiser unique  
Plus insouciant qu'un premier papillon  
*(Le Dur désir de durer, O. C. II, p. 80)*

L'enfant j'ai été l'enfant  
Joue sans jamais réfléchir  
Aux sombres détours du temps

(*Poésie ininterrompue*, II, *ibid.*, p. 689)

A cela vient s'ajouter qu'il arrive à Eluard de se référer aux cultures dites

primitives, considérées comme conservant le souvenir de l'origine de l'humanité, pour éclaircir la faculté fondamentale de l'homme, comme dans "D'un véritable continent" (*O. C.* II, p. 812), "L'art sauvage" (*ibid.*, p. 814) et "L'habitude des tropiques" (*O. C.* I, p. 928). Il faut toutefois remarquer qu'il ne pousse pas ces évocations jusqu'aux éloges enthousiastes.

4) *O. C.* II, p. 709.

5) Un faiseur de vers, cheveux longs,  
Grands fou de la tête aux talons,  
S'en va, mais soudain, il s'arrête,  
Cherche un papier dans ses haillons...  
La grâce touche le poète.

("Ballade de l'inspiration", *ibid.*, p. 711)

Poètes morts de faim en ciselant du rêve,  
Obscurs ou bien connus, tous vos esprits sont grands.

("Sonnet", *ibid.*, p. 730)

6) "Pour vivre ici", *O. C.* I, p. 8)

7) Mais nous pouvons voir transparaître déjà dans ces premiers écrits une volonté de sortir de l'impasse des exercices savants de l'écriture. Dans ce recueil composé de trois parties: "Loisirs", "Pierrot", "Les cinq rondels du tout jeune homme", au portrait conventionnel de Pierrot qui se suicide vient se substituer la franchise du jeune homme heureux des rondels. Nous constatons cette franchise dans ces vers ayant pour sujet le conflit latent de Gala et de la mère d'Eluard:

Je ne sais pas ce que je veux,  
De l'amour ou de la tendresse?  
[...]  
Mes sens sont encor des morveux,  
Mais n'ignorent pas la caresse,  
De ma mère et de ma maîtresse.  
De baisers au front ou d'aveux,  
Je ne sais pas ce que je veux?

("Le jeune homme se trouve en une période de doute et d'indécision", *O. C.* II, p. 743)

Nous pouvons remarquer ici l'inclusion dans le poème de la vie personnelle du poète et le goût pour la confession directe. Brian Gill

observe à juste titre “un parti-pris littéraire qui cherche la communication directe et refuse d'affubler un texte de mythologie ou de symboles pour obscurcir ce qui au début est parfaitement clair” (Brian Gill, *Le Style surréaliste de Paul Eluard*, thèse 3<sup>e</sup> cycle, Aix-en-Provence, 1976, p. 19).

- 8) Nous relevons comme un de ces premiers efforts le remplacement du nom paternel par celui de la grand-mère maternelle, utilisé la première fois le 6 novembre 1914 dans une lettre à Jules Gonon (Paul Eluard, *Lettres de jeunesse*, Seghers, 1962, p. 37) et comme signature, dès *Le Devoir* publié en 1916. Il est à noter que ce choix du pseudonyme concerne l'anéantissement de la suprématie de l'écrit. En évoquant la première phrase du conte intitulé “Volés” que le poète écrit à douze ans: “Il ne savait pas le nom qu'il portait” (*O. C.* II, p. 759), Jean-Claude Mathieu relève judicieusement “l'éloignement du symbolique au profit de la métonymie charnelle, de la relation, par le nom d'Eluard, à la mère de la mère [...]” et dit: “Avec cette perte s'effondre l'autorité de l'écrit, la loi des inscriptions et des livres [...]” (“Inscriptions et écriture: Leiris, Eluard, Char”, in *Littérature*, n° 79, octobre 1990).
- 9) “Un seul être”, *O. C.* I, p. 5.
- 10) *Ibid.*, p. 6.
- 11) “La rivière”, *ibid.*, p. 107.
- 12) “L'inévitable”, *ibid.*, p. 87.
- 13) “Les Philosophes”, *O. C.* II, p. 796.
- 14) “Préface pour «L'Arbre à feu» d'Angèle Vannier”, *ibid.*, p. 918.
- 15) “Luire”, *O. C.* I, p. 113.
- 16) “Jour de tout”, *ibid.*, p. 83.
- 17) Le changement est clair, entre les Premiers poèmes où le mètre est régulier et *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, composés de vers libres.
- 18) *Op. cit.*, p. 10.
- 19) Cette exigence d'une parole naturelle et facile restera l'impératif majeur d'Eluard. En 1946, dans une conférence faite à Prague, il déclarera: “Le temps viendra où l'intelligence humaine *entière* s'éveillera, [...]. Tous les hommes retrouveront la pratique d'un langage spontané, facile, le don de création” (“Aujourd'hui la poésie...”, *C. O.* II, p. 874).
- 20) *Ibid.*, p. 748. De cette épigraphe précédant *Dialogues des inutiles* et dite “manuscrit inédit du XV<sup>e</sup> siècle”, nous pouvons raisonnablement

conclure, avec Brian Gill, que “ce quatrain n’est qu’une farce du jeune poète, qu’il a lui-même composée de toutes pièces” (*op. cit.*, p. 30), puisque “l’allure générale des phrases ne semble pas être du XV<sup>e</sup> siècle” et que “le mot *résultat* et l’expression *propre à* ne se trouvent pas avant le XVI<sup>e</sup> siècle” (*ibid.*, p. 38).

- 21) “L’utilité apparaît donc très tôt chez lui comme pierre de touche de la valeur” (*ibid.*, p. 15).
- 22) Préface aux *Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, O. C. I, p. 38. Comme le remarque convenablement Colette Guedj, cette préface “institue l’aboutissement des recherches de 1908-1919 et le point de départ des recherches à venir” (“Rhétorique du collage plastique dans « Les Malheurs des Immortels »”, *Les Mots la vie*, n° 1, 1980, p. 54).
- 23) “Un seul être”, O. C. I, p. 5.
- 24) Il faut souligner cette confiance à la parole qui est une composante majeure de la poétique éluardienne: “Les hommes ont dévoré un dictionnaire et ce qu’ils nomment existe” (Préface à *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, O. C. I, p. 1133). Dès sa jeunesse le poète est conscient du fait que la manière d’être du monde dépend du langage: “Ne parlons pas de la guerre. C’est par des paroles qu’on la fait vivre” (*Lettres de jeunesse, op. cit.*, p. 109).
- 25) O. C. I, p. 5.
- 26) Préface aux *Animaux et leurs hommes*, O. C. I, p. 37.
- 27) Nicole Boulestreau, “...Comme une langue commune: Eluard à l’école de Paulhan”, in *Littérature*, n° 27, octobre 1977.
- 28) “L’impatience”, O. C. I, p. 113.
- 29) “Les bonnes relations”, O. C. II, p. 779.
- 30) “Animal rit”, O. C. I, p. 39.
- 31) “Les petits justes”, *ibid.*, p. 151.
- 32) “Manie”, *ibid.*, p. 104.
- 33) “Seul, l’unique”, *ibid.*, p. 81-82.
- 34) “Mon dernier poème”, *ibid.*, p. 7.
- 35) Ce recueil publié en 1920 a pour thème majeur, “la dure chute du monde-plaisir dans un monde comptable, utilitaire, réduit à ses réalités et à son langage marchands”, comme écrit Nicole Boulestreau (*La Poésie de Paul Eluard: la rupture et le partage, 1913-1936*, Klincksieck, 1985, p. 28).

- 36) *O. C. I*, p. 45.
- 37) "Meilleur", *ibid.*, p. 96.
- 38) *Ibid.*, p. 38.
- 39) Ou bien, un oiseau chante "au milieu du soleil":  
     Un bel oiseau me montre la lumière  
     Elle est dans ses yeux, bien en vue.  
     Il chante sur une boule de gui  
     Au milieu du soleil.  
     ("Au cœur de mon amour", *O. C. I*, p. 137)
- 40) "Conséquences des rêves", *ibid.*, p. 78.
- 41) *Ibid.*, p. 78.
- 42) "Les Fleurs", *ibid.*, p. 76.
- 43) "Un seul être", *ibid.*, p. 6.
- 44) *Ibid.*, p. 1486.
- 45) Jean-Pierre Richard, "Paul Eluard", in *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 143.
- 46) "Un seul être", *O. C. I*, p. 6.
- 47) "En trois mots langage clair", *ibid.*, p. 80.
- 48) *Ibid.*, p. 1303.
- 49) "Mascha riait aux anges", *ibid.*, p. 150.
- 50) *Ibid.*, p. 8.
- 51) *Ibid.*, p. 1033.
- 52) "Mouillé", *ibid.*, p. 47.
- 53) "Volontairement", *ibid.*, p. 117.
- 54) "Limite", *ibid.*, p. 109.
- 55) *Proverbe*, n° 1, 1<sup>er</sup> février, 1920, p. 1.
- 56) *O. C. II*, p. 769.
- 57) *Ibid.*, p. 769.
- 58) "Syntaxe", *Proverbe*, n° 1, *op. cit.*, p. 1.
- 59) *Choix de lettres t. I (1917-1936)*: la littérature est une fête, Gallimard, 1986, p. 31.
- 60) *O. C. I*, p. 55.
- 61) "Amoureuse", *ibid.*, p. 140.
- 62) *Proverbe*, n° 2, 1<sup>er</sup> mars 1920, p. 1. Eluard fait de cette maxime cinq variations dont nous ne reproduisons ici que trois: "Il faut régler la connaissance, oui, mais pour la régler il faut la violer", "Il faut connaître les viols, oui, mais pour les connaître il faut les régler", "Il faut connaître

les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer”, etc.

- 63) *Proverbe*, n° 5, 1<sup>re</sup> 1920, p. 1. Citons les variations du proverbe:

Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse.

Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle casse.

Tant va la cruche à l'eau qu'elle casse.

Tant va la cruche qu'elle casse.

Tant la cruche qu'elle casse.

Tant qu'elle casse.

Tant

...

- 64) Colette Guedj relève pertinemment “la primauté des rapports entre les mots au détriment des mots eux-mêmes” chez Eluard (*Les rapports entre linguistique et pratique de l'écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l'œuvre de Paul Eluard*, thèse doctorat d'état, Provence, 1982, p. 295). Nous évoquons aussi une remarque plus nuancée de Brian Gill: “Toute une série de techniques, [...] permettra à un Eluard plus sûr de lui d'exploiter le côté figé du langage, de s'avancer dans la faille qui se creuse entre le sens individuel des mots et le sens global que prennent leurs groupements, [...]” (“Textes dadaïstes de Paul Eluard”, in *Studi francesi*, n° 92, 1987, p. 234).
- 65) *Œuvres complètes* I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 285.
- 66) “Paul Eluard”, *ibid.*, p. 611.
- 67) “Jean Paulhan le souterrain”, *O. C.* II, p. 765.
- 68) *Ibid.*, p. 769.
- 69) *Ibid.*, p. 769.
- 70) “Animal rit”, *O. C.* I, p. 39.
- 71) *Ibid.*, p. 84.
- 72) *O. C.* II, p. 765.
- 73) *Ibid.*, p. 765.
- 74) *O. C.* I, p. 33.
- 75) *Ibid.*, p. 8.