

Title	La naissance et la mort de l'enfant-poème : un essai sur la pratique de transformation du premier Eluard
Sub Title	詩という子供の生誕と死：初期エリュアールの変化の実践に関する試論
Author	福田, 拓也(Fukuda, Takuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1998
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.74, (1998. 6) ,p.269(90)- 300(59)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00740001-0300

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.

La naissance et la mort de l'enfant-poème : un essai sur la pratique de transformation du premier Eluard

Takuya Fukuda

“Pour de l'ombre ou de la lumière” (“Pour vivre ici”)

Un des traits majeurs de la poésie éluardienne consiste en ce qu'elle procède, le plus souvent, soit par transformation des formes préexistantes comme proverbes ou lieux communs, soit par réécriture d'énoncés antérieurs, de telle façon qu'elle peut se définir comme une poésie “citationnelle”, si l'on ose dire. Cette nature “citationnelle” ne cessera de caractériser l'oeuvre d'Eluard à travers toutes ses transformations. Et cela, tant au niveau de la pratique qu'au niveau de la représentation poétique : la poésie éluardienne ne procédera pas seulement à la réécriture de formes fixes ou de textes écrits antérieurement mais continuera à porter métalinguistiquement sur le caractère “citationnel” ou double de l'écriture poétique, à se représenter, en somme, comme réécriture. Si l'on s'intéresse ici à l'année 1918, marquée par la publication des *Poèmes pour la paix*, c'est qu'on peut situer à cette époque la première tentative, d'ailleurs systématique, de transformation de formes préexistantes ou de textes antérieurs, tentative dont la portée ne se limite pas au simple travail de la réécriture mais qui déterminera au niveau de la métaphorisation poétique l'essentiel de la poésie éluardienne des années à venir. Nous étudierons d'abord *Poèmes pour la paix*, puis les deux poèmes parus également en 1918, intitulés “Pour vivre ici”, pour nous interroger sur les modalités de la réécriture portant sur le recueil de 1918.

1. *Poèmes pour la paix* (1918) : l'ambiguïté du recueil

Un petit recueil composé de onze poèmes et intitulé *Poèmes pour la paix* (I, p. 31-33) est publié en juillet 1918. La date est importante : la publication a lieu deux mois après la naissance de la fille du poète et quatre mois avant l'Armistice. Rien d'étonnant donc à ce que le recueil reflète la naissance de l'enfant et anticipe en même temps la joie d'un jeune soldat démobilisé, retrouvant sa femme et ses enfants. La structure du recueil confirme aussi cette constatation : nous observons deux séries de poèmes, dont l'une rassemble les quatre premiers poèmes : de I à IV ; les sept poèmes qui les suivent (de V à XI) constituent la deuxième série. La première série fait mention précocement de la rentrée d'un jeune soldat type :

Toutes les femmes heureuses ont
Retrouvé leur mari [. . .]
[. . .]
Il rit et dit bonjour tout doucement
Avant d'embrasser sa merveille.

(I)

Il s'agit de la jubilation grammaticalement présente mais future au point de vue de l'énonciation et du contexte, vue dans son rapport avec le présent de la guerre, présenté ici comme passé :

Sainte ma femme, tu es à moi bien mieux qu'au temps
Où [. . .]

je tenais un fusil, un bidon—notre vie!

(II)

Le poème IV nous donne un autre exemple, où le temps est le futur mais tout proche du présent :

Après le combat dans la foule,

Tu t'endormais dans la foule.

Maintenant, tu n'auras qu'un souffle près de toi,

[. . .]

Nous observons d'ailleurs qu'il est question du soldat en général, plutôt que d'un tel ou tel soldat : tous les soldats partageront dès la fin de la guerre cette joie, refondus en un sujet, pour ainsi dire, "unanimiste". Ce qu'atteste la diversification de la personne : "il" (I), "je" (II, III), "tu" (IV). A côté de ces trois traits qui caractérisent les quatre premiers poèmes : le motif de la démobilisation d'un soldat, l'anticipation d'un fait souhaité et la généralité du sujet, nous constatons dans la deuxième série autant d'éléments qui font contraste avec les précédents : il s'agit thématiquement de la naissance d'un enfant, contextuellement du fait déjà accompli, appartenant au passé, et quant au sujet grammatical, du "je" qui renvoie à un sujet particulier et quelque peu "égoïste", si l'on ose dire.

Mais cette lecture, peut-être trop référentielle, n'est pas suffisante, en ceci qu'elle ne permet pas de tenir compte de l'ambiguïté de cet ouvrage, s'en tenant à le considérer comme un simple "diptyque". Nous remarquons cette ambiguïté en deux points. D'abord, à l'opposition entre la guerre et la paix dans la famille, se superpose une autre opposition entre la vie collective, "notre vie", partagée par tous,

et la vie beaucoup plus restreinte de la famille : le temps de la guerre, exprimé par l'imparfait, est aussi le "temps / Où avec lui, et lui, et lui, et lui, et lui, / Je tenais un fusil, un bidon—notre vie!" (II) ; dans le poème III, à "tous les camarades du monde", à "mes amis" vient s'opposer un espace très restreint qu'est "ma table ronde" qui représente métonymiquement "ma femme et mes enfants assis" ; le poème IV présente d'une part "la foule" et "les mille autres bouches", et d'autre part, "un souffle" et "ta femme". Certainement, la paix prédomine sur "le combat dans la foule". Mais cela n'empêche pas que dans une perspective unanimiste, la famille a le désavantage d'être un espace clos, alors que la collectivité a du moins le mérite d'être ouverte à tous les hommes⁽¹⁾. Il y a donc une sorte d'aporie : ou l'enfer de la guerre avec la vie collective, ou bien la paix et la séparation d'avec la foule. La tendance à l'enfermement devient plus explicite, quand nous passons à notre deuxième remarque : nous voyons un processus régressif allant de la multiplicité de "la foule" à la solitude du "seul" : dans les poèmes I, III et IV, il est question de tous les hommes ("toutes les femmes" et "leur mari", "tous les camarades du monde", "la foule") ; dans le poème V, il s'agit de "mon enfant", singulier à l'opposé du pluriel de "mes enfants" (III) ; la série qui va du cinquième au onzième poème retrace à l'inverse le processus générateur : d'abord il y a un enfant : "J'ai un bel enfant coquet" (V) ; vient ensuite le travail, pour gagner la vie certainement, mais aussi pour faire un enfant : "La nourriture et notre amour" (VI) ; à cela succèdent une incitation à la fécondation et à la génération ("Ma belle, il faut vite être mère, / Fais un enfant à mon image. . ." (VII)), le fait d'être aimé ("J'ai un visage pour être aimé", VIII), la nécessité d'"une vierge amoureuse" (IX), et les femmes rêvées ("Je rêve de toutes les belles / Qui se promènent dans la nuit," (X) ; à la fin, le "je" revient à la solitude du commencement,

sans femme, ni enfant : “[. . .] je suis seul en mon jardin” (XI). A ce mouvement régressif vient s’ajouter un passage du soleil d’où reviennent tous les maris (“il revient du soleil” (I) —non pas de la guerre, ni du front, il faut le remarquer), à “la lune” (X) et au “feu sombre” (XI). Ainsi, à l’encontre de la joie anticipée de la démobilisation et de la vie familiale, nous pouvons constater un vecteur allant du bonheur collectif à la solitude, qui dote d’une certaine ambiguïté ce petit ensemble de poèmes très simple et naïf à première vue.

Il est à noter encore à propos de ce recueil que l’on ne peut pas renvoyer unilatéralement le motif de l’enfant à la fille du poète, née en mai 1918. Il convient de nous rappeler sur cette matière une lettre adressée à A. J. Gonon, datée du 17 janvier 1919 : “Je v [ou] s assure que je travaille péniblement, je n’enfante pas dans la joie et mes enfants me coûtent tellement que je suis obligé de les reconnaître tous.”⁽²⁾ Donc, l’enfant est aussi le poème et la génération, un acte poétique. Dans ces conditions, on peut penser également que la vie familiale en contraste avec la vie collective correspond aussi à l’exercice solitaire de la poésie. On se trouve ainsi devant un autre dilemme : à la différence par exemple de Jules Romains, la foule n’est pas le lieu de la poésie pour Eluard ; par contre, c’est dans la famille où il n’y a pas “les autres”, que commence le poème éluardien.

2. “Pour vivre ici” : la difficulté d’écrire

La contradiction entre la vie partagée de tous et la claustration dans le domaine de la poésie est accentuée dans le premier des deux poèmes fragmentaires parus dans le n° 21-22 des *Cahiers idéalistes français*⁽³⁾, et intitulés “Pour vivre ici”. Il nous semble que ce poème fait

allusion à l'éloignement de la collectivité, ne serait-ce que de manière très détournée et hermétique. Ici, comme c'était le cas dans le quatrième poème "pour la paix", le "je" parle au "tu" masculin, ce qui est rare à Eluard :

Ton rire est comme un tourbillon de feuilles mortes
Froissant l'air chaud, l'enveloppant, quand vient la pluie.
Amer, tu annules toute tragédie,
Et ton souci d'être un homme, ton rire l'emporte.

(I, p. 7)

Les "feuilles mortes", "enveloppant" "l'air chaud", et "la pluie", ne viennent-elles pas dissimuler la "chaleur" et "le soleil" que, dans le premier des *Poèmes pour la paix*, les hommes démobilisés ont puisés dans "la foule" pour les apporter avec eux dans la famille⁽⁴⁾ ? A cette dissimulation vient s'opposer dans la deuxième strophe un souhait irréalisable et même scandaleux, parce que le locuteur veut apparemment "t'enfermer" dans la vie du front :

Je voudrais t'enfermer avec ta vieille peine
Abandonnée, qui te tient si bien quitte,
Entre les murs nombreux, entre les ciels nombreux
De ma tristesse et de notre raison.

(I, p. 8)

"Ta vieille peine / Abandonnée" et "ma tristesse" semblent suggérer la peine et la tristesse de la guerre. Cette aspiration proférée avec ironie se justifie par les conditionnels qui la suivent :

Là, tu retrouverais tant d'autres hommes,
Tant d'autres vies et tant d'espoirs
Que tu serais forcé de voir
Et de te souvenir que tu as su mentir. . .

(I, p. 8)

Mieux vaut donc la vie commune du régiment que la solitude. En disant “mentir”, le “je” met en cause l'attitude du locuteur des *Poèmes pour la paix*, consistant à rêver trop naïvement la fin de la guerre et la rentrée au foyer, qui implique aussi la rupture d'avec la chaleur collective.

Le deuxième poème montre quelle est la nature de la difficulté qu'implique la pratique poétique en contradiction dans le premier poème avec la cause unanimiste d'Eluard. On sait que ce texte est réécrit à partir d'un poème appartenant à un ensemble resté inédit jusqu'à 1978 et publié sous le titre de *Poèmes de jeunesse*⁽⁵⁾. Tel qu'il est publié dans ce recueil, le poème dit la souffrance du poète condamné à écrire, enfermé dans le monde des livres, et assujettis à “l'autorité de l'écrit”, “à la loi des inscriptions et des livres”⁽⁶⁾ :

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.

Comme le remarque Jean-Claude Mathieu à propos de ces vers, “la bibliothèque vole la voix, la pensée aérienne, fluidifiée, se glisse entre les livres morts”⁽⁷⁾. “Les branches” et “les livres” se liaient chez Rimbaud par le lien de la contiguité: “Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la

bibliothèque.”⁽⁸⁾ Il faut noter que dans ce texte de Rimbaud, “les branches” et “la pluie” se rapprochent par la similitude de la forme. Ne peut-on pas dire également de “Pour vivre ici” que ces deux matières s’apparentent, en ceci que “la pluie” cache la luminosité originale, comme “les branches mortes” n’offrent au souffle du poète (“ton rire”) que les “feuilles mortes” “enveloppant” “l’air chaud” ? Nous trouvons un passage de Reverdy sur la bibliothèque qui s’oppose au soleil que le locuteur s’efforce de retrouver : “Que de livres ! Un temple dont les murs épais étaient bâtis en livres. Et là dedans, où j’étais entré on ne sera comment, je ne sais par où, j’étouffais ; les plafonds étaient gris de poussière. Pas un bruit. Et toutes ces idées si grandes ne bougent plus ; elles dorment, ou sont mortes. Il fait dans ce triste palais si chaud, si sombre! / De mes ongles j’ai griffé la paroi et, morceau à morceau, j’ai fait un trou dans le mur de droite. C’était une fenêtre et le soleil qui voulait m’aveugler n’a pas pu m’empêcher de regarder dehors.”⁽⁹⁾ A la différence du sujet reverdien, le “je” éluardien ne tente pas ici la fuite. Mais il est vrai que la “fenêtre” est déjà ouverte dans notre poème : “ma chambre s’emplit de ma fenêtre ouverte”. Par ailleurs, la “fenêtre ouverte” s’identifie chez le premier Eluard à la femme qui ouvre ses bras, et cela, à partir de la contiguïté de ces deux éléments :

Là-bas les fenêtres écartent leurs bras blancs
 et montrent leur beau corps fécond.
 Une femme est à sa fenêtre. . . ⁽¹⁰⁾

Il y a donc deux sphères opposées : d’un côté, le règne conventionnel de l’inscription littéraire, symbolisé par la stérilité des “branches mortes”, et où le vent n’est qu’“un tourbillon de feuilles mortes” ; et de l’autre côté, la plénitude (“s’emplit”), l’ouverture et la fécondité implicite de la

fenêtre-femme, où pourtant le “je” demeure silencieux, “sans voix, sans rien”⁽¹¹⁾. Dès que le sujet parle, dès que le poète écrit, le féminin étant chassé du papier, seules restent les “feuilles mortes”, autant de mots effaçant la joie de la luminosité et de la chaleur originaires, ainsi que les “loques” sur le parchemin de “la poitrine d’une vieille femme” :

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.

Après cet échec de l’écriture poétique, il n’est plus loisible au sujet que de “rester” dans le soir silencieux, s’abstenant d’écrire, “cherchant” simplement dans les “féeries” “un désir, un plaisir”, enfermé qu’il est dans le sommeil, c’est-à-dire, dans la solitude et le mutisme de “l’eau froide”⁽¹²⁾ :

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 en l’eau froide.

L’oxymoron, “feu sombre” du poème XI des *Poèmes pour la paix* nous semble condenser la formule non moins contradictoire d’“un peu de soleil en l’eau froide”⁽¹³⁾, qui se répète dans quelques autres poèmes avec une minime variation⁽¹⁴⁾. Le feu dans la solitude de la nuit métaphorise chez le premier Eluard le rêve, comme c’est le cas de ces vers écrits en 1913 ⁽¹⁵⁾ :

Les yeux grands ouverts sur la nuit
Je rêve du feu et du bruit⁽¹⁶⁾

et qui nous renvoient à un autre “Pour vivre ici” :

Je fis un feu, l’azur m’ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m’introduire dans la nuit d’hiver,
Un feu pour vivre mieux.

(I, p. 1032)

S’agit-il d’un “bivouac” comme chez Apollinaire ?

Les feux mourants du bivouac
Eclairant des formes de rêve
Et le songe dans l’entrelacs
Des branches lentement s’élève

(“Les feux du bivouac”⁽¹⁷⁾)

Nous sommes enclin à penser plutôt que ces vers ainsi que le “feu sombre sur mes mains” s’inspirent de ces lignes de Reverdy : “Il est tapi dans l’ombre et dans le froid pendant l’hiver. Quand le vent souffle il agite une petite flamme au bout des doigts et fait des signes entre les arbres. C’est un vieil homme”⁽¹⁸⁾.

Revenons maintenant au poème publié dans les *Poèmes de jeunesse* et qui présente l’état originaire du deuxième fragment de “Pour vivre ici” de 1918. Ce poème qui exprime la difficulté provoquée par l’écriture poétique et même le refus d’écrire subit une transformation : la deuxième strophe est remplacée par trois lignes

dont les deux se trouvaient originellement dans le poème écrit en 1913 et duquel nous avons évoqué au-dessus les deux autres vers. Nous citons ce poème en entier :

En travaux, en repos, en regards
Pour de l'ombre et de la lumière
Ma vie s'use tout doucement
Comme une pierre.

Au son d'une cloche
Je vais travailler
Autre son de cloche
Je m'en vais dormir.

Le jour est clair comme la mer,
Ou bien quand le sommeil me fuit
Les yeux grands ouverts sur la nuit
Je rêve du feu et du bruit.

Ma vie s'use tout doucement
Comme une pierre. . .⁽¹⁹⁾

De ce poème où on voit alterner le travail de la journée et le sommeil de la nuit pour s'unifier dans l'insomnie qui est aussi le rêve ("Les yeux grands ouverts sur la nuit") et qui reflète la chétive santé du poète ("Ma vie s'use tout doucement"), Eluard prend les deux premiers vers, en substituant d'abord le mot "promenades" au mot "travaux". Il écarte ainsi le poème du travail solitaire dans la chambre pour l'ouvrir au dehors, le faire glisser plus du côté de la vie parmi les hommes. De plus,

Eluard transforme le deuxième vers, en mettant “ou” à la place de “et”. En ce faisant, il remplace la simple opposition “ombre”-“dormir” / “lumière”-“travailler” par l’alternative fulgurante qui caractérise le devenir poétique, brouillant à la fois la répartition très nette des trois activités : “travaux” du jour, “repos” de la nuit et “regards” du rêve, bien que le troisième terme semble doté d’un rôle unificateur. Par conséquent, dans les deux vers remaniés de 1918, l’acte poétique est censé être capable de mener aussi bien à “l’ombre” qu’à “la lumière”, il s’affirme autant “en promenade”, à l’extérieur, au réveil qu’“en repos”, dans la chambre, dans le sommeil. Ainsi est abolie la déchirure entre le réveil, la vie entre les hommes et le sommeil, la solitude. D’ailleurs, dénués de leur corrélatif qu’était en 1913 le rêve, les “regards” deviennent tantôt réveillés, tantôt oniriques. Une ligne ajoutée aux deux vers confirme, nous semble-il, notre lecture, en mettant l’accent sur l’aspect ouvert de la poésie : “Ma vie s’en va, avec celle des autres”. Ici, la singularité (“ma vie”) est tout à fait compatible avec la généralité (“celle des autres”).

Ainsi, nous sommes conduits à penser que des deux fragments de “Pour vivre ici”, le premier accentue l’aspect négatif de la poésie, vue comme activité en contradiction avec la communion avec les autres. Par contre, le deuxième fragment suggère la possibilité d’une poésie plus positive et plus ouverte à la vie. A notre sens, les trois strophes de ce morceau correspondent à trois modes d’activité poétique : la première en est la fabrication très savante et toute traditionnelle de poèmes à la manière symboliste, qu’Eluard s’est efforcé de rejeter depuis 1913 ; la troisième strophe nous offre un refus total de la poésie traditionnelle, et qui n’est rien de moins que l’immobilisation dans le sommeil, dans la rêverie pure ; dans la deuxième strophe, nous voyons un mode de poésie qui se situe à mi-chemin des deux autres : un

processus poétique ouvert et au jour et à la nuit, à la fois individuel et collectif.

Il est évident qu'Eluard prône le dernier type de poésie. Quelle est alors l'activité poétique capable d'annuler la distinction entre la vie collective et la vie solitaire du poète pour englober en soi la collectivité ? Est-il question d'une sorte de "transe", comme l'écrit Eluard au 29 mars 1918 : "Vous dire les trances dans lesquelles j'ai vécu est impossible. La vie des autres est tout pour moi"⁽²⁰⁾ ? Certes. Mais ces "trances" n'ont-elles pas quelque rapport avec la réécriture des formes préexistantes, particulièrement des proverbes ? Si ce n'en est pas le cas, il est du moins possible que, paru dans le numéro d'octobre-novembre 1918, "Pour vivre ici" fasse allusion au travail intertextuel d'Eluard, entamé probablement à cette époque, en disant : "Ma vie s'en va, avec celle des autres".

3. La transformation des *Poèmes pour la paix*

3. 1. La pratique de la transformation

La lettre du 17 janvier donne une indication sur les fruits du développement des *Poèmes pour la paix* : "Je vous envoie POUR VOUS CONSOLER quelques-uns des poèmes (il y en a déjà plus de 80) que je réunirai dans un "Appel à tous"⁽²¹⁾. Selon L. Scheler, les poèmes qui figurent dans les lettres sont les seuls qui restent de cet "Appel à tous"⁽²²⁾, hormi la série écrite à partir du poème V des *Poèmes pour la paix*, envoyée à Edouard Dujardin⁽²³⁾. Pour nous interroger sur la première tentative systématique de la transformation textuelle d'Eluard, nous ne pouvons donc que nous appuyer sur ces deux séries de poèmes fragmentaires. Voyons comment fonctionne le procédé

éluardien de transformation.

3. 1. 1. La transformation à partir d'un modèle

Le plus souvent, le développement se produit très librement ; si on recourt à la terminologie de Gérard Genette⁽²⁴⁾, l'hypertexte se crée à partir d'un mot ou d'un thème de l'hypotexte sans considération de sa structure syntactique. Le modèle n'est pour ainsi dire qu'un prétexte qui amorce la création d'un nouveau poème, d'un nouveau proverbe. Ainsi, le deuxième distique du premier développement s'écrit à partir du lexème "gestes", terme générique subsumant des gestes comme "rire", "dire bonjour" et "embrasser", autant de verbes qui figuraient dans le poème I du recueil de 1918 ("A travers nos gestes et leur ombre, à travers notre vie", I, p. 1310) ; de même, partant du mot "travail" du poème VI, Eluard est conduit à une réflexion sur la relation du travail et de la nature : "Mon travail embellit la nature / La nature sans sa parure" (I, p. 1312) ; "fais un enfant" du poème VII se retrouve un peu déformé dans l'un des deux distiques : "Pour toi je chante l'amour, / Il fait les enfants sages" (I, p. 1312) ; et "la rose blanche de ton lait" fait surgir une définition de l'autre distique ("L'aliment sacré c'est le lait / C'est l'inévitable aliment", I, p. 1312). C'est souvent un mot qui fait charnière entre les deux textes : hypertexte et hypotexte. Il est donc vrai que la pratique s'approche de la citation d'un mot, et cela, à s'y mêler selon les cas : ainsi, on peut dire qu'Eluard cite le mot "temps" dans "Ce temps d'une vie / Si bien adaptée à l'affreuse mort" (I, p. 1311), réécriture correspondant au second poème "pour la paix" : "Sainte ma femme, tu es à moi bien mieux qu'au temps / Où [. . .]". Il va de même pour le slogan du sixième développement, qui cite le mot "travail" ("Égalité pour le travail à faire", I, p. 1312).

Il arrive que l'hypertexte fonctionne comme une critique de l'hypotexte, en attaquant la valeur de "mots-vedettes" selon Roland Barthes⁽²⁵⁾ : le verbe "rire" du poème V devient "nos rires sans importance" (I, p. 1311), syntagme dont la signification est dotée de valeur négative. On observe aussi un retournement de valeur dans le sens inverse : dans la première strophe du développement du poème II, les superlatifs "le meilleur" et "le plus beau" font glisser du côté du bien les mots "combat", "danger", qui appartiennent au même champ sémantique que le "fusil" de l'hypotexte ("Ah nous oublierons / Le meilleur combat, / Le plus beau danger", I, p. 1310-1311). Ces textes dérivés font ainsi ressortir l'aspect contradictoire du recueil publié.

Il advient qu'un texte développé se multiplie selon une règle autonome. Conçu à partir du mot "camarades" du poème III et transformant l'épigraphe du recueil ("Monde ébloui, Monde étourdi"), le distique du troisième développement ("Vieux camarades, / Monde épuisé, monde aveuglé", I, p. 1311) fait naître le quatrain suivant ("Reste, reste avec moi. / L'adoration des regards / Séduit les yeux qui voient mal ce qu'ils voient. / Reste avec moi", I, p. 1311) et même le distique qui constitue le quatrième des textes remaniés ("Tu règues comme la chaleur / Hors des formes et des couleurs", I, p. 1311). Tous ces trois groupes de vers ont en commun le thème de la visibilité ou plutôt de l'invisibilité ("aveuglé", "regards", "les yeux qui voient mal", "Hors des formes et des couleurs"). On remarque ici un double processus de transformation, qui pourrait continuer ainsi à l'infini.

Le modèle peut être autre que *Poèmes pour la paix*. L'ensemble dérivé du poème II contient un vers où Eluard cite "la porte du feu" ("Nous avons fermé la porte du feu", I, p. 1311), formule prélevée de "Mon dernier poème", inédit à l'époque (I, p. 7). Nous reconnaissons d'autre part une formule légèrement déformée de Jules Romains dans

“le ciel a coulé” du deuxième des deux distiques constituant le premier ensemble retouché :

A travers nos gestes et leurs ombres, à travers notre vie,
Vois, le ciel a coulé jusqu'à nous. Le voici.

(I, p. 1310)

Et voici le texte de J. Romains :

Elle [la ville] voudrait se dilater sans se dissoudre,
Mêler à ses maisons de l'espace et du vent,
Faire couler le ciel dans ses rues élargies,
[. . .]⁽²⁶⁾

3. 1. 2. La transformation à partir de deux ou plusieurs modèles

Dans quelques cas, on reconnaît deux sortes d'hypotexte : à tel ou tel poème “pour la paix” vient s'ajouter comme un autre modèle un énoncé retrouvé dans la sagesse populaire, soit proverbe, soit locution figée. Cela revient à dire que le processus transformateur s'exerce en deux temps : d'abord, comme c'était le cas dans les exemples que nous avons invoqués, Eluard prélève un mot qui se trouve dans le texte originel, et, selon le cas, déduit de ce mot un autre qui en est voisin ; ensuite, il cherche à greffer le mot à un autre contexte, c'est-à-dire, à un énoncé figé, puisé dans le répertoire commun, pour les dépayser tous les deux dans une énonciation nouvelle. Voici des exemples de ce procédé qui se rapproche de ce que Marie-Paule Berranger appelle “substitution lexicale”, en analysant des proverbes d'Eluard et Péret⁽²⁷⁾. Le premier distique du premier texte développé répète un proverbe,

substituant “ta beauté” et “ton amour” à “Rome” (“Tous les chemins mènent à ta beauté / Tous les chemins mènent à ton amour”, I, p. 1310). Eluard dégage ces deux syntagmes : “ta beauté” et “ton amour”, en suivant le lien de contiguïté qui y mène à partir des séquences verbales se trouvant dans le texte I des *Poèmes pour la paix*, comme “toutes les femmes heureuses” et “sa merveille”. Le texte développé 6 nous offre un autre exemple : “Et chacun son amour”. A un double prélèvement (du mot “amour” du texte VI du recueil ainsi que du proverbe “Chacun son métier” ou “Chacun son goût” de la sagesse populaire) succède une greffe, celle d’“amour” à la phrase du proverbe. Par conséquent, le procédé observé ici peut être considéré aussi bien comme une citation lexicale du sixième poème du recueil que comme une transformation du proverbe en question⁽²⁸⁾.

Plus complexe est l’“amalgame de plusieurs formules”. Marie-Paule Berranger éclaire le mécanisme de ce genre d’amalgame : “Le proverbe corrigé amalgame parfois deux ou plusieurs formules : de l’une, il conserve la structure ; de l’autre, le thème ou le propos—d’une autre, le registre lexical.”⁽²⁹⁾ Tel est à peu près le cas du second vers du dixième développement : “Les chiens aboieront à la nuit des chats” (I, p. 1312). Pour écrire ces vers, Eluard part des deux premiers vers du poème X de l’ouvrage de 1918 (“Je rêve de toutes les belles / Qui se promènent dans la nuit”). Les syntagmes “toutes les belles” et “la nuit” renvoient au proverbe : “La nuit tous les chats sont gris”. D’où la condensation : “la nuit des chats”. En raison de l’opposition chat /chien et sans doute par l’intermédiaire de la locution “être comme chien et chat”, on est conduit au proverbe : “Les chien aboient, la caravane passe”, énoncé dont la syntaxe se conserve et où “à la nuit des chats” vient se substituer au segment “la caravane passe”.

3. 2. Un hypotexte privilégié : quelques premières pages de la *Genèse* :

Il est à noter tout d'abord que cette tentative intertextuelle se référant à la *Genèse* précède celle de Breton, Desnos et Péret dans "Comme il fait beau"⁽³⁰⁾. Toujours est-il que la pratique éluardienne est beaucoup moins visible comme transformation, de telle sorte que parfois, elle se distingue mal d'une simple allusion. D'ailleurs, à la différence de "Comme il fait beau", elle est dénuée presque totalement de l'intention de tourner l'hypotexte en dérision. Cela tient au fait que chez Eluard la référence à la *Genèse* est motivée par le souci de mieux éclaircir le mécanisme et l'enjeu de la transformation. Avant de nous interroger sur cet aspect métalinguistique du procédé éluardien, nous allons énumérer des énoncés présupposant comme hypotexte les premières pages de la *Genèse*, tâchant de recomposer les épisodes suivants : la Création, le péché originel et l'expulsion de l'homme de l'Eden.

3. 2. 1. La Création

Déjà dans les *Poèmes pour la paix*, on trouve quelques éléments se rapportant à la *Bible* ou à la religion : "Sainte ma femme" (II) a une connotation religieuse ; "travail de Dieu" (IV) fait allusion à la Création du monde, tout comme "Fais un enfant à mon image. . ." (VII) qui désigne comme hypotexte le passage de la *genèse* : "Dieu dit : Faisons l'homme à notre image selon notre ressemblance, [. . .]" (1, 26), ou bien : "Dieu créa l'homme à son image : il le créa à l'image de Dieu" (1, 27). Nous avons dans l'"Appel à tous" une autre allusion : "C'est la main qui donne, / C'est la main qui est bonne." (I, p. 1312) ; et dans la suite écrite à partir du poème V du recueil, un énoncé similaire : "Ma

main donne / Ma main est bonne” (I, p. 1314). L’adjectif “bon” peut être dû à une réminiscence de ce passage : “Dieu vit alors tout ce qu’il avait fait, et voici : c’était très bon” (1, 31). Le poème XI de la publication de 1918 offre un autre exemple de la transformation : “les arbres de beauté et les arbres fruitiers”, énoncé qui présuppose “toutes sortes d’arbres d’aspect agréable et bons à manger” de la *Genèse* (2, 9).

3. 2. 2. Le péché originel et l’expulsion de l’Eden

L’importance du motif du fruitier est évidente, tant dans le poème XI que dans les deux séries développées à partir des *Poèmes pour la paix*. Peut-on penser que ce motif soit inspiré par le thème du fruit ou du fruitier, surtout du citron (nier) qui apparaît fréquemment dans les hain-teny traduits par Paulhan⁽³¹⁾ ? Nous sommes tentés plutôt de penser qu’il peut se rapprocher, lui aussi, de l’épisode du péché originel, plus précisément de “l’arbre de la connaissance du bien et du mal”. Un poème contenu dans l’ensemble publié en 1978 sous le titre de *Poèmes de jeunesse* atteste l’intérêt d’Eluard pour le péché originel :

J’ai mon péché
c’est un noyau à avaler,
noyau d’un fruit que j’ai pu prendre
une fois ou deux.
J’ai mon péché.

(“Bonnes images”, *P. J.*, p. 13)

Relevons quelques énoncés éluardiens qui semblent présupposer tel ou tel passage de la *Genèse* où apparaissent les motifs du fruitier et du péché originel. L’énoncé : “Entre tes doigts prends toutes les feuilles” (I,

p. 1313) renvoie à la parole du Dieu : “Tu pourras manger de tous les arbres du jardin ; [. . .]” (2, 16). Le geste de “cacher le mal” (“Si je ne te cachais le mal / Toute ton enfance mourrait”, I, p. 1314) ne correspond-t-il pas à l’interdiction du Dieu de manger de “l’arbre de la connaissance du bien et du mal” ? D’ailleurs, dans le texte biblique comme dans le texte éluardien, la connaissance du mal est censée provoquer la mort : “[. . .] mais tu ne mangeras pas de l’arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras” (2, 17). Le verbe “séduire” du texte 3 de l’“Appel à tous” (“Reste, reste avec moi. / L’adoration des regards / Séduit les yeux qui voient mal ce qu’ils voient. / Reste avec moi”, I, p. 1311) rappelle le séducteur qu’est le serpent, d’autant plus qu’il s’agit de “l’adoration des regards” et qu’en un sens le serpent “adore” lui aussi les “regards”, en disant que “Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s’ouvriront, [. . .]” (3, 5). Alors, qui dit “Reste avec moi” dans les vers en question est-il un Dieu “transformé” qu’est le père d’un enfant ? Nous ne pouvons pas trancher là-dessus. Les vers : “La branche est mûre et pend si bas / Que les lèvres gonflent de joie ! / Le monstre est plus beau que jamais” (I, p. 1314) font vraisemblablement allusion au péché d’Adam et Eve. Et l’acte de surprendre (“Je l’ai surpris du soleil aux doigts, / Cueillant parmi les feuilles / Ce qu’il pouvait cueillir. / Je l’ai surpris du soleil aux doigts ! / Je l’ai surpris, je le cueille”, I, p. 1313) s’apparente, à notre sens, à l’interpellation du Dieu, si l’on peut considérer “du soleil” comme le fruit : “L’homme et sa femme allèrent se cacher devant l’Eternel Dieu, parmi les arbres du Jardin. L’Eternel Dieu appela l’homme et lui dit : Où es-tu ?” (2, 8-9).

Le motif du “feu sombre” qui apparaît dans le poème XI des *Poème pour la paix* nous renvoie à celui de “la porte du feu”, dans la mesure où elle est une porte qui cache et diminue la lumière quand elle

se referme. En effet la porte est fermée tant dans le deuxième ensemble réécrit (“Nous avons fermé la porte du feu”) que dans “Mon dernier poème” (“[. . .] Bienheureux, / ne demandez rien et j’irai / frapper à la porte du feu”, I, p. 7). Il faut signaler ici que ces vers de “Mon dernier poème” constituent eux-mêmes une réécriture de la *Bible*, cette fois de l’*Évangile* : on est renvoyé à cette phrase de *l’Évangile selon Matthieu* : “Demandez et l’on vous donnera, cherchez et vous trouverez, frappez et l’on vous ouvrira” (7, 7, nous soulignons). Comme dans la *Bible* (“Mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mènent à la vie”, *l’Évangile selon Matthieu*, 7, 14), la porte intervient pour faire obstacle à l’accès de la vie, de “la joie toujours éloignée” (“Mon dernier poème”), ou plus précisément, de “l’arbre de la vie”, d’autant plus qu’elle est “la porte du feu”, équivalent de la “flamme de l’épée” qui barre le chemin du jardin d’Eden (*Genèse*, 3, 24). Il est certain que le “feu” peut se référer également au feu de la guerre (“Ah nous oublierons / Le meilleur combat, / Le plus beau danger. / Nous avons fermé la porte du feu”), mais même dans ce cas, il convient de rappeler que l’enfer de la guerre est paradoxalement un paradis, si l’on ose dire, tant que là règne la chaleur de l’amitié entre les soldats.

3. 2. 3. La dimension métalinguistique du procédé

Ainsi, en ramassant des bribes d’énoncé qui répondent plus ou moins au texte biblique, nous avons remarqué des traces dispersées dans les textes éluardiens des premières pages de la *Genèse*. Alors, quelle est la visée de cet emprunt du mythe biblique de l’origine perdue?

Pour tenter de répondre à cette question, force nous est d’examiner le statut du sujet énonciateur de ces suites de transformations. A la différence du sujet de la citation avec guillemets

qui s'efface, du moins en apparence, derrière l'énonciateur de la séquence citée⁽³²⁾, le sujet transformateur des textes éluardiens ne se dissimule pas, sans pour autant être doté de la virulence du celui du texte de Breton, Desnos et Péret, qui vise à attaquer des valeurs religieuses. Autrement dit, le locuteur ne relie pas ici une relation critique avec l'hypotexte, ce qui constituerait ce que Genette appelle "métatextualité". Dans ce "lieu de croisement de plusieurs codes" qu'est l'"espace *intertextuel*"⁽³³⁾, l'opération de l'énonciateur semble s'en tenir à imiter des paroles proférées par le Dieu. Si l'on reprend la formule de Catherine Kerbrat-Orecchioni à propos du "fonctionnement de la présupposition"⁽³⁴⁾, il faut "distinguer deux niveaux d'énonciation incarnés en un même énonciateur"⁽³⁵⁾ : d'un côté, le sujet parle comme Dieu, son autorité n'étant pas touchée ; de l'autre côté, il agit comme un sujet transformateur, en tâchant de s'approprier l'autorité du Dieu et en ajustant les énoncés bibliques à un contexte nouveau : la naissance d'un enfant.

En se référant à l'épisode biblique de l'origine perdue, les textes éluardiens visent à énoncer leurs propres provenance et situation. On constate ici la dimension métalinguistique de ces textes, qui reflètent le statut du sujet dédoublé caractéristique de ces "textes-dialogues"⁽³⁶⁾. Sur ce point, il convient, par ailleurs, de noter qu'Éluard lui-même parle des "embryons de doctrines"⁽³⁷⁾. Nous pouvons considérer surtout les textes fragmentaires, écrits à partir du poème V des *Poèmes pour la paix*, comme autant d'"embryons de doctrines", de pensées langagières à l'état naissant.

Si Éluard adopte l'épisode de l'Eden et la relation Dieu / Adam, c'est que le Dieu biblique interdit la connaissance, l'entrée au règne du langage, au symbolique, à l'opposé du père faisant partie intégrante du triangle oedipien, qui interdit l'unification avec la mère pour prôner

l'identification avec lui-même. En effet, le père éluardien semble chérir l'innocence de son enfant, qui incarne le sensible et la "douceur" :

je suis heureux.
Et c'est parce que tu es joyeux
Petit enfant de mes cinq sens
Et de ma douceur.

(I, p. 1313)

Curieusement impuissant, il lui demande même une "aide", une "façon d'aimer" :

O mon enfant ! subtil, brûlant comme une flamme,
Viens à mon aide, viens me rendre à ta façon d'aimer.

(I, p. 1314)

Mais en même temps, il connaît bien que l'enfant imite le père et même l'y incite :

Tu es le seul à bien connaître
Tous les jeux de ma jeunesse.

(I, p. 1313)

Dans un poème appartenant aux *Poèmes de jeunesse*, le père voit que l'enfant innocent, transparent ("Petit morceau de verre transparent, / petit enfant sur mes genoux / écoute le vent") est condamné à la dégradation qui le rend pareil à son père :

Petit enfant, un jour viendra

où comme moi
tu ne sauras rien.

(“Berceuse à moi”, *PJ*, p. 28)

Dans un paysage originaire, la “fumée”, indice du feu-soleil que l’enfant cueille (“je l’ai surpris du soleil aux doigts”), annonce une “catastrophe”, le péché originel :

Ecoute la jouissance du vent
Et la colline
Et l’eau qui brille.
Quelle catastrophe là-bas
Ce brin de fumée fleuri et brisé ?

(I, p. 1313)

Le “soleil” métaphorise le fruit, comme “la branche” se substitue métonymiquement au fruit :

La branche est mûre et pend si bas
Que les lèvres gonflent de joie !
Le monstre est plus beau que jamais.

(I, p. 1314)

L’acte de manger peut se rapprocher de celui de parler. En mangeant le fruit, l’enfant entre en contact avec le langagier pour s’exprimer. Il assimile si bien la langue que c’est sa bouche qui a le goût du fruit :

Il devrait bien tout avoir
Dans sa bouche si jeune,

Si bonne

Qu'elle a le goût de tous les fruits d'été.

(I, p. 1314)

Ainsi, l'enfant transforme les textes écrits, déposés dans la langue, mais à la fois il se transforme lui aussi. Il faut insister sur l'ambiguïté que contient ces deux vers : "Que les lèvres gonflent de joie ! / Le monstre est plus beau que jamais." Certainement, il s'agit de "gonfler de joie" mais le sujet grammatical étant "les lèvres", "gonfler" peut connoter l'enflure, qui implique la transformation de l'enfant, confirmée par le mot "monstre". De plus, celui qui est "plus beau que jamais" est paradoxalement "le monstre". Il est à remarquer, en effet, que le geste de manger le fruit, est ambivalent : il est celui d'un recours, en vue de l'expression, à un texte antérieur, aux formes préexistantes, plus généralement au langage, en même temps qu'il provoque la mort de l'enfant comme enfant, comme un être innocent avant l'écriture. Parce que le père n'est pas parvenu à "cacher le mal", l'"enfance" de l'enfant meurt, il devient "le monstre" qu'est son père :

Ta frêle stature

Se perd déjà

Dans ce que tu deviendras.

(I, p. 1314)

Certes, "ta frêle stature / Se perd déjà", mais le "tu" n'est pas encore "ce que tu deviendras". A notre sens, la poésie pour Eluard consiste peut-être dans cet état de transition, dans cet instant de la mort.

Si on considère avec Laurent Jenny "tout métalangage" comme "établissant un certain type de rapport métaphorique avec ce dont il

traite”⁽³⁸⁾, on peut penser que le père représente métaphoriquement le texte antérieur, particulièrement le texte biblique, et l’enfant, l’hypertexte, ou plus précisément le sujet de détournement qui recourt nécessairement à des énoncés écrits et inscrits dans le répertoire littéraire. Ainsi, on est conduit à avancer que l’épisode du péché originel retrace métalinguistiquement le processus de transformation de la *Genèse* et même l’écriture poétique en général. “L’intention significative nouvelle ne se connaît elle-même qu’en se recouvrant de significations déjà disponibles, résultat d’actes d’expression antérieurs”⁽³⁹⁾, écrit M. Merleau-Ponty. L’enfant incarnant ici “l’intention significative nouvelle” imite toujours le père, malgré l’interdiction, c’est-à-dire, fait appel à des énoncés déjà écrits pour faire écouter sa voix, pour se transformer en un être général et collectif, quittant son statut de subjectivité pure, d’individualité pure, si bien qu’il devient lui aussi un poème appartenant à l’ensemble culturel de textes déjà écrits.

Cette mort de l’enfant, cette intention chaque fois nouvelle de signifier qui s’affaiblit et meurt au fur et à mesure que se déroule l’acte d’écrire constitue un moment poétique par excellence. Il n’empêche que l’enfant semble rejeter trop facilement le chant de la mère pour se montrer fidèle à l’incitation du père (“Petit enfant, / Regarde la faiblesse de ta mère et son amour, / Ecoute-la chanter pour toi, gaiment : / [. . .]”, I, p.1313). C’est cet aspect de l’activité poétique éluardienne qui sera mis en question par le poète lui-même dès l’époque dadaïste.

Dans chacun des trois ensembles textuels (*Poèmes pour la paix*, “Pour vivre ici” et deux séries de transformations du recueil de 1918), nous avons vu opérer le travail textuel ou intertextuel qui procède soit

par transformation de proverbes ou de locutions figées, soit par correction d'hypotextes. Nous avons envisagé cette pratique poétique, conçue comme réécriture de formes ou d'énoncés préexistants, d'une part en elle-même, c'est-à-dire telle qu'elle apparaît sous la forme de transformations ou d'allusions. Nous l'avons considérée, d'autre part, telle qu'elle est représentée par l'écriture poétique, à savoir, en tant que représentation de soi de la poésie. Déjà *Poèmes pour la paix* témoigne d'un tel double caractère : d'un côté, le recueil, loin de se contenter de fournir des matériaux à l'exercice de la transformation, présuppose lui-même, en tant qu'hypotexte, les premières pages de la *Genèse* ; il représente, de l'autre côté, l'acte poétique comme génération ; sa structure générale révèle de surcroît l'opposition de la vie collective et de la vie solitaire de la famille (cette dernière permettant la génération, donc la création poétique), opposition qu'on ne peut en rien réduire à une simple donnée référentielle (la guerre et l'Armistice), mais qui métaphorise la difficulté inhérente à la pratique poétique. Le premier des deux poèmes intitulés "Pour vivre ici" fait état du même type d'opposition ; et le deuxième constitue une tentative de la surmonter au moyen, précisément, de la correction. Il nous intéresse de remarquer que ce second fragment de "Pour vivre ici", créé par la transformation textuelle, parle métalinguistiquement de la pratique poétique qui n'est rien de moins que la réécriture de formes ou d'énoncés préexistants et considérée comme capable d'ébranler la distinction dichotomique du jour et de la nuit, du collectif et de l'individuel, du général et du particulier. Nous avons examiné enfin les modalités de la réécriture des *Poèmes pour la paix*. Il est remarquable que ce travail textuel ou intertextuel, portant non seulement sur le recueil mais aussi sur les formes fixes comme proverbes et expressions figées, se réfère aux premières pages de la *Genèse*, aux épisodes du péché originel et de

l'expulsion de l'Eden. Dans cette référence aussi, on trouve le double trait de la transformation éluardienne : celle-ci doit être considérée, d'une part, comme ensemble de réécritures ou d'allusions et d'autre part, comme un mode de représentation poétique : composantes du mythe d'origine perdue par excellence, les épisodes bibliques, transposés et transformés dans les énoncés éluardiens, ont pour fonction de métaphoriser l'énonciation poétique, conçue comme mort de l'enfant, comme mort ou perte de la subjectivité pure, provoquée par le recours inévitable au langage et aux énoncés antérieurs.

Bref, ce qui importe particulièrement dans la pratique de la transformation, ce n'est pas seulement telle ou telle réécriture mais la représentation métaphorique de cette pratique même, rendue possible par le repliement sur soi de l'écriture poétique. Celle-ci s'avère réécrite, "citationnelle", dédoublée, non seulement parce qu'elle peut être transformation d'un autre texte, non seulement parce qu'elle se représente en tant que réécriture de textes précédents, mais par le fait même qu'elle se représente, par le fonctionnement même de ce retour à soi métalinguistique. Il n'est dès lors pas surprenant que toute écriture poétique puisse être réécriture ou citation, si être réécriture ou citation veut dire, entre autres choses, être double ou dédoublé.

Annexe : liste des abréviations

I : *OEuvres complètes*, t.I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
P. J. : *Poèmes de jeunesse*, L. Scheler et B. Clavreuil, 1978.

NOTES

- (1) Les vers suivants des *Trois poèmes de guerre* (1915) de Claudel, qu'Eluard a demandés plusieurs fois à sa mère en 1916 (*Lettres de jeunesse*,

Seghers, 1962, p. 96, p. 102 et p.108.) expliquent bien ce sentiment de solidarité et d'égalité éprouvé très fort dans la vie de l'armée, mais perdu dans la vie quotidienne :

Tous frères comme des enfants tout nus, tous pareils comme des pommes.

C'est dans le civil qu'on était différents, dans le rang il n'y a plus que des hommes !

Plus de père ni de mère, plus d'âge, plus que le grade et que le numéro,

Plus rien que le camarade qui sait ce qu'il a à faire avec moi, pas trop tard et pas trop tôt.

(“Tant que vous voudrez, mon général”, *OEuvre poétique*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 525.)

(2) *op.cit.* p. 190-191.

(3) octobre-novembre 1918, p. 261.

(4) Ces vers nous rappellent quelques passages de *La Lucarne ovale* (1916) de Reverdy : “Le bal est un tourbillon, et le vent sort pour secouer les branches qui tremblent un moment dans un nuage” (“Joies d’été”, dans *Plupart du temps*, I:1915-1922, Gallimard, “Poésie”, 1981, p. 83). On peut citer aussi les vers suivants :

Plus de larmes enfin dans un coeur desséché

—Un tourbillon l’a pris—

(“Droit vers la mort”, *Ibid.*, p. 78)

Je cours sur la route après les feuilles

Qui s’envolent

(“Rides du temps”, *Ibid.*, p.133)

et ce passage des *Ardoises du toit* (1918) :

Et le vent riant dans les branches

Les feuilles s’envolaient

Une larme tomba

- (5) *Poèmes de jeunesse*, Paris, Lucien Scheler et Bernard Clavreuil, 1978, p.12. Ce recueil contient quatorze poèmes, écrits de 1911 à 1918. Voir la note de L. Scheler, p.31-34.
- (6) Jean-Claude Mathieu, “Inscription et écriture : Leiris, Eluard, Char”, *Littérature*, n° 79, octobre 1990, p. 116.
- (7) *Ibid.*, p. 116
- (8) “Enfance”, *Illuminations dans Oeuvres*, Paris, Bordas, 1991, p. 257.
- (9) “L’esprit sort”, *Poèmes en prose, op.cit.*, p. 43-44.
- (10) “Dispensateur de joie”, *Poèmes de jeunesse, op. cit.*, p. 8.
- (11) Mentionnant *Les Animaux et leurs hommes*, Jean-Claude Mathieu remarque judicieusement “le clivage [. . .] entre l’écrit littéraire des «faiseurs de vers», du jeune homme fabriquant des «rondels», condamné aux poèmes «inutiles» et au pastiche, et la parole naturelle, hors de portée, placée du côté d’une pureté animale, à l’extérieur de la sphère des villes et des livres” (*op. cit.*, p. 116-117). Quant au processus de se libérer de la poésie conventionnelle, Brian Gill le retrace dans le premier chapitre de sa thèse (*Le Style surréaliste de Paul Eluard*, thèse 3^e cycle, Aix-en-provence, 1976, p. 8-38), en voyant “dans l’abandon de la rime, de la recherche verbale, des mètres réguliers” l’“évolution vers la simplicité et vers les formes naturelles de la langue parlée” (*Ibid.*, p. 10).
- (12) Chez Reverdy aussi, le sommeil est un moyen de s’enfuir du domaine des livres : “Des hommes sans existence réelle soupirent dans les coins et tous les livres entr’ouverts sont tombés un à un sur le tapis déteint.” (“Esprit pesant”, *La Lucarne ovale, Ibid.*, p. 123).
- (13) Dans le texte de 1918, cette formule devient “un peu de soleil dans l’eau froide. cf. I, p. 8.
- (14) Voir I, p. 1033, p. 174 et II, p. 764. Ces deux derniers vers nous rappellent certainement “un soleil dans l’eau” de Saint-Beuve (cité par Claude Pichois dans Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 929). Mais est-il tout à fait impossible de les rapprocher de ces vers d’un recueil d’André Spire, qu’Eluard a demandé à A.-J. Gonon (cf. *Lettres de jeunesse*, p. 62, 67 et 73), et où nous trouvons les mots comme “subir”, “comme” et “un peu”, ainsi que l’idée de la résignation :

Je ne sais que m'enfuir, voleter et subir,
 Subir comme ces nuages
 Qu'un peu d'air chaud dissout,
 Qu'un peu de vent disperse,
 Et ces eaux qui acceptent
 La gaine d'un canal, les ordres d'un barrage.

(André Spire, *Et j'ai voulu la paix*, London, The egoist, 1916,
 [p. 20].)

- (15) “Sur le manuscrit, daté de crayon 1913 par Eluard”, écrit L. Scheler à propos du poème en question. Voir *Poèmes de jeunesse, op.cit.*, p. 33.
- (16) *Ibid.*, p. 9
- (17) Parus dans *Mercur de France*, n° 433, le 1^{er} juin 1916, numéro qu’Eluard a demandé à sa mère (cf. *Lettres de jeunesse, op.cit.*, p.108). L’ensemble “Lueurs des tirs” auquel appartient ce poème est repris dans *Calligrammes*.
- (18) “La vie dure”, *La Lucarne ovale, op.cit.*, p. 101.
- (19) *Poèmes de jeunesse, op. cit.*, p. 9.
- (20) La lettre adressée à A.-J. Gonon, *Les Lettres de jeunesse, op. cit.*, p. 173.
- (21) *Ibid.*, p. 192.
- (22) I, p. 1310.
- (23) La lettre du 26 janvier 1919, dans *Les Lettres de jeunesse, op. cit.*, p. 196 et I, 1312.
- (24) *Palimpsestes* : la littérature au second degré, Seuil, 1982, p. 11.
- (25) “La Rochefoucauld : «Réflexion ou Sentences et Maximes»”, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, “Point”, p. 72.
- (26) “Dimanche”, *La Vie unanime*, Gallimard, “Poésie”, p. 98.
- (27) *Dépaysement de l'aphorisme*, J. Corti, 1988, p. 135-136.
- (28) Il convient de noter que le respect de la structure syntactique du l’hypotexte nous rappelle quelques hain-teny cités par Paulhan : il reconnaît par exemple à travers l’énoncé proverbial : “Irai-je en visite? J’ai une femme. / Si je reste ici, j’aurai honte” le proverbe ayant pour sujet des “citrons au bord de la route” : “Irai-je les prendre ? Je ne suis pas leur maître. / Si je reste ici, je désirerai les manger” (*Les Hain-teny merinas* : poésies populaires malgaches, Paris, Paul

Geuthner, 1913, p. 53). Ou bien, de l'énoncé : "Ce ne sont pas les rizières dont le riz est petit, petit : / Mais c'est notre amour à tous deux qui est petit, petit" (*Ibid.*, p. 54), il remarque quelques hypotextes parmi lesquels figure ce proverbe : "Ce n'est pas la pluie qui vient petite, petite : / C'est notre conversation à tous deux qui est petite, petite" (*Ibid.*, p. 55).

(29) *op. cit.*, p. 136.

(30) *Littérature*, n. s., n° 9, 1^{er} mars 1923. Repris dans Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes : 1922-1930*, Gallimard, 1978, p.160-170.

(31) Ex. : *op. cit.*, p. 87, 147, 151, 163, 171, 207, 235, 245, 249, 347, 355, etc.

(32) cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 169.

(33) Julia Kristeva, *Seméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, "Point", 1986.

(34) *op. cit.*, p. 165.

(35) *Ibid.*, p. 166.

(36) J. Kristeva, *op. cit.*, p. 121.

(37) "Je fais des poèmes, et des proverbes (c'est TRES difficile !) et des embryons de doctrines et des définitions. J'écris le livre que j'ai toujours rêvé, depuis ma nourrice", *Lettres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 190.

(38) "La stratégie de la forme", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 274.

(39) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, "Tel", p. 213.