



HAL
open science

Enjeux des représentations contradictoires du féminin dans la poésie de Paul Éluard

Charlotte Ollier

► **To cite this version:**

Charlotte Ollier. Enjeux des représentations contradictoires du féminin dans la poésie de Paul Éluard. Littératures. 2009. dumas-00450303

HAL Id: dumas-00450303

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00450303>

Submitted on 26 Jan 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR des Lettres et Arts
Département de Lettres Modernes

Enjeux des représentations contradictoires du féminin dans la poésie de Paul Eluard

Mémoire de Master 1 (30 crédits)
Lettres et arts, spécialité «Écritures et représentations (XIX^{ème}-XXI^{ème}) »

Présenté par :
Charlotte OLLIER
Le 23 juin 2009

Directeur de recherche
M. Daniel LANÇON
Professeur des universités

Année universitaire 2008/2009

Enjeux des représentations contradictoires du
féminin dans la poésie de Paul Eluard

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier M. Daniel Lançon qui, outre ses précisions éclairantes pour mon travail de recherche, a su me rassurer malgré mes doutes.

Je tiens également à remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont suivi assidument mon travail, ne me refusant jamais la faveur d'une relecture.

Je tiens enfin à exprimer toute ma gratitude à l'égard des critiques et amis de Paul Eluard qui ont eu à cœur de ne pas laisser son œuvre sombrer dans l'oubli. Sans le secours de tous leurs ouvrages, ce travail de recherche aurait été sans aucun doute compromis.

Table des matières

Introduction générale	5
1 Le féminin : une présence indispensable	9
1.1 De l'inspiration à l'initiation	10
1.1.1 La figure de la muse : de Gala à Nusch, de la violence des passions à l'amour sage, deux figures de l'inspiratrice	10
1.1.2 La dimension surnaturelle du féminin : des muses rêvées	14
1.1.3 L'initiatrice.....	19
1.2 Pour être homme et poète	21
1.2.1 La nécessité de l'altérité : féminin et création poétique.....	21
1.2.2 Le féminin : un principe vital.....	24
1.3 Idéal d'unité et jeu des doubles	28
1.3.1 La fonction du miroir : l'image et le reflet	28
1.3.2 La dialectique du regardant - regardé	32
1.3.3 La réécriture du mythe des androgynes	34
2 Un féminin aux contours imparfaits	39
2.1 Des figures mythiques liées à la destruction	40
2.1.1 L'évocation d'une Ève moderne.....	40
2.1.2 La sorcière : entre naturel et surnaturel, une figure intrigante	42
2.2 À l'origine de la perte du lien amoureux : le féminin	43
2.2.1 Femme volage !	43
2.2.2 L'expérience traumatique de la rupture amoureuse	47

2.2.3 La rupture, perte identitaire du poète	50
2.3 Vision sexiste du féminin	52
2.3.1 La femme, ce sexe faible.....	52
2.3.2 Le fantasme de la statue.....	59
3 Désirable femme : le langage érotique de Paul Eluard	63
3.1 De l'érotique surréaliste à une érotique éluardienne	64
3.1.1 L'érotique surréaliste	64
3.1.2 Une érotique éluardienne ?	66
3.2 Digressions poétiques autour du corps féminin	69
3.2.1 Lecture sensuelle du corps féminin	69
3.2.2 Éloge de la beauté ?.....	72
3.3 Ambivalences du désir	75
3.3.1 Suggestion pudique de l'étreinte.....	75
3.3.2 Quand l'amour se fait violent.....	78
Conclusion	81
Annexe 1 : Ève, le mythe de la première femme	83
Annexe 2 : La sorcière, cette femme ordinaire devenue personnage de fiction	84
Annexe 3 : Tomber amoureux d'une statue : généalogie d'une névrose	87
Annexe 4 : La question de l'érotisme.....	89
Bibliographie.....	92

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La question de la féminité hante les œuvres littéraires depuis toujours. Nombreuses sont les femmes ayant écrit sous un nom d'emprunt à consonance masculine ou bien ayant troqué leur prénom au bénéfice de leur seul nom de famille. Ce sont donc les hommes qui, de génération en génération, *écrivent* la femme tout entière. C'est précisément la raison pour laquelle nous pouvons parler de représentation du féminin. L'écrivain, à travers ses « portraits » de femmes, exprime les contours d'un imaginaire très construit dans lequel gravitent des critères pré-établis par des traditions artistiques tout autant que sociales et politiques.

Privée du droit de parole, elle ne peut contredire le discours tenu par les hommes sur la féminité. C'est pourquoi le féminisme a lutté pour redonner une voix à toutes ces femmes opprimées par le langage masculin, le féminisme a revendiqué le droit des femmes à s'écrire : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement. »¹

Malgré tout, aucune loi humaine ne saurait contraindre l'homme à cesser d'écrire la femme, sur la femme, en faveur la femme, contre la femme. Ainsi à chaque courant littéraire appartient ses visions du féminin : les superbes sorcières antiques, la belle dame aux allures de princesse du Moyen-Âge, la muse divine des poètes de la Pléiade, la femme fatale des décadents, la rassurante moitié de certains romantiques, la femme machine des poètes dada, la muse surréaliste. Évidemment, ce ne sont là que des stéréotypes que bien des œuvres pourraient réduire à néant mais ce sont les impressions générales que laisse derrière lui chaque mouvement littéraire. La femme est autre que cela et tout entièrement cela en même temps.

Ce qui nous amène à penser que la femme est complexe et contradictoire à bien des égards, qu'elle alimente perpétuellement un mythe. Il n'y a sans doute rien d'étonnant à ce que figure en lieu et place de la définition du mot « femme » dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* une célèbre citation de Charles Baudelaire qui résume tout le paradoxe du féminin : « la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ;

¹ CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la Méduse », Aix-en-Provence, *L'Arc*, 1976, n° 61, p. 39.

elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde. »²

La question du féminin se pose réellement lorsqu'on analyse des recueils surréalistes. En effet, nombreuses sont les femmes ayant pris part à la création artistique (privilège que peu de mouvements littéraires ont accordé aux femmes), parallèlement, l'image du féminin n'a cessé d'être source de création pour les hommes du groupe surréaliste. Par ailleurs, l'aventure surréaliste est concomitante de celle des premières féministes. Il est donc intéressant d'analyser comment les poètes surréalistes perçoivent la féminité au sein d'un groupe littéraire avant-gardiste, uni autour de principes esthétiques évoqués dans les divers manifestes surréalistes d'André Breton : l'écriture automatique, une poésie orientée vers l'expression des désirs inconscients, la désaliénation du langage. Voici en quels termes André Breton le définit : « SURRÉALISME, 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 morale. »³

En ce qui concerne plus précisément la figure féminine, André Breton pose quelques jalons dans une œuvre hybride intitulée *L'Amour fou*. Les surréalistes doivent composer avec un héritage littéraire, en particulier celui du romantisme, et leur souhait de révolutionner l'art parce que révoltés par une pensée trop académique qui freine les élans créatifs. Aux prises avec l'image romantique de la muse divine, celle de la femme machine de Dada, ou encore celle de la femme fatale des décadents, les surréalistes doivent réinventer la féminité. Nous voyons surgir, entre autres, les formes de la femme automatique largement analysée par Katharine Conley⁴.

Le corpus présenté est constitué de deux recueils de poèmes surréalistes : *Capitale de la douleur* et *L'amour la poésie* auxquels nous avons adjoint une œuvre poétique postérieure à l'aventure surréaliste de Paul Eluard : *Une longue réflexion amoureuse* qui atteste d'une maturité dans le processus créatif d'Eluard, point de rupture évident. Ces recueils pourront faire l'objet de parallèles avec d'autres textes surréalistes

2 ELUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme, Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Gallimard, 1968. p. 744.

3 BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris : Gallimard, 1985. p. 36. (Coll. : Folio essais, n°5)

4 CONLEY, Katharine, *Automatic woman. The representation of woman in surrealism*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. - 179 p.

d'André Breton et de Robert Desnos en particulier, pour une mise en contexte et en perspective.

Force est de constater que les critiques ont façonné une image discutable du poète Paul Eluard, longtemps considéré comme le « poète de l'amour » : amour de l'autre, amour du féminin, prudes amours adolescentes. En réalité, son œuvre se révèle d'une incroyable complexité et présente un foisonnement d'images paradoxales. Il est en effet réducteur d'affirmer que Paul Eluard n'est que le poète chantant la beauté du corps féminin. Dans les blancs se lit certes une passion vouée au féminin autant que de discrets accents de misogynie. Mais il ne faut pas s'y tromper, Paul Eluard dépeint à plusieurs reprises un féminin en négatif, porteur de tous les maux. Sa rupture avec Gala n'est sans doute pas sans conséquence à cet égard.

Mais les contradictions ne sont pas l'apanage de son œuvre. En effet, Paul Eluard était lui-même d'un caractère enclin aux contradictions :

Tout cependant aurait pu être *si facile et gai*. Bon fils, bon père et bon époux (comme on l'a remarqué avec un peu d'ironie), poète extraordinairement doué, pouvant de plus assurer très aisément la vie des siens, grâce à son père, qui tentait de l'associer à ses affaires, en cet après-guerre facile, oui, pour lui, tout serait facile, s'il n'était un peu plus singulier qu'il ne l'a laissé paraître, s'il n'avait à exprimer sa dualité [...] Cet homme, dont la douceur est presque féminine, est capable de colère et de violence presque folles.⁵

Dès les prémices de sa carrière poétique, Paul Eluard affirme son ambition de devenir le poète de la pureté. Il semble formuler (selon le sens premier du terme) le souhait d'adhérer à une morale, à un idéal de candeur qui paraît incompatible avec l'expression d'une érotique. Pourtant la poésie de Paul Eluard dans les trois recueils étudiés (*Capitale de la douleur*, *L'amour la poésie*, *Une longue réflexion amoureuse*) est en partie tributaire de cette dimension érotique toujours suggérée, rarement explicitement assumée, une esthétique de l'érotique toute de contradictions. Ainsi l'œuvre de Paul Eluard apparaît tout aussi complexe que sa psychologie malgré la continuité de son travail poétique (continuité particulièrement vérifiée dans le choix du vocabulaire, les structures de vers, le renoncement quasi systématique de la rime) : « Aucun des livres d'Eluard ne se présente, en effet, sous un seul aspect ; le poète ne peut jamais s'empêcher de mêler le thème de l'amour aux thèmes qui en paraissent les plus opposés.

⁵ VALETTE D., Robert, « Le fil de la tendresse humaine », *Europe*, novembre-décembre 1962, n° 403-404, p. 10-11.

Et il en va de même non seulement pour chacun de ses livres, mais pour chacun de ses poèmes, ils portent tous, plus ou moins visiblement exprimé, le besoin de mêler la réalité à la fiction. »⁶

Il s'agira donc de repérer les différentes contradictions qui se dessinent dans sa représentation du féminin et d'analyser en quels termes ces contradictions sont formulées. D'une part, le poète voue une adoration sans borne au féminin, nous pourrions presque dire qu'il est amoureux de la femme en même que des femmes entre lesquelles nous pouvons « tenter d'établir [...] une division des rôles : laissant à « la mieux connue, l'aimée » le soin de régner au fond éblouissant de la lumière dont elle reste « sans voiles, sans secret », le principe et l' « intime raison » ; confiant en revanche à ses reflets, ses « suivantes », ses « images en foule », une fonction plus légère, peut-être plus charnelle de divertissement. »⁷ D'autre part, tout son univers s'effondre lorsque le féminin ne rayonne plus par sa présence. En ce cas la femme devient la responsable d'une angoisse qui ne peut être apaisée. Toutes ces contradictions, qui s'incarnent dans diverses figures du féminin, dans l'altération ou la survie de la relation amoureuse, prennent vie de manière absolue dans le langage érotique dont il convient de spécifier les contours.

L'analyse des vers d'un point de vue stylistique, thématique et prosodique, ainsi que l'explicitation de certaines lectures critiques permettront d'analyser en détail toutes les contradictions visibles dans cette évocation de la figure féminine.

6 MARCENAC, Jean ; PARROT, Louis, *Paul Eluard*, Paris : Seghers, 1980. p. 57. Louis Parrot était un grand ami de Paul Eluard, ce livre se lit comme un dernier hommage rendu à un poète dont il appréciait infiniment le travail mais aussi à un ami dont il appréciait les qualités humaines.

7 RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p. 127-128.

1. Le féminin : une présence indispensable

Introduction

La poétique de Paul Eluard ne saurait être fondée sur l'indifférence envers l'humanité. La raison d'être du poète, la seule véritable justification de l'acte d'écriture réside dans la conviction profonde que l'identité ne s'acquiert que dans l'altérité. « Sa poésie est inséparable de l'acte de donner, de partager ; c'est une poésie fraternelle »⁸. Plus que fraternelle, sa poésie est un hymne à la femme qui prend vie « dans un seul corps et pour tous les corps »⁹. Le féminin représente l'altérité retrouvée au sein de la relation amoureuse. Cette communion avec l'autre, et seulement cette communion, permet de combattre les vicissitudes d'un monde en déperdition, de les dépasser pour accéder à un état de plénitude et de complétude.

La valorisation du féminin s'exprime de diverses manières. Ainsi, ce dernier apparaît-il tel un modèle « divin » de création littéraire : de la figure de la muse à celle de l'initiatrice, il guide inlassablement le poète vers ce à quoi il aspire. Sous chaque vers se cache l'ombre d'une femme follement aimée, ou bien d'un idéal féminin éternel, projection fantasmatique du poète, ressort de l'imaginaire masculin. La femme s'apparente toujours à un médium entre le terrestre et le divin, entre le jour et la nuit. Elle insuffle la vie sur son passage et son absence annihile le sentiment d'être au monde. Le féminin demeure incontestablement un adjuvant dans la quête identitaire du poète, incarnant une version privilégiée de l'altérité, mémoire nostalgique d'un temps où l'homme et la femme vivaient en parfaite harmonie en un seul corps. L'identité se construit donc en miroir pour former une unité indivisible entre les deux partenaires de la relation. Daniel Bergez, dans *Eluard ou le rayonnement de l'être*¹⁰ affirme que le féminin même représente ce miroir, qu'il est à la fois écho et reflet. Cette thématique engendre une autre, essentielle dans la poétique éluardienne : la vision. Les yeux jouent un rôle incomparable dans l'espace amoureux en s'exprimant au sein d'une dialectique particulière qui est celle du regardant et du regardé. Il s'agit donc d'analyser comment, à travers tous ces prismes, Paul Eluard rend un hommage au féminin, à l'amour au féminin.

8 MESCHONNIC, Henri. « Eluard, poète classique ». *Poétique III*. Paris : Gallimard, 1973. p. 131.

9 MESCHONNIC, Henri. « Eluard, poète classique ». *Poétique III*. Paris : Gallimard, 1973. p. 128-129.

10 BERGEZ, Daniel, *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Seyssel : Champ Vallon, 1982. - 181 p. (Coll. : « Champ poétique »).

1.1 De l'inspiration à l'initiation

1.1.1 La figure de la muse : de Gala à Nusch, de la violence des passions à l'amour sage, deux figures de l'inspiratrice

La figure de la muse est culturellement porteuse¹¹. Déjà revivifiée par les poètes romantiques, le surréalisme lui offre une nouvelle jeunesse. Les poètes surréalistes nous livrent d'elle les traits d'une inspiratrice. Pour Rolland Pierre, c'est « là que commence le rôle créateur de la femme. À l'intérieur même du couple son rôle consiste à être continuellement créatrice ; non l'objet d'un culte mystique, mais celle qui, aimée, crée celui qui l'aime. Telle est la femme comme inspiratrice : L'amour qui s'exprime dans ce qui jadis eût été prière mystique à l'être aimé devient poésie simple à un être réel. »¹². L'inspiratrice prend vie dans les œuvres surréalistes à travers le modèle de la « femme automatique », théorisé par André Breton dans *L'Amour fou*. L'idée de « femme automatique » procède visiblement du métissage de deux visions du féminin : la conception romantique de l'inspiratrice à double visage (attirante et repoussante dans le même temps) et le renouveau littéraire propre à la recherche esthétique du groupe mené par André Breton : « La figure de la muse surréaliste acquit de nouvelles caractéristiques : elle conservait des pouvoirs troublants, mais son rôle devint de plus en plus celui d'un partenaire. [...] Elle inspire parce qu'elle est intellectuellement stimulante ».¹³ Le mouvement surréaliste semble intellectualiser la relation du poète à la muse, là où le romantisme se situait sur le plan du sensible. La « femme automatique »

11 Figures antiques, les Muses se comptent au nombre de neuf. Figures divines et mythiques puisque sous la tutelle d'Apollon. Chacune d'elle patronne un art mais elles ont toutes en commun d'inspirer le poète. L'image de la muse inspiratrice est sans doute la plus communément admise, et la plus représentée dans la poésie depuis les poèmes médiévaux. Le poète courtois chante les louanges de la femme aimée, qui lui inspire les plus belles chansons ; les poètes du XVI^{ème} sont subjugués par la beauté du féminin, leur inspirant de magnifiques blasons (Clément Marot par exemple). Victor Hugo dédia quelques uns de ses plus beaux vers à Juliette, tandis que la disparition de Julie donna matière aux *Méditations* d'Alphonse de Lamartine. La muse laisse entrevoir à travers les siècles un idéal féminin, sans lequel le poète est incapable de créer, peu importe qu'il s'agisse d'une inspiration mélancolique, heureuse, érotique, cet idéal demeure. Dans l'article consacré à la muse dans le *Dictionnaire des types et caractères littéraires* dirigé conjointement par Claude Aziza, Claude Olivieri et Robert Sctrick, apparaît l'hypothèse que la muse surréaliste est plus qu'une simple inspiratrice, elle tient le rôle d'une médiatrice « qui transfigure la vie et nourrit le rêve, ou plutôt qui réalise la fusion tant recherchée du rêve et de la vie ». Il est vrai que dans l'imaginaire surréaliste, le féminin est indéniablement lié à l'inconscient, il est ce qui permet de concilier le rêve et l'état de conscience, mission où le masculin faillit.

12 PIERRE, Rolland. « L'inspiratrice ». *Europe*, novembre – décembre 1964, n° 427-428, p. 99.

13 CONLEY, Katharine, *Automatic Woman, The representation of Woman in surrealism*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. p. 20. Citation originale : « surrealism's female muse figure acquired new characteristics : she still had disturbing powers, but her role became increasingly that of a partner. [...] She inspires because she is intellectually stimulating ».

apparaît comme un concept étrange, pourtant l'explicitation est aisée. Le féminin est, selon les surréalistes, intrinsèquement lié à l'inconscient, à la nuit, au rêve. Rappelons que le projet formulé par André Breton fut de tendre à une écriture automatique, mode de création original reposant sur un critère précis : permettre à la pensée de se développer sans s'autocensurer. La conviction profonde du groupe fut alors de prétendre que le féminin était un adjuvant dans cette quête de l'écriture spontanée.

Gala, outre son rôle de partenaire aux côtés de Paul Eluard, symbolise pour toute la mouvance surréaliste une source d'inspiration inépuisable, sans doute parce qu'elle aspire à une certaine liberté de mœurs, à un affranchissement des codes sociaux préétablis, elle prône par exemple l'amour libre. Cette conception libertaire de l'existence, du rapport à autrui est sensible dans cet extrait d'article que Madeleine Watthee-Delmotte consacre à Gala : « Douée de charme et sans fausse honte dans sa nudité, Gala apparaît d'abord comme une femme fatale dont le sex-appeal est la première fonction relationnelle »¹⁴.

Dans les œuvres analysées de Paul Eluard, l'inspiratrice est soit explicitement nommée, soit suggérée. Il est malaisé d'étudier les rapports du poète à sa muse parce que cela renvoie nécessairement à des éléments biographiques. Il est pourtant indéniable que Gala fut à la fois l'objet d'un amour réel et le sujet de nombre de poèmes. La dédicace du recueil *L'Amour la poésie* : « À Gala, ce livre sans fin », peut se lire comme une sublime métaphore de l'expérience amoureuse vécue par le couple Gala-Paul. Le recueil se fait l'écho de la relation, une passion partagée qui semble infinie, « sans fin ». La dédicace introduit une dimension sensible et particulièrement intime, au sein de laquelle Gala occupe une place singulière, celle de l'inspiratrice. *Capitale de la douleur* témoigne également de l'emprise de Gala sur la création de Paul Eluard. Le poème « Celle de toujours, toute » en est une fidèle illustration :

Je chante la grande joie de te chanter,
La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir,
La candeur de t'attendre, l'innocence de te connaître,
O toi qui supprimes l'oubli; l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,
Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter
Le mystère où l'amour me crée et me délivre.¹⁵

14 WATTHEE-DELMOTTE, Madeleine, « Gala ou l'éloge du vide » in *La part du féminin dans le surréalisme, la femme s'entête*, colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley, Lachenal et Ritter, 1998. p. 158. (Coll. : Pleine Marge).

15 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur* (1926), « Celle de toujours, toute », Paris : Gallimard, 1966. (Coll. : « Poésie »). p. 140-141.

Dans cet extrait, il est frappant de constater la redondance du terme « chanter » qui se répète à cinq reprises, créant un rythme, une mélodie obsessionnelle dans laquelle le mot revient en boucle, en des espaces privilégiés, soit en début soit en fin de vers, martelant ainsi le poème. Le choix de ce terme n'est pas anodin. Il renvoie à une longue tradition littéraire. Le chant peut s'entendre comme une louange, louange au féminin qui inspire : « je t'aime pour chanter ». Le chant au féminin se matérialise dans le poème grâce à l'emploi de l'interjection « Ô », une interjection destinée à invoquer, souvent liée à l'appel de la muse par le démiurge. Cette invocation est suppléée par le recours à un système d'énonciation binaire dans lequel communique le « je » du poète et le « tu » de la muse, dans une relation de fascination. L'inspiratrice ne peut être que Gala, le titre évoque le passage d'une lettre que Paul Eluard adresse à Gala en 1928 : « je t'aime toi seulement, la plus belle et dans toutes les femmes je ne trouve que toi : toute la Femme, tout mon amour si grand, si simple »¹⁶. Gala est « celle de toujours », celle qui est « toute ». Le « tu » ne peut résonner comme un « tu » à vocation universelle, car pour Paul Eluard, il n'est que Gala au monde, elle représente une totalité, un absolu. Enfin, quelques vers de « L'amoureuse »¹⁷, poème extrait de *Capitale de la douleur*, corrobore l'hypothèse que Gala incarne la muse « automatique » :

Ses rêves en pleine lumière
 Font s'évaporer les soleils,
 Me font rire, pleurer et rire,
 Parler sans avoir rien à dire.

Gala apparaît dans les derniers vers de ce sizain comme celle qui a accès à l'inconscient par les rêves. Rêves éveillés qui mettent en lumière la nature double de la muse puisqu'ils inspirent diverses émotions paradoxales chez le poète. Démiurge, elle incite le poète à la création qui peut dès lors « Parler sans avoir rien à dire ». Une lettre très touchante de Paul Eluard à Gala témoigne encore de l'emprise de cette dernière sur sa création poétique. Il lui fait part de la nuit atroce qu'il vient de vivre mais lui révèle un élément capital, né de cette nuit détestable : « À part ça j'oublie de te dire que cette nuit complète d'insomnie a donné un poème pour toi, que j'aime beaucoup parce qu'il prouve bien mon amour. Il te fait « reine absolue »¹⁸. Notons par ailleurs que pour Paul

16 *Lettres à Gala 1924-1948*, Lettre 14, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, Paris : Gallimard, 1984. p. 32.

17 *Capitale de la douleur*, « L'amoureuse », op. cit., p. 56.

18 *Lettres à Gala 1924-1948*, Lettre 46, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, Paris : Gallimard, 1984. p. 66.

Eluard, l'amour précède la poésie, la muse se confond donc inévitablement avec la femme réellement aimée.

Après une relation fondée sur une grande liberté mais délétère¹⁹ à plusieurs égards pour le poète, le couple Eluard rompt puis divorce. La muse Gala s'éclipse mais continue de hanter les vers éluardiens par son absence. Ceci est déjà vérifié dans *Capitale de la douleur*, dans la section « Mourir de ne pas mourir ». Le poème « Celle qui n'a pas la parole » témoigne de l'absence de Gala et du sentiment d'angoisse qui envahit le poète. Le titre évoque déjà l'impossibilité d'un écho puisqu'elle est muette, l'échange amoureux est donc brisé.

La rencontre avec Nusch symbolise un renouveau, un espoir retrouvé. Nusch inspire à son tour par sa sagesse d'aimer et sa douceur maternelle. Selon Suzanne Labry, « l'évidence de Nusch transparaît au miroir des images limpides, à la force du ton d'adoration, d'extase qu'elle inspira, à la bonté des recueils qui sont remplis d'elle »²⁰. *Une longue réflexion amoureuse*, publié en 1945, composé de poèmes déjà parus, atteste d'une maturité poétique. Sa rupture avec le groupe surréaliste, en particulier avec André Breton, est désormais consommée. Le recueil ne porte trace d'aucune dédicace mais la couverture, signée Pablo Picasso, représente le visage de Nusch. L'image remplace ici le verbe pour signifier visuellement le destinataire du recueil en même temps que sa source d'inspiration. Cependant, il est fait mention, dans le deuxième tome des *Œuvres complètes*, d'une dédicace à *Capitale de la douleur*, destinée à Nusch. Ni son patronyme, ni son véritable nom ne sont cités, en revanche sa date de naissance l'est, apposée à celle du poète²¹. Paul Eluard signe dans *Une longue réflexion amoureuse* un poème intitulé « Nusch »²², hymne sensible à celle qui anime ses jours et ses nuits :

Les sentiments apparents
La légèreté d'approche
La chevelure des caresses

19 La relation que Paul Eluard a entretenue avec Gala fut tumultueuse, ils ont vécu plusieurs séparations avant de divorcer. Le poète a mis des années avant de se faire une raison, sa rencontre avec Nusch n'a pas influé sur ses sentiments passionnels pour Gala, du moins au début de leur relation. Leur correspondance témoigne de cette difficulté qu'a éprouvée Paul Eluard à rompre le lien, longtemps il a continué d'appeler Gala par des petits noms affectueux. Par ailleurs, l'article de Madeleine Watthee-Delmotte « Gala ou l'éloge du vide » démontre bien la volonté de Gala de faire éprouver au poète la « douloureuse expérience du centre absent » là où il ne désirait que fusion amoureuse.

20 LABRY, Suzanne, « La femme, l'amour; la poésie au XX^{ème} siècle », *Europe*, novembre-décembre 1964, n° 427-428. p. 88.

21 ELUARD, Paul, *Œuvres complètes, II*, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. p. 960.

22 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse* (1945), « Nusch », Paris : Seghers, 1978. p.9.

Sans soucis sans soupçons
Tes yeux sont livrés à ce qu'ils voient
Vus par ce qu'ils regardent

Confiance de cristal
Entre deux miroirs
La nuit tes yeux se perdent
Pour joindre l'éveil au désir.

Véritable éloge à Nusch, le poème met en exergue un détail capital de la poétique éluardienne : la vue. Nusch est une visionnaire, elle se définit en partie par le sens de la vue, sens lié au désir. Le premier couplet la réduit à des images insolites qui s'expriment au sein de syntagmes de construction équivalente (déterminant, nom, adjectif ou déterminant, nom, complément) dans le premier tercet. Ce premier tercet, par l'entremise d'une rythmique fluide, basée sur des motifs ternaires et le choix d'allitérations en [s], [l], [r], rend sensible le caractère débonnaire de Nusch. Elle apparaît aimante, et parce qu'elle aime, elle confère au poète le sentiment d'exister pleinement. En cela, elle est un véritable appui dans la création poétique.

Le second tercet s'unifie autour du thème cher à la poétique éluardienne de la vue. Le champ sémantique se compose des verbes « voient », « regardent », du nom « yeux » et du participe passé « vus ». Une dialectique prend vie ici pour signifier la réalité double de la vue comme miroir et reflet, dialectique à laquelle Nusch se trouve associée. Elle se trouve elle-même réduite à cet organe sensuel, pour figurer sans doute la propension du féminin à percevoir l'infime. Le quatrain livre une lecture bien plus sensuelle encore de la muse, qui, par l'entremise de la vue accède au désir nocturne. La nuit qui, rappelons-le, dans la poétique éluardienne est synonyme d'aveuglement, or aucune relation n'est possible sans le concours de la vue. Dans cette optique, Nusch semble apporter un certain apaisement aux angoisses du poète, lui inspirant des vers d'une sensualité à peine suggérée.

1.1.2 La dimension surnaturelle du féminin : des muses rêvées

La figure de la muse est intimement liée au divin. En effet, n'oublions pas que dans la mythologie grecque, les neuf Muses sont filles de Zeus, sous la tutelle d'Apollon. Il existe dans la poétique éluardienne un féminin divinisé, céleste, un féminin qui s'élève au-dessus du commun, s'apparentant à un absolu. L'idée d'un éternel féminin

est sensible, s'incarnant tour à tour dans l'image immuable de la Vierge ou dans un idéal de beauté impérissable. Le féminin divin, tout-puissant, capable de métamorphoses est présent dans « Les petits justes », extrait de *Capitale de la douleur* :

Avec tes yeux je change comme avec les lunes
Et je suis tour à tour et de plomb et de plume
Une eau mystérieuse et noire qui t'enserre
Ou bien dans tes cheveux ta légère victoire.²³

Ce court poème en alexandrin esquisse la dimension céleste de la femme. La comparaison très explicite « Avec tes yeux je change comme avec les lunes » livre le portrait d'une femme lunaire. La référence à Méduse n'est peut-être pas à exclure, en isolant néanmoins ses penchants néfastes. Méduse, punie par Athéna, est métamorphosée en un être mythique à tête de serpents, pétrifiant ses adversaires de son regard. Dans ce poème, la connotation négative semble hors de propos. En effet, les yeux sont toujours, dans la poésie de Paul Eluard, vecteurs de lumière, ils ne peuvent représenter autre chose que l'espoir. Le féminin pétrifie donc le poète, le transformant en « plomb » ou en « plume ». Ce pouvoir exceptionnel du féminin est mis en valeur par un choix stylistique particulier : la polysyndète. En effet, Paul Eluard crée un rythme ternaire grâce à l'emploi répétitif de la conjonction de coordination « et ». L'exigence de l'alexandrin pourrait expliquer cette structure anaphorique. Mais l'effet se fait bel et bien pressentir, effet à la fois rythmique et rhétorique. Les allitérations en [t] et en [p] contribuent à donner un sens à cette structure rythmique particulière, de sorte que l'attribut du féminin est décrit à l'excès. Outre cette dimension céleste, le poète dépeint les traits d'une créature aquatique. L'eau est l'élément lié à la fécondité et la maternité (en référence à la vie intra-utérine). Cette créature pourrait être l'incarnation de ce que certains anthropologues appellent la « Grande Mère », image universelle et mythique d'un éternel maternel et fécond.

Le poème inaugural de *Capitale de la douleur*, « Max Ernst » met en scène un autre éternel, la Vierge. La Vierge est un idéal paradoxal partagé par tout le groupe surréaliste (Paul Eluard et André Breton ont par ailleurs publié un texte surréaliste intitulé *L'immaculée conception*, en référence explicite à la Vierge). Selon Katharine Conley, « De toutes les muses surréalistes, la Vierge Marie occupe une place à part, peut-être la plus surréelle, celle d'un antisymbole classique. Les hommes surréalistes ont

23 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Avec tes yeux », op. cit., p. 79.

ré-envisagé la Vierge Marie comme une figure ouvertement subversive en renversant son image d'icône idéale de docilité pour inciter à l'imitation des jeunes femmes Catholiques, en une icône de perturbation à l'intérieur d'une société patriarcale »²⁴. La Vierge, ainsi détournée de ses origines pieuses, acquiert une nouvelle identité. La dimension subversive de la Vierge est sensible dans « Max Ernst » :

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe
Dans un coin le ciel délivré
Aux épines de l'orage laisse des boules blanches ».

Dans un coin plus clair de tous les yeux
On attend les poissons d'angoisse
Dans un coin la voiture de verdure de l'été
Immobile glorieuse et pour toujours.

À la lueur de la jeunesse
Des lampes allumées très tard.
La première montre ses seins que tuent des insectes rouges.²⁵

La référence à la Vierge apparaît implicitement au détour du vers 2 à travers le substantif « virginité ». Autour de ce mot fortement connoté gravite un champ sémantique de la sexualité qui annonce la dimension subversive de la Vierge. Le syntagme « tourne autour » au vers 2 laisse apparaître l'hypothèse d'un jeu érotique, renforcé par la métaphore de l'orage comme passion. L'orage semble faire allusion au feu ardent, élément contrebalancé par l'emploi du terme « blanches » dans le même vers.. Il s'agit là d'un topos littéraire assez courant. L'anaphore en « Dans un coin », par son effet structurant et englobant semble décrire un piège tendu à la jeune vierge qui se laisse pervertir au point de « montre[r] ses seins ». L'aspect érotique de la jeune vierge en fait un modèle à contre-courant, en adéquation avec les principes surréalistes. Nous trouvons trace de cette perversion de l'idéal virginal dès les débuts poétiques de Paul Eluard, notamment dans un poème intitulé « Virginité »²⁶, extrait du recueil *Premiers poèmes*, paru en 1913.

Enfin, il existe un idéal de beauté ; rappelons les termes d'André Breton dans

24 CONLEY, Katharine, *Automatic Woman, The representation of woman in surrealism*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. p. 28. Citation originale : « Of all the muses in surrealism, the Virgin Mary stands apart as perhaps the most surreal, a classic antisymbol. The male surrealists reenvisioned the Virgin Mary as an overtly subversive figure by reversing her image from an ideal icon of docility for the emulation of young Catholic women into an icon of disruption within patriarchal society. »

25 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Max Ernst », op. cit., p. 13.

26 ELUARD, Paul, *Œuvres complètes, II*, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. p. 960.

L'Amour fou : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas »²⁷. André Breton définit un idéal de beauté fondé sur des contradictions, contradictions sans lesquelles l'idéal n'est plus. C'est par ailleurs l'une des définitions données dans la rubrique « Beauté » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*²⁸. La conception éluardienne de la beauté demeure cependant très classique, attachée à une longue tradition littéraire, en opposition avec la beauté fatale fin de siècle agrémentée de parures. En effet, le féminin jouit d'une beauté sans artifice, naturelle et pure, la pureté étant pour Paul Eluard une condition indépassable de sa création. Le poème « Absences » décline cette beauté :

[...]

La pitié est plus haut et peut bien y rester,
La vertu se fait l'aumône de ses seins
Et la grâce s'est prise dans les filets de ses paupières.
Elle est plus belle que les figures des gradins,
Elle est plus dure,
Elle est en bas avec les pierres et les ombres.
Je l'ai rejointe.

[...]

Une femme est plus belle que le monde où je vis
Et je ferme les yeux.
Je sors aux bras des ombres,
Je suis au bas des ombres
Et des ombres m'attendent.²⁹

L'idéal de beauté s'exprime dans un réseau de comparaisons superlatives surprenantes dont la surenchère contribue à former une représentation hyperbolique du féminin. La beauté féminine apparaît comme une beauté surnaturelle, beauté des ombres. La ponctuation est intéressante à analyser. En effet, la poétique de Paul Eluard se fonde en partie sur une absence de ponctuation. Elle n'est sans doute pas artificielle dans ce poème, elle a une raison d'être. Sans doute structure-t-elle la description du féminin, comme pour mieux valoriser chaque élément, conférer à chacun une importance égale. La beauté se définit aussi par des caractéristiques physiques : les « seins » qui sont un topos de la littérature amoureuse et les « paupières » qui sont partie prenante de la poétique éluardienne. Ces parties particulièrement évocatrices sont liées à

27 BRETON, André, *L'Amour fou* (1937), Paris : Gallimard, 1976. p. 26 (Coll. : « Folio » ; 723).

28 BRETON, André, ELUARD, Paul, *Œuvres complètes, I*, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. p. 727 (Coll. : Pléiade).

29 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Absences, II », op. cit., p. 92-93.

des métaphores atypiques :

La vertu se fait l'aumône de ses seins
Et la grâce s'est prise dans les filets de ses paupières.

Les seins, symbole érotique s'il en est, se trouvent associés à des termes inattendus, appartenant au champ sémantique de la religiosité « vertu », « aumône », ce qui marque l'ambivalence de la beauté féminine, ambivalence justifiée une seconde fois par une nouvelle métaphore. Les paupières sont assimilées à un piège esthétique, dimension renforcée par le rythme très fluide du vers laissant présager d'une chute. Une autre comparaison semble surprenante :

Une femme est plus belle que le monde où je vis

Cette comparaison relève d'une incohérence de prime abord. Pourtant, ce vers paraît esquisser une vision intéressante du féminin. En comparant le féminin à un univers, le poète semble postuler l'égalité de valeur du comparé et du comparant : le féminin ne serait-il donc pas un monde en soi, un monde fantasmatique où la beauté règne comme un idéal indépassable ? Un élément de réponse se cache peut-être dans le dernier quatrain de ce poème d'*Une longue réflexion amoureuse*, « Le paysage nu » :

Mon unique univers
Ma légère accordée
Au rythme de nature
Ta chair nue durera.

Cette dimension surnaturelle du féminin laisse donc apparaître une autre source d'inspiration, un féminin fantasmé, des muses qui n'appartiennent qu'aux idéaux du poète. Si Gala et Nusch sont bien des inspiratrices ancrées dans la réalité à la fois quotidienne et créatrice de Paul Eluard, il les dépeint pour ce qu'elles sont, des femmes réelles, follement aimées. En parallèle, se déploie le sentiment qu'il existe une idée du féminin beaucoup moins rationnelle. En somme, co-existent des inspiratrices incarnées par des femmes de toute chair et des inspiratrices plus spirituelles qui correspondent à un Éternel féminin.

1.1.3 L'initiatrice

La figure de la muse, qu'elle soit la femme réellement aimée ou qu'elle atteigne une dimension surnaturelle, plus ancrée dans l'inconscient du poète, occupe une place importante dans la poésie de Paul Eluard. C'est en cela par ailleurs qu'il demeure un héritier des poètes romantiques en même temps qu'il fait figure de révolutionnaire. Cependant, un autre aspect du féminin semble tout aussi essentiel, celui de l'initiatrice. Aux origines du mot, l'initiateur, emprunt au bas latin, est celui qui initie à un système avant de devenir celui qui rend possible la connaissance des choses d'accès difficile. Le féminin, dans la perspective de Paul Eluard, se présente comme celle qui détient le savoir et le diffuse. Le rôle d'initiation du féminin appartient pourtant à une longue tradition littéraire. À l'époque médiévale par exemple, la littérature nous en livre des illustrations. Pensons entre autres au personnage de Blanche fleur dans *Perceval ou le roman du Graal* de Chrétien de Troyes. Blanche fleur est celle qui permet au naïf Perceval d'accéder à un état supérieur de conscience et de connaissance, de dépasser son comportement primaire pour devenir un preux chevalier. Elle l'initie au sentiment amoureux plus particulièrement, sentiment qui le rend noble d'esprit.

De même, dans la poétique éluardienne, le féminin représente-t-il souvent un guide spirituel, il est ce qui éclaire le monde, y compris celui du poète pour lui concéder son sens plein. Rolland Pierre confirme cette hypothèse dans son article consacré à la figure de l'inspiratrice : « Eluard a donné au mot amour sa plus grande extension ; la femme n'est plus seulement l'inspiratrice, mais la révélatrice du monde, l'initiatrice à la clarté³⁰ ». La « clarté » est un élément constitutif de la poétique éluardienne. Cette thématique s'exprime pleinement dans son opposition avec l'ombre, laquelle est toujours liée à l'angoisse de la solitude, à l'absence du féminin. L'univers poétique de Paul Eluard vacille constamment de l'ombre à la lumière, au gré de ses déceptions et de ses joies. Le poème « XXVI », extrait de *L'amour la poésie* a valeur d'exemple :

J'ai fermé les yeux pour ne plus rien voir
j'ai fermé les yeux pour pleurer
De ne plus te voir.

Où sont tes mains et les mains des caresses
Où sont tes yeux les quatre volontés du jour
Toi tout à perdre tu n'es plus là

30 PIERRE, Rolland, « L'inspiratrice », *Europe*, novembre-décembre 1964, n° 427-428. p. 95.

Pour éblouir la mémoire des nuits.

Tout à perdre je me vois vivre.³¹

Le poème fait état de l'expression du malaise du poète, de son impossibilité de vivre sans le secours du féminin. La femme, par sa capacité à « éblouir » initie le poète à la douceur de vivre, douceur exprimée à travers le champ sémantique de la relation amoureuse et du rapport sensuel au partenaire : « mains », « caresses », « yeux ». Le terme « mains » jouit d'une mise en valeur par l'emploi d'un chiasme lexical, figure de style qui paraît aussi en adéquation avec la nature double des mains. Quant au terme « yeux », il est complété par un syntagme quasi proverbial, qui associe l'organe visuel féminin à la clarté. Le féminin est donc lumineux. Spirituel, le féminin l'est aussi, par sa capacité à inciter le poète à donner un sens à son existence. Dès lors que la femme s'absente, le poète n'a plus de repères, il n'a plus de guide pour l'aider à conquérir son univers, il n'a plus d'initiatrice pour lui apprendre le bonheur d'être sur terre. Un poème en prose de *Capitale de la douleur* met en scène l'initiatrice :

Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur.³²

L'appel du poète laisse deviner le pouvoir de transmission du savoir par le féminin. Il l'interpelle pour que cette femme lui enseigne les secrets de ce qui l'entoure. Implicitement, le poète affirme son souci de vérité que seule la femme peut satisfaire. Il lui impose une réponse pour éviter de sombrer dans les illusions des rêves.

31 ELUARD, Paul, *L'amour la poésie*, « J'ai fermé les yeux », op. cit., p. 172.

32 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Pour se prendre au piège », op. cit., p.55.

1.2 Pour être homme et poète

1.2.1 La nécessité de l'altérité : féminin et création poétique

La présence de l'autre dans la poétique éluardienne est indispensable. L'homme, à l'image du poète, se caractérise par son sentiment de fraternité. Cela s'explique à la fois par sa douceur de caractère mais aussi par les idéaux des prédécesseurs dont se réclament les poètes surréalistes. En effet, l'un de leur maître-mot, hérité de la pensée de Lautréamont est le suivant : « La poésie doit être faite par tous, non par un ». Paul Eluard ajoutait que le sens devait être ouvert à tous : « le peuple peut tout comprendre, il n'y a pas de vrai poète qui lui soit incompréhensible »³³. Le poète avait donc une conscience aigüe des rapports humains et sociaux, il considérait que la poésie n'était pas l'apanage d'une élite. L'autre altérité, celle qui nous importe en raison du sujet qui est le nôtre, est le féminin, en particulier au sein de la relation amoureuse.

Mais avant toute chose, il serait bienvenu de définir le concept d'altérité. Terme usuel dans les recherches de littérature francophone, il désigne d'abord l'étranger dans son absolue différence, différence qu'il faut taire parce que redoutée. L'autre est celui que nous ne comprenons pas parce que nos cultures divergent. L'autre est aussi celui que nous dominons dans le cas des sociétés esclavagistes, puis colonialistes. L'altérité est un concept négatif parce qu'il affirme qu'il existe un dominant et un dominé, liés par une relation de répression (de la culture, de la langue, des rites)³⁴.

A contrario, l'altérité dans la poétique éluardienne n'a rien de déceptif, le féminin est l'*alter ego* (< latin, littéralement « l'autre moi », *alter* signifie « l'un des deux », *ego* se traduit par « moi ») et non l'*alius* (< latin, « l'autre »). Le féminin s'apparente au double tandis que l'homme est le frère, l'ami. L'autre n'est jamais radicalement différent, il n'est pas cet étranger craint pour ce qu'il représente d'antinomique, d'inhabituel. L'autre est toujours celui que le poète reconnaît, avec lequel il a créé un lien fraternel, amoureux. Plus encore, l'autre est celui en qui le poète se reconnaît. Il existe un lien de complémentarité, non de rejet. Voilà pourquoi l'autre n'est pas un *alius* mais un *alter ego*. C'est en ces termes que Jean-Pierre Richard résume le relation de Paul Eluard à l'altérité : « Sans l'intuition d'un avec, l'univers pour Eluard se tait, s'éteint, se

³³ Paul Eluard affirme ceci dans une lettre de protestation contre un article de l'*Humanité*.

³⁴ HORCASO, Arturo et Carlos, *La question de l'altérité du XVIème siècle à nos jours*, Paris : Ellipses, 2000. 128 p.

décompose, soutenu par une telle relation, le monde trouve au contraire son relief, son orientation, il prend une structure, devient un champ ».³⁵

La femme symbolise un *alter ego*, celle en qui se reflète le poète, elle s'apparente également à l'écho de sa voix. La poésie éluardienne naît toujours d'un acte de partage, toutes les dédicaces de ces recueils en témoignent. Il apparaît comme une évidence que sans l'évocation du féminin, nulle création poétique n'est alors possible. Le titre du recueil *L'Amour la poésie* atteste l'idée que la poésie de Paul Eluard se fonde sur un acte de partage. Par ailleurs, il affirme implicitement que le féminin est indispensable à la création, parce que sans la femme il ne peut y avoir d'acte d'amour pur, donc de poésie. La majorité des poèmes s'organise comme un discours adressé à cet autre, discours direct ou discours indirect, peu importe, il y a toujours un destinataire. Le poème « Absence », extrait d'*Une longue réflexion amoureuse* traduit cet échange permanent avec l'autre :

Je te parle à travers les villes
Je te parle à travers les plaines
Ma bouche est sur ton oreiller
Les deux faces des murs font face
À ma voix qui te reconnaît
Je te parle d'éternité

Ô villes souvenirs de villes
Villes drapées dans nos désirs
Villes précoces et tardives
Villes fortes villes intimes
Dépouillées de tous leurs maçons
De leurs penseurs de leurs fantômes

Campagne règle d'émeraude
Vive vivante survivante
Le blé du ciel sur notre terre
Nourrit ma voix je rêve et pleure
Je ris et rêve entre les flammes
Entre les grappes du soleil

Et sur mon corps ton corps étend
La nappe de son miroir clair.³⁶

La reprise anaphorique du groupe verbal « Je te parle » met en exergue la valeur discursive du poème. En parallèle, elle met en évidence l'existence d'une relation privilégiée d'un « je » à un « tu », une relation exclusive et profondément intime si l'on

35 RICHARD, Jean-Pierre : « Paul Eluard », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p. 105

36 *Une longue réflexion amoureuse*, « Absence », op. cit., p. 30

considère que « oreiller » est une antonomase pour désigner l'être aimé (« Ma bouche est sur ton oreiller »). Par l'entremise de la métaphore (« Les deux faces des murs font face » / « À ma voix qui te reconnaît ») du premier sizain se fait jour l'idée que la voix du poète trouve un écho dans un espace clos mais reconnu. À la métaphore s'adjoint un enjambement avec rejet du syntagme « À ma voix » qui souligne à la fois le caractère incongru du deuxième terme de la métaphore et lui assigne un emplacement stratégique en début de vers. Ce parti pris stylistique dévoile un enjeu capital dans la construction du rapport à autrui : celui de la parole. Le langage, cri (« je te parle à travers les villes ») ou murmure (« Ma bouche est sur ton oreiller ») symbolise un point de partage, il ouvre un horizon commun. Ces quelques vers offrent l'assurance que l'altérité désigne un *alter ego* pour les raisons qui viennent d'être évoquées mais aussi par l'acte de reconnaissance assumé (« À ma voix qui te reconnaît »).

L'emploi du présent semble décalé dans ce poème. Il ne s'apparente guère à un présent de narration ou de vérité, ne possède pas de valeur temporelle définie. Il paraît suggérer la croyance en la dimension éternelle de la relation amoureuse, hypothèse qui peut être justifiée précisément par ce vers « Je te parle d'éternité ». La temporalité est ensuite annihilée de façon absolue dans le second sizain par l'effacement du verbe. La troisième strophe se construit en opposition à la seconde, opposition fondée sur le retour au temps du présent mais aussi sur la nature de l'espace (« villes » / « campagne»). L'un permet la rencontre avec l'altérité, renoue avec le langage tandis que l'autre est vide de toutes substances, même des plus volatiles (« désirs »), puisque tout n'est que « souvenirs ».

Les deux derniers vers sont sublimes par le choix de la métaphore. Ils condensent toute l'idée d'altérité de la poétique éluardienne en évoquant la réunion des corps, réunion matérialisée par le recours à l'anadiplose du terme « corps ». L'enjambement avec rejet laisse apparaître un autre aspect primordial de la poésie éluardienne. Le dernier vers « La nappe de son miroir clair » métaphorise la présence du reflet. La femme s'impose comme le reflet du poète : l'altérité est le double. Un reflet lumineux parce que la femme est solaire, elle est le double qui éclaire. Il existe donc un lien de complémentarité mais plus encore un lien d'absolue nécessité parce que dès que la lumière s'éteint, l'altérité disparaît. Cependant cette recherche de l'altérité laisse poindre un problème. Si elle n'est pas absolue différence, ceci est certain, le poète risque de se perdre dans cette quête de l'autre.

1.2.2 Le féminin : un principe vital

Le féminin représente l'altérité qui rend possible l'acte de création. Cependant son empreinte dans la poésie éluardienne est plus marquée encore. En effet, il assure l'élan vital du poète. L'expérience de la solitude, en l'absence de la femme, est assimilée à une expérience nihiliste. L'absence du féminin annule le sentiment d'être au monde. Il s'agit d'une véritable poésie mais l'idée procède tout autant de la transcription des angoisses vécues par Paul Eluard, la poésie étant intrinsèquement liée à l'expérience amoureuse : « Ma Gala, parce que je ne pourrais pas vivre si tu n'étais pas à moi »³⁷. Le texte écrit en 1947 à l'occasion d'une émission de radio « Dit de la force de l'amour » condense toute la philosophie amoureuse de Paul Eluard, ces quelques lignes sont remarquables pour le sujet qui nous occupe : « Ce que prouvent les poèmes [d'amour], c'est que peu importe le temps dans la vie d'un homme, pourvu qu'il ait su dire son amour, car l'amour est la seule victoire, celle qui perpétue l'espérance »³⁸. La femme, au sein de l'espace amoureux, est un rempart au néant. Elle comble l'espace. La femme symbolise, à la fois physiologiquement et de façon mythique, la vie. Elle est féconde, maternelle, parfois même mère nourricière. Elle incarne le vivant. Nous retrouvons toutes ces composantes dans le poème « Sous l'angle d'or », extrait du recueil *Une longue réflexion amoureuse* :

Lorsque nous nous regardons
Des nappes de neige étincellent
Sous le soleil qui se rapproche

[...]

Lorsque nous nous regardons
La peur disparaît le poison
Se perd dans l'herbe fine fraîche

[...]

Lorsque nous nous regardons
La distance s'ouvre les veines
Le flot s'ouvre à toutes les plages
Les lions les biches les colombes
Tremblants d'air pur regardent naître
Leur semblable comme un printemps

³⁷ *Lettres à gala 1924-1948*, Lettre 79, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, Paris : Gallimard, 1984. p.107.

³⁸ ELUARD, Paul, « Dit de la force de l'amour », *Europe*, octobre 1962, n° 403-404, p. 8.

Et l'abondante femme mère
Accorde vie à la luxure
Le monde change de couleur
Naissance contraire absence

Lorsque nous nous regardons
Les murs brûlent de vie ancienne
Les murs brûlent de vie nouvelle

Dehors le lit de la nature
Est en innocence dressé
Crépusculaire le ciel baigne
Ta sanglotante et souriante
Figure de musicienne
Toujours plus nue et reine
D'un feuillage perpétuel

Lorsque nous nous regardons
Toi la limpide moi l'obscur
Voir est partout souffle et désir

Créent le premier le dernier songe.³⁹

Le premier point frappant est l'apparition récurrente de ce vers « Lorsque nous nous regardons ». la vue est, dans une perspective éluardienne, un principe régénérant.. La répétition volontaire de ce vers dans chaque tercet insuffle de la vitalité. C'est dans le rapport amoureux que le poète donne du sens à l'existence, dans le rapport visuel. L'allusion au printemps et au thème de la renaissance, auquel il est communément lié, est explicite. En effet, il est question d'un « soleil qui se rapproche » puis d' « une herbe fine fraîche ». Le poème déborde de vitalité, le terme « vie » est par ailleurs employé de manière répétée par l'intermédiaire du parallélisme existant au sein du quatrième tercet :

Les murs brûlent de vie ancienne
Les murs brûlent de vie nouvelle

Le terme de la renaissance est quant à lui bien présent à travers l'opposition des termes « ancienne » et « nouvelle ». Le regard qui peut s'apparenter à l'espace amoureux est le lieu de l'apaisement, la croyance en la vie. Le regard éradique toute pensée délétère dans le second tercet. Second tercet marqué par le contre rejet du substantif « poison » et du rejet du verbe « se perd ». Le terme poison est souligné doublement pour affirmer son aspect délétère en même temps que le refus d'y succomber puisqu'il « se perd ».

39 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse*, « Sous l'angle d'or », op. cit., p.21-22.

Le troisième tercet s'articule autour de la thématique du sang. Cette thématique abonde dans la poésie de Paul Eluard. L'image du sang qui bat est particulièrement expressive, elle est le signe que l'être vit. Dans ce tercet, l'image est inversée. La métaphore de la mise à mort « s'ouvre les veines » paraît paradoxale avec l'idée d'une vitalité. Pourtant, il s'agit bien ici à la fois d'une mort et d'une renaissance. Il est question de l'abolition des barrières géographiques pour permettre la réunion de deux altérités indissociables. À travers l'image du flot et des plages, ne serait-il pas permis de lire la rencontre amoureuse? Le féminin, en s'inscrivant dans un processus de réciprocité des regards, assure le sentiment existentiel du poète. À cet aspect du féminin s'enjoint la figure de la mère nourricière :

Et l'abondante femme mère
Accorde vie à la luxure

Le féminin symbolise le vivant par excellence : il est celui qui enfante et donne naissance. Ces vers décrivent une naissance inattendue, celle du plaisir. Le féminin est alors explicitement associé à une érotique débridée. Le sentiment de vivre passe sans doute aussi par le désir, la correspondance entretenue entre Gala et Paul Eluard signifient la place capitale assignée à la sexualité. Lors des absences répétées de Gala, le poète s'enfermait dans une rêverie érotique perpétuelle pour lutter contre l'angoisse de la solitude, pour se donner l'impression de continuer à être. L'adjectif « abondante » éveille, semble-t-il, la figure mythique de la mère nourricière. Le dernier vers de cette strophe « Naissance contrarie absence » évoque le malaise que suscite l'absence, l'abolition qu'elle représente. L'avant dernière strophe dévoile la connivence du féminin avec le végétal, dont elle est à la fois « esclave et reine ». Par le biais de cette image, le poète affirme que la femme est sous les auspices du vivant, d'un vivant éternel qui plus est, puisque « perpétuel ». Le dernier tercet réitère, en amplifiant, l'affirmation d'un féminin tourné entièrement vers le vivant. L'affirmation est amplifiée par l'opposition fondamentale des deux êtres « toi la limpide moi l'obscur ». La femme est orientée vers la clarté tandis que le poète reste dans l'ombre. Elle apparaît donc clairement comme un principe vital qui incite le poète à reconsidérer le sens de l'existence par la réciprocité des regards.

Les extraits d'un autre poème d'*Une longue réflexion amoureuse* valident la même hypothèse :

[...]

La fine trame de la vie
Couvre doucement ton visage
Et tu tiens dans cette corbeille
Nos moyens nos raisons de vivre
Tu es aussi sage que belle

À toi vont les mots les plus beaux
[...]

Nous prenons souci l'un de l'autre
Jour après jour nous gardons notre vie
Comme un oiseau sa forme éclore
Et son plaisir
Parmi tant d'oiseaux à venir.⁴⁰

Ces quelques vers exposent explicitement l'aspect vivifiant du féminin. La vie l'irradie de ses faisceaux. Elle semble même l'assimiler en « couvr[ant] doucement [son] visage ». Le rythme fluide de ce vers semble reproduire à l'identique le mouvement gracieux de la vie qui s'incarne dans le féminin. La femme apparaît alors comme la détentrice d'un don, celui de vivre et d'insuffler la vie : « Nos moyens nos raisons de vivre ». Le rythme binaire du vers et le parallélisme de construction mettent en relief l'aspect double du rôle féminin. Le terme « vie » jouit d'un traitement particulier, il est mis en évidence par la place stratégique qu'il occupe dans le vers et par sa reprise dans la dernière strophe du poème. Le terme est par ailleurs redoublé par l'emploi du verbe « vivre » lui-même situé en fin de vers. De sorte qu'un champ sémantique se dégage unifiant l'ensemble du poème et dirigeant l'interprétation.

La dernière strophe s'articule autour d'une comparaison inspirée qui affirme que l'envie de vivre prime. L'image de l'oiseau qui lutte pour « sa forme éclore » laisse entendre la dénégation de la régression vers le non être, à tout le moins vers une forme de vie antérieure à la naissance. Plus encore le dernier vers suggère l'espoir de multiplication du vivant, la métaphore animale faisant référence au moment de la naissance.

40 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse*, « Nous n'importe où », op. cit., p. 19-20.

1.3 Idéal d'unité et jeu des doubles

1.3.1 La fonction du miroir : l'image et le reflet

Dans la poétique éluardienne, la femme incarne le double, l'*alter ego* comme cela a été longuement montré précédemment. Cependant, il est essentiel de noter que cette conscience de l'altérité s'articule à la présence de la dimension spéculaire de l'espace amoureux. Un espace clos et intime qui « possède ses deux pôles : un *moi* et un *toi* amoureusement réfléchis l'un dans l'autre »⁴¹. La relation amoureuse se fonde donc sur un acte de réflexion, un acte qui paraît vital. Le reflet est intimement interdépendant d'une poétique visuelle. Les yeux, l'échange des regards sont des motifs constitutifs d'une éthique. L'acte d'amour n'est probable que si l'un et l'autre se voient pour ensuite se refléter. Cet aspect revient de façon obsessionnelle dans la poésie éluardienne, il est parfois évident dès le titre de certains recueils : *Les yeux fertiles* (1936), *Donner à voir*⁴² (1939), *À l'intérieur de la vue* (1948), *Voir* (1948). Une visibilité qui est par ailleurs déclarée dès le titre de certains poèmes : « Avec tes yeux », « Leurs yeux toujours purs », « La courbe de tes yeux » (*Capitale de la douleur*) ; « Ses yeux sont des tours de lumière », « Nos yeux se renvoient la lumière », « J'ai fermé les yeux » (*L'amour la poésie*). Ce sont quelques constatations qui n'ont valeur que d'exemples et non d'arguments mais qui paraissent tout de même significatives : elles révèlent la fascination du poète pour le visuel. L'acte de voir est évidemment sensuel, mais il est bien plus que cela, il est vital. Si le miroir se brise, que le reflet s'efface, le sentiment d'exister n'a plus de raison d'être. Comme le précise Henri Meschonnic, Paul Eluard est « un poète visuel , voir est chez lui le sens de la valorisation du monde »⁴³.

Voir s'assimile à un partage mais aussi à l'éventualité de se reconnaître dans l'altérité, de donner un sens à l'échange humain. Le titre du recueil *Donner à voir*

41 RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p.129.

42 Huit années plus tard, le jeune poète Yves Bonnefoy, qui commence à prendre ses distances avec le milieu surréaliste, publie un court essai intitulé *Donner à vivre* (1946), explicitement dirigé contre le principe éluardien du « donner à voir » : « Une formule doit être dépassée : il ne s'agit plus seulement de donner à voir. Il faut *donner à vivre*. » Il poursuit son raisonnement : « Donner à vivre, et j'entends par ces mots que le surréalisme doit faire sortir la création du cadre étroit du tableau, du poème, et ne lui assigner d'autres limites que celles mouvantes de notre existence. Au plein sens du mot, nos créatures qui n'étaient que mythiques doivent devenir des êtres vivants. C'est au plus proche, au plus urgent du monde que nous devons modeler la réalité. » Yves Bonnefoy dénonce le principe fondateur du surréalisme pour proposer un mode d'expression proche de la réalité du monde, BONNEFOY, Yves, *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris : Mercure de France, 2008. p. 158.

43 MESCHONNIC, Henri, *Poétique III*, Paris : Gallimard, 1973. p. 123. (Coll. : « Le chemin »).

suggère ce nécessaire échange et le partage dont il procède. Sur ce point, l'influence du poète américain Walt Whitman est incontestable, Paul Eluard a par ailleurs été à l'initiative d'une conférence sur la poésie de Walt Whitman. Il connaît donc très bien ses textes, en particulier *Feuilles d'herbe*, recueil poétique publié en 1855. Walt Whitman lève les tabous de la sexualité et livre dans ce recueil un hymne au corps. Paul Eluard aura quelques années plus tard la même démarche. Mais la similitude fondamentale demeure celle concernant la perception visuelle, *Feuilles d'herbe* se lit comme une contemplation des choses du monde, à travers les yeux de l'amour. Un poème extrait de *L'amour la poésie* explore ce versant de la poétique éluardienne :

Quel beau spectacle mais quel beau spectacle
À proscrire. Sa visibilité parfaite
Me rendrait aveugle.

Des chrysalides de mes yeux
Naîtra mon sosie ténébreux
Parlant à contre-jour soupçonnant devinant
Il comble le réel
Et je soumets le monde dans un miroir noir
Et j'imagine ma puissance
Il fallait n'avoir rien commencé rien fini
J'efface mon image je souffle ses halos
Toutes les illusions de la mémoire
Tous les rapports ardents du silence et des rêves
Tous les chemins vivants tous les hasards sensibles
Je suis au cœur du temps et je cerne l'espace.⁴⁴

Le premier tercet rompt avec le sentiment que l'acte de voir s'apparente à « une valorisation du monde ». La tonalité semble accompagner ce mouvement déceptif. En effet, le ton résolument emphatique du premier vers, soutenu par la répétition à l'identique du syntagme :

« Quel beau spectacle »

se voit contrarié par la chute imprévisible que représente le rejet du groupe verbal « À proscrire ». Voir cet être sensuel, réduit à sa « visibilité » se lit comme un acte d'atrocité.

Paradoxalement, l'acte de voir se transmue en la perte de la vision. L'être symbolisé s'apparente peut-être à la femme fatale que Mireille Dottin-Orsini analyse longuement dans son essai. La figure de la femme fatale abonde dans la littérature

44 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Quel beau spectacle », op. cit., p. 225.

décadente fin-de-siècle en s'incarnant dans divers visages : « Dans ce qu'il faut bien appeler une mythologie de la féminité, la femme fatale n'est pas seulement celle qui tue. Elle se confond avec la mégère, version peu décorative mais redoutable de celle qui gâche une vie d'homme. »⁴⁵ Cette femme décrite dans le poème se rapproche de la femme fatale par le pouvoir qu'elle possède. En l'occurrence, celui de rendre le poète aveugle. Ce don est délétère puisque ne plus voir, c'est cesser de donner un sens au vivant. Cet aspect est déroutant parce qu'opposé au principe poétique de Paul Eluard, la vision y perd sa connotation positive.

Néanmoins, la suite du poème rétablit des données fondamentales de la poétique éluardienne. La thématique du miroir réapparaît à la fois d'un point de vue sémantique puisque le terme est employé au vers 8 et à travers la dialectique de l'image et du reflet. Curieusement, le miroir, habituellement connoté de manière positive, est qualifié par l'adjectif « noir ». Deux hypothèses s'offrent alors, la première consiste à envisager un procédé prosodique : Paul Eluard aurait tenté une rime interne pour donner du relief au vers. Il est vrai que le poète n'a pas la rime facile : « La rime [...] est dangereuse parce qu'elle endort. La poésie doit réveiller les hommes ; elle doit donc renoncer à la rime »⁴⁶. La seconde hypothèse nous orienterait vers une argumentation stylistique. En effet, l'adjectif « noir » entre en parfaite résonance avec les termes « ténébreux » et « contre-jour », créant une continuité du vers et une unité du sens. Le reflet s'apparentant à l'ombre, le poète semble donc ne pas trouver son reflet. Il évoque pourtant la figure du « sosie » mais un « sosie ténébreux » et il semble que l'expérience de l'altérité soit manquée. Échec qui est renforcé par l'emploi unique de la première personne du singulier. Peut-être s'agit-il d'un rêve dans lequel la logique du miroir ne peut s'affirmer. Quelques termes abondent dans ce sens : « imagine », « halos », « illusion » et enfin « rêves ». Le poème suggère que l'échec de la rencontre avec l'autre induit inéluctablement un manque, un effondrement des certitudes. Il se lit aussi comme l'expérience de l'abolition du temps et de l'espace, la destruction de tout ce qui crée le réel. Le poète entre dans une espèce de délire où les repères de l'existence s'effacent pour s'ouvrir à une esthétique de l'irréel :

« Je suis au cœur du temps et de l'espace ».

45 DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris : Grasset, 1993. p. 17

46 SANDRE, Yves : « Rythmes et structures », *Europe*, octobre 1962, n° 403-404, p. 155.

Telle est la chute du poème. Elle suggère la dissolution de l'être, pour faire place à une entité hors du champ de vision puisque cette entité « cerne l'espace ». En définitive, ces quelques vers prouvent par l'absurde la nécessité d'un reflet et non d'un « sosie » pour exister pleinement et non pour se contempler seulement.

En revanche, le poème « Pour l'exemple », publié bien plus tard, à l'âge de la maturité poétique mais aussi amoureuse, renoue pleinement avec l'esthétique éluardienne :

N'est-ce pas depuis toujours
Que les jours sont sans amour
Chaque aurore impardonnable
Chaque caresse vilaine
Et chaque rire une injure

Je m'entends et tu m'entends
Hurler comme un chien perdu
Contre notre solitude
Notre amour a plus besoin
D'amour que l'herbe de pluie

Il faut qu'il soit un miroir.

Ce poème reprend tous les éléments éluardiens. La première strophe, curieusement, témoigne d'une approche nihiliste. Nous le savons, le monde éluardien prend vie au contact de l'amour. Pourtant, cette strophe atteste de la vacuité du sentiment humain. La dimension pessimiste est mise en valeur par le recours à l'accumulation de syntagmes au sein d'une structure interrogative à portée négative, renforcées par l'emploi de l'anaphore en « chaque ». Lesdits syntagmes partagent une construction identique qui contribuent à rompre la cellule rythmique par un effet de martèlement, contraignant le lecteur à une pause à chaque fin de vers. Simultanément, cela crée une insistance sur les termes qui doivent être mis en relief.

Cependant, au vers cinq, la structure subit une transformation syntaxique annonçant la chute de la strophe. Celle-ci témoigne de la conscience presque sociologique du poète. Il affirme le vide de l'humanité et l'impossibilité de la relation à l'autre donc du reflet. Peut-être faut-il y voir la désillusion de toute une génération qui a survécu aux pires ignominies. Le ton tragique s'amplifie dans la seconde strophe qui est comparable à un cri de douleur, un cri qui semble trouver un écho. Les trois premiers vers de cette strophe disent toute l'angoisse éluardienne de la solitude. L'assimilation du cri humain au hurlement du « chien perdu » présage du sentiment de perte quand

l'amour s'efface. Parallèlement, se déploie une métaphore ajoutée à une comparaison à valeur hyperbolique :

Notre amour a plus besoin
D'amour que l'herbe de pluie.

Ces deux vers évoquent une éthique de l'amour qui se nourrit de lui-même. Le vers le plus important dans la perspective qui est la nôtre est le dernier. Il se conçoit comme une véritable chute à valeur quasi proverbiale. En sept syllabes, il résume toute la pensée éluardienne du rapport à l'altérité. Nous l'avons vu, la relation à l'autre se construit sur la logique de l'image et du reflet. Ce vers l'explique « Il faut qu'il soit un miroir ». La relation amoureuse doit s'assimiler à un miroir pour survivre. Ce vers entre en résonance avec le cri d'abattement du poète au vers 8 en proposant une alternative. L'amour naît de la conscience de l'altérité et survit à la condition qu'il offre la possibilité de se refléter l'un l'autre.

1.3.2 La dialectique du regardant – regardé

Dans la poétique éluardienne, les yeux symbolisent un élément sensuel en même temps qu'ils sont au fondement d'une esthétique. Ils ouvrent une dimension sensuelle dans la mesure où ils créent un rapport intime. Mais ils fondent aussi une esthétique propre par leur nature double révélée⁴⁷ : « Des yeux pour voir c'est bien, pour en profiter c'est mieux. [...] Des yeux, on ne peut plus dire qu'ils voient sans être vus, car ils s'ouvrent dans d'autres yeux, dans d'autres corps par lesquels nous passons de la vie à la vie, de la chaleur à la chaleur, de la lumière à la nuit et de la nuit à la lumière. »⁴⁸ Les yeux ne sauraient être qu'un organe parmi les autres. Ils fonctionnent comme des révélateurs du réel. Ils entrent en résonance avec les objets du monde dans un mouvement dialectique. En effet, dans l'espace du visible il n'existe plus un regardant et un regardé, mais tout est simultanément regardant et regardé. La véritable relation amoureuse se fonde sur la réciprocité des regards, réciprocité qu'induit nécessairement

47 Cette dialectique du regardant – regardé fait écho, d'une certaine manière à celle du dévorant – dévoré du peintre et ami du couple Eluard, Salvador Dali. Les deux se font écho parce qu'au centre se tient une seule et même femme : Gala. Si le mode de relation éluardien se fonde sur la vision, pour Dali la « relation avec autrui, négligée délibérément jusqu'ici, sera fondamentalement « cannibale » (GÉRARD, Max, *Dali ... Dali ... Dali...*, Paris : Draeger, 1974. p. 5.)

48 ELUARD, Paul, « Dit de la force de l'amour », *Europe*, octobre 1962, n° 403-404. p. 7.

la thématique du miroir. Réciprocité avérée dans le poème « Sous l'angle d'or »⁴⁹ analysé précédemment, avérée puisque le poème est construit selon un schéma rythmique explicite : la reprise en anaphore du syntagme verbal : « Lorsque nous nous regardons ». Aucune ambiguïté n'est probable. Ceci est déjà plus délicat dans le poème « La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur »⁵⁰ :

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

[...]

Le monde entier dépend de tes yeux purs
Et tout mon sang coule dans leurs regards.

Ce poème est significatif du point de vue de la dialectique du regard. Le poète est pleinement conscient de son double statut, il sait qu'il est regardé, cela est évoqué dans plusieurs vers, notamment dans le premier, mis en relief par une magnifique métaphore. Les yeux de la femme aimée voient et révèlent le poète à lui-même. Mais la femme est tout autant regardée que regardante. C'est ce que semblent indiquer les deux derniers vers. Ils évoquent par ailleurs une hypothèse précédemment étudiée, celle de la présence d'un féminin surnaturel. En effet, le féminin est survalorisé, érigé en totalité indépassable. En somme elle pourrait représenter une déesse dont la vision serait l'attribut absolu.

Ces derniers vers disent la double nature du féminin, objet de fascination auquel sont suspendus tous les regards mais aussi sujet qui scrute pour révéler l'homme à lui-même. Katharine Conley a fait de cette nature double une spécificité du féminin dans la poésie surréaliste. Dans les actes du colloque *La part du féminin dans le surréalisme, la femme s'entête*, quelques critiques ont analysé diverses perspectives de la représentation du féminin dans le groupe surréaliste. Selon Katharine Conley, qui a intitulé un article « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme »⁵¹, le féminin jouit d'une spécificité. Si il peut avoir ce double statut, c'est

49 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse*, « Sous l'angle d'or », op. cit., p.21-22.

50 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur », op. cit., p. 139.

51 CONLEY, Katharine, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme » in *La part du féminin dans le surréalisme. La femme s'entête*. [textes réunis par Georgiana M.M. Colvile et Katharine Conley]. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris : Lachenal et Ritter,

avant tout en raison de la place que les hommes lui accordent au sein du mouvement. Nous le savons, l'imaginaire surréaliste s'est beaucoup nourri de l'évocation du féminin. Ce dont nous avons connaissance est aussi la part de la création féminine dans le surréalisme. Il est possible aujourd'hui de citer de grands noms féminins de l'art surréaliste (Leonora Carrington ou Lee Miller). Cette conjugaison des rôles (créatrice et inspiratrice à la fois) est précisément, pour l'auteure, ce qui permet au féminin d'être pleinement au sein de la dialectique regardant/regardée. La femme est avant tout regardée parce qu'elle possède un pouvoir d'attraction sur les hommes. Par sa différence, par sa capacité à nouer un lien avec l'inconscient, par sa beauté renversante, elle subjugue, elle illumine dans l'espace du visible. Elle apparaît comme un point de focalisation. Cette dimension est parfaitement explicite à tout point de vue, cela s'exprime par exemple à travers la figure de la muse. Mais d'une manière implicite, la poétique éluardienne met en exergue la fonction observatrice du féminin. Le poème analysé ci-dessus en témoigne, plus particulièrement le vers cinq. En filigrane naît l'idée que le regard féminin sert de point de révélation, le poète s'est révélé à lui-même à l'instant où les yeux de la femme aimée se sont posés sur lui.

1.3.3 La réécriture du mythe des androgynes

L'éthique éluardienne qui se fonde en partie sur l'existence du miroir, miroir dans lequel se reflète un je et un tu, deux entités à la fois regardé et regardant, est intrinsèquement liée à une éthique amoureuse. À ce titre, Paul Eluard ne propose rien de véritablement novateur, ni de particulièrement singulier. Il s'inscrit en réalité dans la tradition philosophique platonicienne, tradition reprise par tout un versant de la littérature (chez les romantiques par exemple). Il s'agit tout autant d'un héritage moral que Michel Onfray⁵² a tenté de déconstruire au profit d'une nouvelle vision du rapport

1998, p. 71-89.

52 Dans la *Théorie du corps amoureux, pour une érotique solaire*, Michel Onfray déconstruit la fable platonicienne. Il affirme que c'est un leurre de prétendre retrouver une moitié perdue à laquelle chaque être se destine. L'amour ne naît pas d'un manque comme l'attestait la philosophie platonicienne. L'auteur prône a contrario une vision bien plus libertaire de l'amour, une vision moderne qui traduit l'échec de nos sociétés à croire encore à un idéal amoureux, celui de la passion fusionnelle. Pour le critique, l'amour se fonde sur l'excès et est indissociable du désir. Il se situe en ce sens dans un débat polémique qui place face à face une éthique judéo-chrétienne à laquelle se rattachait Platon et une éthique anti-judéo-chrétienne dont Nietzsche dépendait. Michel Onfray s'attaque à tous les préjugés sociétaux, aux pressions institutionnelles telles que le mariage pour revenir à une dimension plus primaire de l'échange amoureux, échange décomplexé et « libéré ».

amoureux.

Auparavant, rappelons en quelques mots le contenu du mythe platonicien qui est évoqué dans *Le Banquet ou de l'amour, genre moral*. La philosophie platonicienne affirme qu'aux origines, il n'existait pas deux sexes mais trois :

[...] premièrement, il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle et la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgynie, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. [...]

Deuxièmement, la forme de chaque être humain était celle d'une boule, avec un dos et des flancs arrondis. Chacun avait quatre mains, un nombre de jambes égal à celui des mains, deux visages sur un cou rond avec, au-dessus de ces deux visages en tout point pareils et situés à l'opposé l'un de l'autre, une tête unique pourvue de quatre oreilles. En outre, chacun avait deux sexes et tout le reste à l'avenant, comme on peut se le représenter à partir de ce qui vient d'être dit. [...]

Cela dit, leur vigueur et leur force étaient redoutables, et leur orgueil était immense. Ils s'en prirent aux dieux [...] ils entreprirent l'escalade du ciel dans l'intention de s'en prendre aux dieux [...].

C'est alors que Zeus et les autres divinités délibérèrent pour savoir ce qu'il fallait en faire [...]. Zeus déclara : « il me semble, dit-il, que je tiens un moyen [...] je vais sur-le-champ les couper chacun en deux [...] ».

Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure, chaque morceau, regrettant sa moitié tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être, et ils finissaient par mourir de faim et de l'inaction causée par leur refus de rien faire l'un sans l'autre.

53

Ces paroles retranscrites sont celles d'Aristophane, l'un des convives du banquet, qui explicite l'éthique amoureuse platonicienne, laquelle se fonde sur l'expression d'un manque originel. Lorsque le vide est comblé, il s'agit de vivre dans un perpétuel état de fusion. L'idée sous-jacente du sentiment de déperdition lorsque le manque persiste, entre en écho avec l'éthique amoureuse éluardienne. La poétique de Paul Eluard, nous le savons, repose sur la nécessité du lien amoureux. La perte de ce lien équivaut à une chute abyssale dans les limbes de la solitude et conduit à une tentation suicidaire. Paul Eluard, sans nul doute, se situe dans l'héritage philosophique platonicien. Curieusement pourtant, à l'image d'un André Gide, Paul Eluard conteste la doctrine de la petite bourgeoisie au sein de laquelle la sexualité ne peut être dite et il s'adonne aux plaisirs de l'amour libre avec Gala. Par le langage, il rompt le tabou. Le poète souffre donc d'une immense contradiction. Néanmoins, il assimile toujours la poésie à la vérité : « il n'y a de génie poétique que dans la mesure où le poète ne ment pas ». Alors, tenons nous en à

53 PLATON, *Le Banquet, ou de l'amour, genre moral*, traduit par Luc Brisson, Paris : Flammarion, 2008. p. 44-47 (Coll. : Le monde de la philosophie).

sa poésie, dans laquelle la recherche d'un Eden de l'amour perdu est incessante. L'union à l'altérité est une quête sans pareille.

Katharine Conley voit en la reprise de la figure de l'androgynisme un moyen de servir les enjeux idéologiques des surréalistes : « L'idéal romantique de l'Androgynisme – décrit dans le *Banquet* de Platon comme un corps rond également composé de chacun des deux sexes, séparés ensuite par Zeus – était manifeste dans la poésie des années 1920 des surréalistes comme Paul Eluard [...]. Il sert de modèle bien choisi pour l'idéal surréaliste de l'amour réciproque, mais aussi de métaphore efficace pour leur recherche théorique sur l'écriture automatique »⁵⁴. Katharine Conley en fait donc une particularité inhérente au travail surréaliste.

Pourtant, Paul Eluard conserve intact, bien après sa rupture avec le surréalisme, le sentiment que l'amour se construit sur le mode de la fusion, de la recherche de l'autre pour combler le manque, deux vers extraits d'*Une longue réflexion amoureuse* en témoignent :

Et sur mon corps ton corps étend
La nappe de son miroir clair.⁵⁵

Une métaphore désigne ici à la fois l'étreinte amoureuse, donc la quête d'une fusion charnelle, et la fonction réflexive du féminin dont nous avons déjà traité. *Capitale de la douleur*, recueil des années fastes du surréalisme, souscrit à cette éthique amoureuse. « L'amoureuse », poème dont il est extrait, condense en quelques vers la pensée classique de l'amour selon Paul Eluard :

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.

54 CONLEY, Katharine, *Automatic woman, The representation of woman in surrealism*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. p. 9. Citation originale : « The romantic ideal of the Androgynism – described in Plato's Symposium as a spherical body equally composed of both sexes, subsequently separated by Zeus – was manifest in the 1920's poetry of surrealist's such as Paul Eluard [...]. It serves as an apt model for the surrealists' ideal view of reciprocal love, but also as an effective metaphor for their theoretical goal in automatic writing ».

55 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse*, « L'absence », op. cit., p. 30.

Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.⁵⁶

La première strophe est particulièrement significative pour le sujet qui nous intéresse. En effet, la thématique de la fusion des corps, bien présente, se matérialise par l'emploi répété des possessifs de première et deuxième personne. Ils sont mis en perspective au sein de chaque vers, créant à la fois une unité rythmique par la redondance des constructions dans lesquelles ils s'expriment et une unité métaphorique de deux corps qui se rencontrent. Nous retrouvons des éléments fondamentaux de la poésie éluardienne comme les yeux et les mains qui symbolisent ici les points de contact corporel. La femme aimée tout entière se confond dans l'image du poète, « elle s'engloutit dans [son] ombre ». Le poète et la femme aimée ne sont plus qu'un, pareils à ces androgynes que la colère de Zeus sépara. La femme apparaît donc sous un autre jour, non plus seulement l'écho ou le reflet, ni même le double, mais la moitié du poète.

La seconde strophe réécrit le mythe platonicien selon d'autres termes. S'il s'agissait dans la première de formuler l'état originel de l'amour, il est question dans celle-ci d'exposer les liens de complémentarité qui unissent les deux êtres. La femme est assimilée au jour, ouverte au visible, tandis que le poète apparaît comme un être nocturne, que la femme contraint à ne « pas dormir ». Cette dualité est mise en évidence par le lien logique, déterminé par l'emploi de la conjonction de coordination « et ». La femme suscite les émotions, le poète les ressent, émotions qui conduisent à la création, le dernier vers évoque explicitement le pouvoir de démiurge de la femme. En effet, elle fait don de la parole au poète quand l'inspiration semble avoir fui. Cette strophe illustre le mode de relation de la femme au poète, il ne s'agit pas d'un lien de dominant à dominé mais bien d'un lien d'égal à égal, une union au sein de laquelle chacun affirme sa différence. Le mythe des androgynes reprend donc vie dans la poésie éluardienne d'une façon plus moderne, dans ce poème il n'est pas question d'un manque à combler mais plutôt de l'idéal de fusion des corps pour ne faire qu'un.

56 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « L'amoureuse », op. cit., p. 56.

CONCLUSION

Cette première partie a tenté de mettre en perspective tous les aspects positifs du féminin. Il est évident qu'il symbolise un objet de fascination dans l'imaginaire éluardien, comme dans l'imaginaire surréaliste en général. Il subjugue par les pouvoirs volontiers surnaturels qui sont les siens. Figure sacrée, le féminin se cache dans chaque poème de ces trois recueils. Le féminin apparaît presque comme une raison d'être de la création poétique. Dans le sens où, selon Paul Eluard, l'amour précède la poésie, peut-elle se concevoir sans l'évocation du féminin ?

Cependant, Paul Eluard, « dont la douceur est presque féminine, est capable de colère et de violence presque folles »⁵⁷. Il vit souvent en contradiction avec lui-même, contradiction qui est sensible dans sa poétique, et notamment dans l'évocation du féminin.

⁵⁷ VALETTE, Robert D., « Le fil de la tendresse humaine », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p.10-11.

2. Un féminin aux contours imparfaits

Introduction

La misogynie⁵⁸ est latente dans la poésie de celui qu'on nomme, à tort ou à raison, le poète de l'amour. Les modes d'expression de la misogynie sont divers et variés. Robert Desnos, par exemple, dresse le portrait de la prostituée qu'il résume à une parure (un escarpin, un bas de soie), un objet de désirs et de répulsions à la fois :

Nous qui frappons joyeux les porteuses de perles
À coups de poing, au creux du dos, à l'Opéra ;
Nous, maîtres naufrageurs dont les flots qui déferlent
Ont savouré la chair [...] ⁵⁹

La femme disparaît pour laisser place à une pure création de l'esprit masculin, création malléable à volonté, une poupée de chiffon à qui est infligé la pire des sanctions : le déni.

Dans la poésie de Paul Eluard, nous retrouvons la trace de créatures mythiques liées à la destruction telles qu'Ève ou la sorcière. Les figures historiques de la misogynie côtoient les ombres des femmes aimées. Le poète en proie à ses désillusions amoureuses, tient la femme pour responsable. La rupture engendre, en sus des désillusions, le sentiment d'un vide intérieur et se conclut par une angoisse existentielle. Le féminin s'apparente, en ce sens, à celui qui donne et qui reprend (il fait naître le poète à lui-même, lui fait don d'une seconde naissance parfois et dans le même mouvement l'anéantit). Une vision sexiste du féminin comme petit objet fragile, de

58 La haine du féminin est un sentiment transhistorique et transculturelle. De tous temps, à travers le monde entier, le féminin s'est attiré les foudres de quelques hommes, de quelques femmes parfois. Dans l'antiquité, cela se traduisait par l'exclusion politique des femmes, recluses dans les gynécées. La Bible accuse Ève, qui a cédé à la tentation, de tous les maux des hommes : la misère, la souffrance, les contraintes du travail. Pandora, le double laïque d'Ève, avait quant à elle commis l'erreur d'ouvrir la boîte à maux. L'évolution des sociétés n'a pas su éradiquer toutes les formes de misogynie. Sans oublier que la littérature, par les ressorts de l'imagination qui lui sont propres, contribue à perpétuer cette triste tradition. Les textes de la fin du XIXème sont incroyablement prolixes à ce sujet. Plus encore, ces écrits révèlent une certaine ambiguïté de l'imaginaire masculin : la femme attire en même temps qu'elle révolte. Ce que Mireille Dottin-Orsini condense dans la figure de la femme fatale, cette femme étonnamment désirable mais néfaste (qu'elle soit assassin, mégère, castratrice, coupable de l'impasse créative des hommes). Cette tendance se confirme chez les symbolistes puis chez les surréalistes, qui sont de fervents lecteurs des symbolistes.

59 DESNOS, Robert, Œuvres, Paris : Gallimard, 1999. (Coll. : Quarto). p. 322.

marbre à l'image de la statue, s'établit en parallèle. Il convient donc d'analyser en détail comment, à travers le langage, le féminin devient cet être indésirable.

2.1 Des figures mythiques liées à la destruction

2.1 L'évocation d'une Ève moderne

Les poètes surréalistes furent selon toute vraisemblance athées. Mais paradoxalement, tous s'inspirent d'épisodes bibliques, en réinventent les personnages. Nous l'avons déjà constaté avec la Vierge dont ils ont subverti l'image chaste et pure. Ève⁶⁰ trouve sa place elle aussi dans la poétique éluardienne. Cette présence, un peu étrange, tient sans doute au fait que « les hommes restent obsédés par l'image mythique de la première femme »⁶⁰. L'évocation d'Ève semble être de l'ordre du fantasme, un pur objet de création littéraire. Néanmoins, cet objet possède son efficacité : il est un ressort du tragique et dé-responsabilise le poète face à la perte de l'inspiration. Ève est une femme déchue, comme en témoigne le poème « Première du monde », extrait de *Capitale de la douleur* :

Captive de la plaine, agonisante folle,
La lumière sur toi se cache, vois le ciel :
Il a fermé les yeux pour s'en prendre à ton rêve
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes.⁶¹

Le titre est suffisamment évocateur. Par le biais de l'antonomase de nom commun, il fait référence au moment de la création, plus particulièrement à la création de la femme. L'antonomase met en évidence, d'une façon très stéréotypée, le statut

60 Ève jouit d'un double statut, elle est bien celle qui engendre la chute mais elle est aussi celle qui fait preuve d'esprit. Elle goûte au fruit défendu pour des raisons esthétiques et primaires tout en étant consciente que ce fruit est aussi celui de la connaissance. Le mythe de la chute est véritablement développé et corrigé par la littérature. Ève demeure avant tout l'archétype de celle qui a provoqué son exode ainsi que celui d'Adam hors du jardin d'Eden (Voltaire, en ouverture à *Candide*, reprend ce motif). Puis Ève se transmue peu à peu en une tentatrice, dimension très souvent liée à l'expression de la sexualité. Ève apparaît comme un fantasme. La connotation négative du personnage prend donc le pas sur le mythe positif de la première femme, première mère parmi les mères. (cf. Annexe 1)

60 Ève et Pandora, *La création de la première femme*, Jean-Claude Schmitt (dir.), Paris : Gallimard, 2001. p. 27.

61 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Première du monde », op. cit., p. 97.

d'Ève, mère de l'humanité selon la tradition judéo-chrétienne. La première strophe citée ci-dessus reprend divers aspects du mythe d'Ève. Elle semble faire écho à l'instant où Ève se laisse tenter par le fruit défendu. Le premier vers se construit sur un rythme binaire, avec une césure à l'hémistiche, renforçant le sentiment de dualité. Le féminin souffre d'un paradoxe : être victime et coupable à la fois. Victime puisque « captive » mais coupable parce que hérétique. Ce qui la caractérise, à savoir « captive » et « folle » est mis en relief par la structure du vers, rejeté en début et en fin de vers, ces deux termes sont ceux qui doivent être retenus. Ce vers semble aussi réécrire le mythe biblique, il affirme l'enfermement d'Eve dans le jardin d'Eden, enfermement qui l'aurait conduite à la faute.

Les vers 3 et 4 suivent le même schéma rythmique et stylistique : la reprise en anaphore du groupe verbal « Il a fermé » suivi d'un complément d'objet direct et d'un complément circonstanciel de but. Mais il existe aussi une unité thématique entre ces deux vers, qui est celle de la liberté. Le vers 3 peut faire allusion à la tentation de la connaissance, pour s'affranchir d'une utopie tandis que le vers 4 peut faire référence à la nudité originelle, remplacée par une « robe » à cause du sentiment de honte occasionné par l'apparition soudaine de la connaissance. Le vêtement aurait permis de s'affranchir d'un certain aveuglement. Eve est bien celle qui a causé la chute mais elle est aussi celle qui a permis à l'humanité d'accéder à un état de savoir. Cette strophe semble bien rendre compte de cette ambivalence.

Ève s'incarne également de façon plus allégorique ou plus métaphorique dans les femmes aimées qui ont trompé, dupé, triché. Parce que à l'image d'Ève qui rompt l'harmonie du jardin d'Eden, la femme brise l'harmonie de l'espace amoureux. Gala se rapproche, d'une certaine manière, de la figure d'Ève. Elle symbolise pour Paul Eluard une totalité :

Il fallait bien qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde.⁶²

Gala est donc la femme, en étant toutes les femmes à la fois, la première mais aussi celle qui laisse le poète inconsolable des années durant. Ce rapprochement sera plus largement développé par la suite, dans la partie consacrée à la rupture amoureuse comme expérience traumatique. Un extrait d'un autre poème issu de *L'Amour la poésie* doit être cité pour son éloquence particulière :

62 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Il fallait bien qu'un visage », op. cit., p. 176.

Sous la lumière lourde sous le ciel de terre
Tu enfantes la chute.⁶³

L'idée de chute est véritablement associée au personnage d'Ève, l'analogie est plus qu'évidente dans ce vers.

2.1.2 La sorcière : entre naturel et surnaturel, une figure intrigante

La figure de la sorcière⁶⁴ chez Paul Eluard est présente, très discrètement, sous les traits d'une femme douée de pouvoirs surnaturels. Par ailleurs, au sein du surréalisme, l'ombre de la sorcière rôde. Rappelons la fascination d'André Breton pour Mélusine. Traditionnellement associée à la figure de la fée, elle recouvre néanmoins certains aspects de la sorcière, notamment son ambivalence, à la fois humaine et surnaturelle. Mélusine a choisi d'être mortelle au prix d'une métamorphose chaque samedi, métamorphose qui doit rester secrète. Sa filiation est intéressante, sa mère avait des pouvoirs proches de ceux de la sorcellerie. Les mesures punitives qu'elle prend à l'encontre de ses filles sont intrigantes. Rappelons que Mélusine qui a refusé l'immortalité se voit contrainte par sa mère à devenir mi-femme mi-serpente chaque samedi de chaque semaine durant toute sa vie terrestre. C'est le pouvoir de sa mère qui en a décidé ainsi. Mélusine jouit donc d'un statut assez étrange, à mi-chemin entre la fée et la sorcière. L'aspect surnaturel, ainsi que l'aspect envoûtant du féminin sont des éléments implicites qui signifient la présence de la sorcière. Un exemple tiré de *Capitale de la douleur* illustre notre propos :

Avec tes yeux je change comme avec les lunes
Et je suis tour à tour et de plomb et de plume,
Une eau mystérieuse et noire qui t'enserre
Ou bien dans tes cheveux ta légère victoire.⁶⁵

Tous les éléments participant au mythe de la sorcière sont réunis dans ce poème. Le premier est l'évocation du don surnaturel qui est le sien, à savoir celui de

63 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Toi la seule », op. cit., p. 152.

64 La sorcière est un personnage historique dont la puissance fantasmagique est éblouissante. L'inconscient collectif s'en fait une image souvent erronée : stéréotype de la vieille femme, d'une laideur insoutenable, recluse dans des lieux lointains et pétris de légendes populaires. Mais en réalité, la sorcière, avant d'être ce personnage doué de pouvoirs surnaturels, est une typologie féminine. (cf. Annexe 2).

65 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Avec tes yeux », op. cit., p. 79.

métamorphose. Don associé, non sans grand étonnement, aux yeux. Peut-on lire en filigrane le portrait mythique d'une Circé, grande sorcière présidant aux métamorphoses ? Se cache également la figure de la Méduse qui pétrifie d'un regard. La Méduse n'est pas, dans le mythe originel, considérée comme une sorcière. En effet, dans la mythologie grecque, la sorcière se caractérise par sa beauté et sa fécondité, elle véhicule une image positive. Cependant, le mythe a connu de multiples mutations, notre lecture actuelle peut nous permettre une affiliation de la Méduse et de la sorcière.

Le second vers a valeur d'exemple, le poète cite les métamorphoses dont il est l'objet. Le sortilège arbore un caractère arbitraire et systématique par l'intermédiaire du syntagme lexicalisé « tour à tour ». La coordination des termes « plume » et « plomb » renforce l'arbitraire de la situation et le don ambivalent du féminin, il décide du sort du poète qui se sent soit léger, capable de se laisser emporter par le vent, soit prisonnier d'une matière dense qui contraint à un certain degré d'immobilité. L'attribut quasi mystique de l' « eau mystérieuse et noire » renforce l'idée que le féminin recouvre des aspects de la sorcière. En effet la couleur noire renvoie à un imaginaire particulier, celui des ténèbres entre autres ; la sorcière, dès l'époque médiévale, est apparentée à un suppôt de Satan. L'adjectif « mystérieuse » renvoie à des dogmes religieux obscurs, d'où le dérivé sémantique que nous lui connaissons aujourd'hui. Le terme coïncide donc avec l'hypothèse que ce féminin revêt les fonctions de la sorcière. Le dernier vers est intrigant, il correspond parfaitement avec l'éthique surréaliste et ne déroge pourtant pas à la règle éluardienne de la simplicité du vocabulaire employé. L'association des termes paraît cependant obscure. Ce dernier vers peut se lire comme l'ensorcellement ou l'envoûtement du poète par le féminin, en effet il nomme une « légère victoire ». Le véritable pouvoir maléfique du féminin est en réalité celui de dépersonnalisation du poète, elle anéantit son identité

2.2 À l'origine de la perte du lien amoureux : le féminin

2.2.1 Femme volage !

L'éthique amoureuse de Paul Eluard se fonde sur le souci de la fidélité des partenaires. Lorsqu'il dédie *L'amour la poésie* à Gala, cet aspect est très sensible. La

dédicace dévoile, à travers la métaphore d'un amour éternel, la conviction profonde qu'il n'existe qu'un être qui puisse combler chaque jour et chaque nuit. La correspondance qu'entretinrent les deux amants, depuis leur plus tendre jeunesse (au moment de leur rencontre au sanatorium) jusqu'à leur divorce, dépeint l'amour absolu que Paul Eluard porte à Gala : « je t'aime infiniment. Tu es dans ma tête à chaque minute de ma vie, jour et nuit. Je t'embrasse terriblement partout »⁶⁶. D'autres lettres montrent à quel point Paul Eluard croit en un amour éternel et unique :

Sois tranquille. Je t'aime terriblement.
Je t'embrasse partout.
A toi pour toujours.⁶⁷

Sa poésie est l'exact reflet de ce que signifie l'amour pour lui au quotidien. Quelques vers nous révèlent cette facette du poète. Nous citerons les vers ultimes du poème « À haute voix », extrait de *L'Amour la poésie* :

Injustice impossible un seul être est au monde
L'amour choisit l'amour sans changer de visage.⁶⁸

L'évocation de l'unique est explicite à travers l'expression « un seul être », une expression qui, par ailleurs, n'est pas sans rappeler le célèbre alexandrin attribué à Alphonse de Lamartine : « un seul être vous manque et tout est dépeuplé ». Ces deux alexandrins, forme privilégiée des romantiques et l'une des favorites de Paul Eluard (malgré la prédominance d'une certaine liberté prosodique, prédominance vérifiée dans ce poème puisque seuls ces deux derniers vers ont un nombre de mesures égal), sont d'un point de vue stylistique, très classiques. En effet, le rythme binaire, complété par une césure à l'hémistiche confère une fluidité au vers en même temps qu'il contribue à mettre en relief chaque élément. L'idéal éluardien d'un amour éternel se profile l'instant d'un vers, idéal qui se double de la croyance en un amour unique. Le dernier vers, par l'entremise d'une magnifique métaphore, affirme l'impossibilité de donner de l'amour à plusieurs femmes, il n'en existe qu'une à laquelle l'amour d'un homme se destine. L'idée d'une prédestination prévaut par ailleurs, l'amour ne relève pas du champ de l'humain, Paul Eluard l'élève à un rang presque métaphysique. Au sein de cet ultime vers, le poète

66 *Lettres à Gala 1924-1948*, lettre 67, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, Paris : Gallimard, 1984. p. .

67 *Lettres à Gala 1924-1948*, lettre 61, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, Paris : Gallimard, 1984. p. .,

68 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « À haute voix », op. cit., p. 147.

livre au lecteur sa perception de l'amour qui ne se nourrit que de lui-même, se régénère. Cependant, le sentiment amoureux ne se transmue que pour une seule et unique personne.

Dans « Dit de la force de l'amour », texte magnifique à la fois critique et poétique, diffusé pour la première fois dans la revue *Europe* sous forme manuscrite, Paul Eluard résume sa vision de l'amour, du couple : « Aimer, c'est l'unique raison de vivre. Et la raison de la raison, la raison du bonheur ... [...] L'homme revit et survit par l'amour. Son cœur et son visage vieillissent, mais l'image des baisers échangés se reproduit toujours semblable, exaltée, exaltante, laissant ouvertes toutes grandes les portes du commun échange par lesquelles entrent en se pressant les promesses de l'avenir, les assurances de l'éternité. »⁶⁹.

Mais Gala, à travers la correspondance, apparaît déjà comme une figure absente, désirant vivre libre de toutes contraintes, abandonnant mari et fille à plusieurs reprises. L'idéal de fusion que prônait Paul Eluard s'est vu contrarié par les ambitions libertaires de Gala. Elle aspirait à une grande libération sexuelle, à la fois dans le couple mais aussi dans des relations extra-conjugales. Cette négation du désir de fidélité se transcrit dans les vers éluardiens. Le poème inaugural de *Capitale de la douleur*, « Max Ernst », laisse poindre l'image de la femme volage. Jean-Charles Gateau y voit l'expression de l'attirance de Gala pour Max Ernst. C'est une piste qui paraît intéressante, les archives prétendent qu'une relation très étroite et ambiguë s'était instaurée entre ces trois individus. Paul Eluard et Max Ernst ont tous deux collaboré d'un point de vue artistique, n'oublions pas la série de collages que créa le peintre pour illustrer le recueil *Répétitions* de Paul Eluard. Mais Gala ne fascine pas que Paul Eluard, elle fascine toute la mouvance surréaliste dont Max Ernst étant partie prenante. Voici le poème qui nous paraît illustrer cette caractéristique du féminin :

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe
Dans un coin le ciel délivré
Aux épines de l'orage laisse des boules blanches

Dans un coin plus clair de tous les yeux
On attend les poissons d'angoisse.
Dans un coin la voiture de verdure de l'été
Immobile glorieuse et pour toujours.

A la lueur de la jeunesse

69 ELUARD, Paul, « Dit de la force de l'amour », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404. p. 8.

La première strophe introduit le thème de la prédation sexuelle grâce à un réseau sémantique composé de termes ambigus : « dans un coin », « inceste », « tourne autour », « virginité ». Le syntagme « dans un coin » est repris tel un motif en anaphore, il introduit une perspective intimiste, secrète. L'allusion à l' « inceste » est intrigante, le terme recouvre le même sens qu'aujourd'hui, c'est-à-dire une union entre proches parents. Si l'hypothèse de Jean-Charles Gateau se vérifie, le couple Eluard considérait-il Max Ernst comme un parent ? Toujours est-il que le terme renvoie à une tromperie et induit une dimension érotique dans le poème. Alors que l'homme s'apparente à « l'inceste agile », le féminin est réduit à « la virginité d'une petite robe ». Cette opposition morale laisse-t-elle entrevoir le désir de Max Ernst pour Gala ? Cela est fort probable, Paul Eluard affirmait que Gala était la plus pure des femmes, cela s'accorderait avec l'évocation de la virginité, telle est Gala pour le poète. Les deux premiers vers instaurent un jeu de séduction presque malsain. Les deux vers suivants reprennent la même structure avec l'emploi de l'expression « dans un coin ». Ils laissent deviner la métaphore de la rencontre charnelle qui complète l'image des deux premiers vers. Cette métaphore se déploie à l'aide du contraste des couleurs : le blanc référant à la virginité en regard du rouge suggéré par l'évocation des « épines de l'orage », l'orage renvoyant traditionnellement au feu, à la passion. Il s'agit de faire fonctionner tout un réseau d'analogies.

La seconde strophe semble rompre avec l'expression violente de la passion charnelle. Une onde d'apaisement semble envahir cette strophe aux allures bucoliques : « poissons », « verdure », « été ». L'orage s'est dissipé pour laisser place à « un coin plus clair de tous les yeux ».

La dernière strophe, en revanche, réhabilite les tensions de la première. Elle renoue avec l'expression d'une érotique à peine suggérée. Le dernier vers est, à ce titre, particulièrement significatif. Il dévoile une scène exhibitionniste, et affirme dans le même temps que le jeu de séduction n'a pas été vain, la jeune vierge s'est laissé prendre au jeu du désir interdit. La thématique du rouge revient par ailleurs dans ce vers pour signifier toute la bestialité du rapport charnel. La bestialité s'incarne dans le choix d'évocation des « insectes rouges » ainsi que dans la brutalité du vers dans lequel se côtoient des allitérations en [t] et [s] qui scandent le rythme par un effet de martèlement

⁷⁰ ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Max Ernst », op. cit., p.13.

dans le cas du « t » ou de sifflement dans le cas du « s ». D'une manière implicite le féminin est bel et bien volage aux yeux de Paul Eluard, caractéristique qui se trouve confirmée dans la correspondance des époux. Le titre « Max Ernst » n'a rien d'anodin, et il nous semble que l'inceste prend un tout autre sens, plus large, celui de l'infidélité.

2.2.2 L'expérience traumatique de la rupture amoureuse

Nous le savons, la poétique éluardienne ne prend vie qu'à l'instant de la rencontre visuelle, auditive, par le toucher, l'effleurement d'une main, la caresse inlassablement répétée. Tout s'effondre quand l'autre en qui le poète se reconnaît disparaît, laissant derrière lui :

L'empreinte des choses brisées.⁷¹

De la rupture naît la solitude, créant un sentiment d'angoisse. Si le féminin est celui qui permet au poète de recouvrer l'apaisement, il est aussi celui qui provoque le déséquilibre vital. Cet aspect de la poésie de Paul Eluard est indissociable de l'expérience amoureuse réellement vécue, de la souffrance causée par le départ de Gala. La rupture vécue devient rupture poétique : « L'altération qu'il éprouve dans la relation amoureuse est liée à des ruptures dont la poésie se veut à la fois la connaissance et le partage. Car la poésie est vécue comme un champ où peut s'effectuer, en se transférant, une expérience limite »⁷². La perte du lien amoureux s'apparente à une expérience du néant, parce que rappelons que pour Paul Eluard, « lorsqu'il est seul, le corps végète. Sa réalité se réduit à n'être plus alors qu'un objet d'étude. La vérité, c'est qu'il n'y a qu'une usine humaine, qu'un seul cœur, qu'un seul cerveau humain, qu'une seule figure humaine. Tous les bras se sont tendus vers d'autres bras, toujours toutes les mains se confondent et tressent, entre tous les corps, au-dessus d'un abîme, la corde raide des caresses »⁷³. La nature humaine est ainsi faite qu'elle ne tolère la solitude; vivre c'est aimer et la réciproque est vraie. Ainsi, la rupture amoureuse donne-t-elle lieu dans les recueils de Paul Eluard à l'écriture de vers désespérés dans lesquels le féminin n'est pas épargné. Tel est le cas

71 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Elle se refuse toujours », op. cit., p. 84.

72 BOULESTREAU, Nicole, *La poésie de Paul Eluard, La rupture et le partage, 1913-1936*, Paris : Klincksieck, 1985. p.10

73 ELUARD, Paul, « Dit de la force de l'amour », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p. 7.

dans ce poème composé d'un unique quatrain :

Inconnue, elle était ma forme préférée,
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
Et je la vois et je la perds et je subis
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.⁷⁴

Celui-ci est composé en alexandrin et révèle une écriture du désespoir amoureux. Le premier détail à exploiter est l'opposition des temps. Les deux premiers vers, à l'imparfait évoquent un passé heureux, où l'amour comblait le poète. Ces temps révolus apparaissent comme un Eden perdu. Cet aspect est par ailleurs mis en relief par l'emploi du présent dans les deux derniers vers qui contrastent en tout point. Le recours au temps du présent, en regard de l'imparfait accentue le fait que le poète nomme une perte, celle de l'être aimé.

Les deux premiers vers se lisent comme un éloge de la femme. Le second vers, à caractère hyperbolique, résume toute l'importance pour le poète d'être accompagné et enveloppé d'amour parce que la femme adorée est celle qui permet au poète de se sentir absolument vivant, sans le poids des contraintes. Elle lui permet d'accéder à un statut privilégié, celui de l'insouciance.

Le troisième vers annonce la rupture et par son rythme mime le déséquilibre créé par la rupture. Effectivement, la polysyndète, malgré son effet structurant, en s'accompagnant d'une énumération de termes connotés positivement puis négativement, annonce inévitablement un point de rupture. Le premier verbe de l'énumération est capital : « vois ». En effet, il affirme que la relation est vivante. Mais il est vite contredit par le choix du second verbe : « perds » qui annonce la rupture et efface le sentiment de visibilité. L'expression de la plainte atteint son paroxysme grâce au rejet au début du dernier vers du syntagme nominal « Ma douleur ». Ce dernier est mis en évidence pour signifier le rôle dévastateur de la rupture. Il s'agit bien d'une expérience traumatique.

La comparaison du dernier vers, établissant une analogie étrange entre les sensations du poète et les mouvements du soleil, mérite une attention particulière. Comparé et comparant semblent de prime abord difficilement associables, pourtant l'effet poétique n'en est que plus vivace. Cette audacieuse comparaison met face à face deux termes qui renvoient à des réalités contradictoires : le chaud et le froid, la lumière

74 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Inconnue », op. cit., p. 86.

et l'ombre. Lorsque la femme se retire, le poète passe de la lumière à l'ombre, de la chaleur d'une relation pleinement vécue à la froideur de la solitude, tel le « soleil dans l'eau froide ».

Ce poème, à la construction atypique (vers opposés deux à deux, opposition fondée avant tout sur l'emploi des temps), retrace le parcours d'un homme de la rencontre amoureuse jusqu'à la rupture, en énonçant toutes les phases de cette descente aux enfers où tous les éléments d'une poésie heureuse s'effacent. L'expression d'un sentiment dépressif est également perceptible dans un autre poème, extrait de *L'Amour la poésie* :

J'ai fermé les yeux pour ne plus rien voir
J'ai fermé les yeux pour pleurer
De ne plus te voir.

Où sont tes mains et les mains des caresses
Où sont tes yeux les quatre volontés du jour
Toi tout à perdre tu n'es plus là
Pour éblouir la mémoire des nuits.

Tout à perdre je me vois vivre.⁷⁵

Tout le poème repose sur le réseau sémantique de l'occultation du visible. En effet, le premier tercet se structure déjà autour de la reprise en anaphore de « J'ai fermé les yeux ». Ce parti pris stylistique signifie dès l'abord le ton tragique du poème. Tragique qui ne peut être lié qu'à la perte de l'être aimé, hypothèse confirmée dans le troisième vers qui, en cinq syllabes, nomme l'absence. Au-delà de l'emploi de cette anaphore, les termes liés au visuel occupent une place prépondérante : « voir » à deux reprises et « pleurer ». Chacun des termes est mis en relief en fin de vers, le poète leur accorde ainsi une préférence (visuelle, sonore), tout en dirigeant d'une certaine manière la lecture. Ce premier tercet dévoile une terrible vérité : les yeux ne sont plus occupés à voir mais à cacher la sordide réalité, celle de l'absence. Naturellement associés à un sentiment de complétude, les yeux désignent ici l'anéantissement et n'ont pour seule réponse que les pleurs.

Le quatrain s'ouvre sur des questions rhétoriques. Les interrogations se perdent dans le vide puisque le « tu » est absent. Elles font référence à une conception sensuelle du féminin, qui se réduit à des mains et des yeux. Ce quatrain s'apparente à une véritable

75 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « J'ai fermé les yeux », op. cit., p.172.

invocation à l'absente à travers les emplois répétés du déterminant possessif « tes », du pronom « toi » ainsi que du pronom personnel « tu ». Cette strophe aborde explicitement le thème de l'absence par l'entremise des interrogations, lesquelles se transmutent en affirmations pour révéler une attitude nihiliste. L'absence conduit à la perte : « Toi tout à perdre tu n'es plus là », il est à noter l'encadrement de l'expression « tout à perdre » par des termes renvoyant à la perte de l'altérité.

Le dernier vers du quatrain révèle une nouvelle dimension du féminin, il est celui qui par l'absence annihile les souvenirs, efface la mémoire. Implicitement, cela annonce d'ores et déjà la conséquence de la rupture amoureuse qui est la perte de l'identité du poète. La femme, en s'éclipsant, contraint le poète au silence et à l'aveuglement. Le dernier vers est résolument tragique :

« Tout à perdre je me vois vivre ».

Il évoque le dédoublement de l'identité du poète. La femme offre une alternative à la solitude, en représentant l'autre comme moitié, elle décentre le regard. Son absence ne permet plus ce décentrement et contraint le poète à une forme de narcissisme. La neurasthénie guette le poète qui au lieu de vivre pleinement se « voit vivre ». Ce vers fait écho, d'une certaine manière à celui-ci :

« Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme »

Se voir vivre équivaut à perdre l'insouciance d'être au monde, insouciance qui était engendrée par la sécurité d'un amour et par la bienveillance du féminin.

2.2.3 La rupture, perte identitaire du poète

Le dernier vers du poème précédemment analysé annonçait cet aspect. L'identité du poète s'acquiert au cours de la rencontre avec l'autre, notamment avec le féminin. La rencontre s'apparente à une véritable naissance à soi, au monde. La dédicace de la quatrième édition de *Capitale de la douleur* à Nusch suffit à l'exprimer, en effet, celle-ci est précédée par les dates de naissance respectives de Paul Eluard et Nusch. Tel le

Phénix, auquel il attribue un magnifique recueil⁷⁶, le poète renaît de ses cendres grâce à Nusch. La survie du poète dépend donc en partie de la présence à ses côtés du féminin (en partie parce que la poésie joue elle aussi le rôle de catalyseur). Inversement, l'absence de la femme représente un danger pour l'équilibre du poète. Plus encore, elle signe la perte identitaire. La relation amoureuse se pense comme un miroir où chacun des deux partenaires se reflète. Mais à trop vouloir se refléter, une confusion voit le jour. Tant que l'amour subsiste, il s'agit d'une réelle sécurité. Mais lorsque l'amour se dérobe, il faut à la fois combler le vide des sentiments et renouer avec une identité singulière, hors de la relation. Un poème extrait de *L'Amour la poésie* illustre cette hypothèse :

Je me suis séparé de toi
Mais l'amour me précédait encore
Et quand j'ai tendu les bras
La douleur est venue s'y faire plus amère
Tout le désert à boire

Pour me séparer de moi-même.⁷⁷

Le premier vers, à travers la thématique qu'il met en place, augure du tragique du poème. Il évoque en effet la rupture amoureuse, sans détour, sans métaphore, dans un style lapidaire, en octosyllabes. Plus profondément, ce vers semble faire référence au mythe des androgynes, plus précisément au moment de la dissolution du corps unique en deux individus. Du second vers naît un paradoxe qui alimente le tragique, et n'est pas sans rappeler Jean Racine. Ce vers fait état d'un amour contrarié par la perte. La structure de ce vers est par ailleurs remarquable. Elle matérialise le sentiment amoureux par la place qu'elle lui assigne. Ce n'est plus l'homme qui est maître de ses sentiments mais bien l'inverse : « L'amour me précédait encore ». L'amour possède quelque chose d'absolument arbitraire, quelque chose qui échappe au poète.

Les deux vers suivants entrent en résonance pour laisser retentir toute la cruauté

76 Paul Eluard écrit ce recueil en l'honneur de Dominique, la dernière femme avec laquelle il partagea sa vie. Nusch mourut brutalement, perte que le poète ne sut endurer seul. Avec Dominique il recouvre la joie de vivre, le bonheur d'aimer envers et contre tout. *Le Phénix* se lit selon L.-G. Gros comme « la naissance d'un nouvel amour, la naissance d'un nouveau monde, dans la douleur certes, mais hors de la douleur. Délivrance par l'élégie mais l'élégie de la délivrance, poésie de la résurrection, mais surtout résurrection par la poésie. Tout coule de source comme l'aurore... ». Cette fine analyse est extraite du numéro 310 des Cahiers du Sud, repris en note des Œuvres complètes, tome 2, p.1153. Cette critique affirme sans détour le rôle capital de l'amour partagé et donc implicitement, de la présence du féminin pour se reconstruire après la perte.

77 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Je me suis séparé de toi, op. cit., p.171.

d'aimer et l'impassibilité de l'homme face à ses propres sentiments. La générosité et la fraternité du poète n'ont trouvé d'autre réponse que « la douleur ». Le registre de l'amour contrarié demeure bien vivace dans tout le poème. Ce quatrième vers, à valeur hyperbolique, par l'emploi du comparatif de supériorité, renforce la tonalité tragique. La mise en exergue de l'adjectif qualificatif « amère » en fin de vers, ainsi que les allitérations en [r] qui scandent le rythme, contribuent à cet effet.

Le cinquième vers rompt avec le réalisme excessif du premier vers. En effet, ce cinquième vers, très curieux, réhabilite les images caractéristiques du surréalisme. L'image qu'il développe associe deux réalités incompatibles. Cependant par l'originalité et l'inattendu de l'analogie, le poète signifie la difficulté de vivre un amour sans issue. « Tout le désert à boire » symbolise à la fois la sécheresse d'une vie vécue dans la solitude et l'impossibilité de la vivre au sens plein du terme. Tout comme il est impossible de « boire » un désert, il est impossible d'assumer la pénibilité d'une existence tout entière vouée à un amour qui se refuse. Enfin, le dernier vers est celui qui nous est essentiel pour confirmer l'hypothèse énoncée. Ce vers fait écho au premier, il peut se lire comme une réponse ou bien un prolongement. Au-delà de ce constat, il évoque une crise identitaire du poète. Crise identitaire qui se traduit par un comportement schizophrène. Le rejet du féminin conduit à un dédoublement de personnalité qui induit nécessairement une perte de l'identité, n'être pas ou être anormalement deux, cela signifie la même chose.

2.3 Vision sexiste du féminin

2.3.1 La femme, ce sexe faible

S'interroger sur le statut du féminin dans l'œuvre poétique d'un homme entraîne parfois une lecture politique, à tout le moins sociale. Tel est le propos de l'introduction de cette sous-partie. La question du partage des sexes ou genres est datée. Depuis l'Antiquité, les sociétés n'ont eu de cesse de questionner les rapports entre hommes et femmes. Cette problématique trouve cependant au vingtième siècle sa justification la plus absolue. Le vingtième siècle est celui de la rébellion, de la revendication féministe.

Les femmes s'étaient essayé à cela bien avant, certes, sous la bannière d'Olympe de Gouges pendant la Révolution, mais sans succès. L'audace de cette femme fut tout de même remarquable, à la postérité elle laissa la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Il faut attendre la première guerre mondiale pour que se produise un bouleversement des codes moraux et sociaux. Les hommes sont partis au front, les femmes ont délaissé la jupe au profit du pantalon pour travailler à l'usine et nourrir les enfants. Les privilèges alors accordés aux hommes s'estompent peu à peu jusqu'à la victoire du droit de vote des femmes puis la libération sexuelle de 1968. Bref, le vingtième siècle est un perpétuel combat de la femme pour échapper aux vestiges d'une société phallogcentrique où les rapports homme/femme sont ceux du dominant/dominé.

Cependant, l'imaginaire masculin établit une différence des genres. Whitney Chadwick affirme que « c'est l'idée de la femme qui prévaudra, non la femme réelle »⁷⁸. Le féminin est donc bien plus un objet de fascination que l'imaginaire masculin modèle à sa guise que l'expression des individus réels. La « femme » serait une projection mentale en même temps que sociale. En effet, l'image véhiculée par la société conditionne d'une certaine manière l'imaginaire : « l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, répressive, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine – un lieu où s'est reproduit plus ou moins consciemment, et de façon redoutable car souvent occulté, ou paré des charmes mystifiants de la fiction, le refoulement de la femme ; un lieu qui a charrié grossièrement tous les signes de l'opposition sexuelle (et non de la différence) et où la femme n'a jamais eu *sa* parole »⁷⁹. Hélène Cixous affirme que l'écriture a longtemps été l'apanage des hommes, que celle-ci niait la femme, qu'elle n'était que le réceptacle de représentations erronées du féminin, de conceptions sexistes. La femme fut longtemps considérée comme le sexe faible, le « deuxième sexe » selon Simone de Beauvoir. Le topos de la femme faible coïncide parfaitement avec ce que Hélène Cixous nomme « l'opposition sexuelle », la femme est cet être fragile dans lequel se reflète l'homme fort.

Paul Eluard semble très influencé par la figure de la femme faible. Cette représentation relève d'un véritable topos littéraire, il suffit de lire les textes médiévaux dans lesquels les preux chevaliers volent au secours de la jeune femme en détresse. D'aucuns considèrent cela comme un signe de raffinement, d'autres y voient le signe

78 CHADWICK, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris : Thames & Hudson, 2002. p.65.

79 CIXOUS, Hélène : « Le Rire de la méduse », Aix-en-Provence, *L'Arc*, 1976, n° 61. p. 42

d'une emprise de l'homme sur la femme. Il est étonnant tout de même de retrouver trace de cette représentation dans l'œuvre de celui qui a intitulé un de ses poèmes « L'Égalité des sexes ». De même, cela entre en contradiction avec sa définition du surréalisme : « Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance, et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde l'homme, à réduire les différences qui existent entre les hommes »⁸⁰. L'attitude des surréalistes à l'égard de la femme se veut certes révolutionnaire malgré l'héritage romantique incontestable. Les artistes surréalistes ont permis l'intrusion des femmes dans l'activité du groupe, en tant que compagne puis partenaire. Selon Whitney Chadwick, « les surréalistes encouragèrent l'activité créatrice des femmes qui assistaient aux réunions, et exigèrent que celles-ci soient libérées des contraintes du foyer »⁸¹. Auparavant, peu de mouvements artistiques avaient concédé une place aussi large aux femmes, à l'exception du romantisme. « Mais au cours des années 1920-1930, leur exaltation poétique et théorique de la femme s'affaiblit face à la réalité de ces jeunes femmes dont les besoins et les désirs n'avaient rien de mythologique, et dont les liaisons amoureuses bouleversèrent parfois profondément la vie du groupe »⁸². Ce qu'affirme Whitney Chadwick rejoint l'hypothèse que nous avons formulé précédemment, les surréalistes fantasment le féminin. Le retour à la réalité n'en est que plus amer, c'est une épreuve de prendre en considération la femme dans ce qu'elle a de plus réel, avec ses désirs, ses contradictions, ses émotions. La femme n'est plus ce qu'ils s'étaient imaginé, un spectre que l'inconscient collectif avait créé. Au contraire, elle prend pleinement vie, elle s'incarne. Paul Eluard n'abolit pas toutes les différences, ainsi s'interroge-t-il dans *Capitale de la douleur* : « Suis-je autre chose que ta force ? »⁸³. Le recours à cette image apparaît comme un archaïsme littéraire en même temps que le reflet d'une vision sexiste des rapports humains. Le poème suivant illustre notre propos :

Bercée de chair frémissante pâture
 Sur les rives du sang qui déchirent le jour
 Le sang nocturne l'a chassée
 Échevelée la gorge prise aux abus de l'orage
 Victime abandonnée des ombres
 Et des pas les plus doux et des désirs limpides

80 Paul Eluard, *Le Poète et son ombre*, textes inédits présentés et annotés par Robert D. Valette, Paris : Seghers, 1979. p. 46.

81 CHADWICK, Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris : Thames & Hudson, 2002. p.14.

82 CHADWICK, Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, loc. cit.

83 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Ta foi », op. cit., p. 74.

Son front ne sera plus le repos assuré
Ni ses yeux la faveur de rêver de sa voix
Ni ses mains les libératrices.

Criblée de feux criblée d'amour n'aimant personne
Elle se forge des douleurs démesurées
Et toutes ses raisons de souffrir disparaissent.⁸⁴

Le poème s'articule autour de la thématique du sang. Dans la poétique éluardienne, le sang symbolise un principe régénérant, le motif du sang qui bat sous les veines est particulièrement exploité. Cependant, dans ces quelques vers, le thème semble quelque peu remanié, plus orienté vers une esthétique du macabre. Le premier vers, à travers un vocabulaire et une syntaxe dépouillés, évoque une scène tragique. Les tournures nominales sont concises, réduites à l'essentiel. Le vers se scinde en un rythme binaire, mais déséquilibré puisque la césure n'est pas à l'hémistiche. Cela contribue à créer une atmosphère particulièrement inquiétante. Le vocabulaire choisi renvoie explicitement à un imaginaire de la dévoration : « chair », « frémissante pâture ». Le second vers déploie une métaphore étrange avec l'évocation « des rives du sang ». La présence du sang appelle les ombres, puisque « les rives [...] déchirent le jour ». Une analogie semble s'esquisser entre la nuit et le sang, analogie confirmée au troisième vers, dans lequel le féminin apparaît sous un jour compromis. De guide spirituel, la femme se métamorphose en une proie facile. Faut-il lire dans ce début de poème la métaphore d'une mise à mort, par le biais de la restitution d'une scène presque rituelle ? Le terme « échevelée » est rejeté au début du quatrième vers, le mettant en relief. Ce participe passé est fortement symbolique, il désigne un des attributs fondamentaux du féminin : les cheveux, signe d'une aura sensuelle. Ce vers apparaît d'une violence inouïe à l'égard de la femme. L'image de l'étranglement est présente, malgré l'aspect immatériel de l'évocation : « prise aux abus de l'orage ». La femme est la captive, celle sur qui il est possible d'exercer un pouvoir de domination physique, ne peut-on pas lire ainsi dans les « abus de l'orage » la métaphore d'une relation sexuelle contrainte ? Elle est une « victime abandonnée des ombres », comme prisonnière de sa faiblesse, le féminin ne possède plus rien de solaire, de lumineux.

La structure des quatre vers suivants est intéressante. Elle se fonde sur un procédé grammatical bien connu qui est celui de l'inversion syntaxique des divers syntagmes. Ce procédé permet d'isoler des termes, en l'occurrence des termes à

84 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Bercée de chair », op. cit. p. 164.

connotation positive : « des pas plus doux », « des désirs limpides ». Cette mise en perspective renforce la dimension négative du vers suivant. En effet, les termes positifs sont niés par le vers suivant qui nomme la perte des attributs féminins. Les deux vers qui succèdent sont de nouvelles négations qui traduisent l'impassibilité du féminin face à sa faiblesse. Ses yeux ne sont plus les intermédiaires entre l'homme et les rêves, la femme perd ainsi sa caractéristique fondamentale selon les surréalistes : l'accès à l'inconscient. Quant aux mains, elles ne possèdent plus le pouvoir de libérer, le poète parle-t-il de la caresse, à travers le terme de « libératrices » ? Les yeux et les mains sont des symboles forts dans la poésie éluardienne, ils sont à la fois des points de rencontre et de partage. Ces deux vers annihilent d'une certaine manière la possibilité d'une relation.

Le dernier tercet, écrit en alexandrin, contrairement au reste du poème écrit en vers libres, laisse jaillir un sentiment d'amertume à l'égard du féminin. Le premier vers, fondé sur un rythme ternaire, est structuré par l'emploi répétitif du participe passé « criblée ». Les six premières syllabes s'opposent d'un point de vue thématique aux trois dernières, faisant ainsi apparaître le féminin sous un jour nouveau. « Criblée de feux criblée d'amour » affirme toute la générosité des sentiments à l'endroit de la femme, sentiments amoureux et passionnels, tandis que « n'aimant personne » désigne l'incapacité pour elle à s'ouvrir à l'altérité. Ceci crée une rupture par rapport aux fondements de la poésie de Paul Eluard, dans laquelle le sens du partage est exacerbé parce qu'essentiel.

Les deux derniers vers révèlent un paradoxe, le premier affirme l'existence de « douleurs démesurées » tandis que le second désigne des « raisons de souffrir [qui] disparaissent ». Ces deux vers semblent échapper à toute logique. Parallèlement se développe l'idée que la femme est responsable de ses malheurs, la figure d'Ève n'est jamais très loin. Responsable de ses malheurs, affabulatrice peut-être. Ce poème montre toutes les faiblesses du féminin, faiblesse physique dans les premiers vers puis faiblesse psychologique dans les derniers vers. Le tout concourt vers un même topos de la féminité, topos transhistorique, celui du sexe faible.

Un poème en prose, extrait de *Capitale de la douleur*, exprime distinctement l'idée de femme comme sexe faible :

Dans la brume où des verres d'eau s'entrechoquent, où les serpents cherchent du lait, un monument de laine et de soie disparaît. C'est là que, la nuit dernière, apportant leur faiblesse, toutes les femmes entrèrent. Le monde n'était pas fait pour leurs

promenades incessantes, pour leur démarche languissante, pour leur recherche de l'amour. Grand pays de bronze de la belle époque, par tes chemins en pente douce, l'inquiétude a déserté.

Il faudra se passer des gestes plus doux que l'odeur, des yeux plus clairs que la puissance, il y aura des cris, des pleurs, des jurons et des grincements de dents.

Les hommes qui se coucheront ne seront plus désormais que les pères de l'oubli. A leurs pieds le désespoir aura la belle allure des victoires sans lendemain, des auréoles sous le beau ciel bleu dont nous étions parés.

Un jour, ils en seront las, un jour ils seront en colère, aiguilles de feu, masques de poix et de moutarde, et la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de perte, avec un corps dévasté, rayonnant à toute heure.

Et le soleil reflurira, comme le mimosa.⁸⁵

Voici l'un des quelques poèmes en prose du recueil. Le premier paragraphe dessine un paysage aux contours atypiques, un paysage qui se métamorphose, délaissant tous les signes de douceur : « un monument de laine et de soie disparaît ». La première phrase laisse entrevoir un aspect pictural avec une recherche de l'effet parfait. Cependant, c'est la deuxième phrase qui nous intéresse vivement. Le paysage se mue pour laisser de l'espace au féminin, caractérisé non pas par une attitude, un geste, un élément corporel mais par sa « faiblesse ». La femme est réduite à un profil que l'on ne saurait déterminer, physique ou psychologique. Quelle est cette faiblesse ? Celle d'Ève, causant la dissolution du jardin d'Eden à l'image de cette brume dans laquelle le « monument de laine et de soie disparaît » ? Malgré le choix du poème en prose, le terme « faiblesse » est véritablement mis en valeur par l'inversion des groupes syntaxiques. Dans cette phrase, en quatre temps, le mot occupe une place centrale. Par ailleurs, cet aspect du féminin est matérialisé par son association avec le participe présent « apportant ». La faiblesse n'a plus rien d'abstrait, elle se transforme en un appareil.

L'apparition de ces femmes est nocturne, rappelant l'affiliation de Paul Eluard aux surréalistes, pour qui la nuit est l'espace où s'exprime pleinement l'inconscient auquel est particulièrement liée la femme. Mais la nuit, dans la poétique éluardienne, possède également quelque chose d'inquiétant, elle signifie souvent la solitude du poète, le lieu où se cristallisent toutes ses angoisses. La fin de ce premier paragraphe explicite les raisons de l'apparition du féminin dans cet espace de l'invisibilité, puisque envahi par la brume mais aussi de l'absurde où les rencontres les plus improbables sont possibles.

85 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Dans la brume où les verres d'eau s'entrechoquent », op. cit., p. 125.

Ce texte prend l'apparence d'un récit de rêve, malgré la distinction faite par Paul Eluard entre le poème, le rêve et le texte automatique. La femme surgit dans ce lieu inquiétant parce que le monde ne lui a pas assigné de place particulière. Il refuse ce qu'elle est intrinsèquement, c'est-à-dire un être gracieux et douée de sentiments. Est-ce le reflet d'une époque à laquelle la société n'accordait rien à la femme, simplement parce qu'elle la considérait comme le sexe faible ? Les motifs de l'exclusion sont énumérés selon un rythme ternaire, bercé par une rime intérieure en « antes », mais une rime rompue par le dernier élément de l'énumération.

Le second paragraphe fait état d'un monde en déperdition sans les femmes dans lequel tout est négativement connoté. L'unique phrase qui le compose se structure en deux temps : le premier désigne des petits bonheurs auxquels il faudra renoncer. Des petits bonheurs mis en valeur par le recours aux superlatifs. C'est un renoncement à la sensualité, puisque gestes et yeux seront absents. À travers les gestes se dessine l'image de la caresse, tandis que les yeux désignent en réalité le regard. La rencontre ne sera désormais plus possible. Le second temps de la phrase, fondée sur une accumulation de termes brefs, affirme ce que sera l'existence ensuite. Le mouvement de la phrase mime le mouvement de la vie, avec et sans les femmes. Cette phrase traduit l'échec de l'humanité qui n'aura alors d'autre langage que « des cris, des pleurs, des jurons et des grincements de dents ». La femme est faible mais elle est aussi une médiatrice.

Le troisième paragraphe éclaire les deux précédents. Il est écrit en écho au premier. Les femmes ont quitté le monde parce que les hommes n'ont pas su les considérer comme des êtres égaux. Ce paragraphe illustre ce que sera l'homme sans la femme, il aura vaincu et exercé son pouvoir de domination mais sa victoire sera vaine car la présence de la femme est essentielle. Le dernier paragraphe affirme l'impossibilité de vivre dans un monde entièrement masculin, impossibilité illustrée par une accumulation de termes traduisant des sentiments négatifs : « las », « en colère », accumulation parachevée par l'emploi répétitif de l'expression « un jour ». De sexe faible, la femme passera au statut d'individu à part entière parce qu'elle sera capable de s'affirmer : « la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de perdition, avec un corps dévasté, rayonnant à toute heure ». Elle délaissera son habit de faiblesse pour acquérir une véritable identité. Cette phrase, au rythme emporté, créé par l'accumulation de syntagmes construits à l'identique, traduit la colère et l'esprit de la revanche. La dimension solaire du féminin réapparaît en fin de phrase, effaçant toutes ses marques de faiblesse. Enfin, la dernière phrase du poème entre en résonance avec la

première. Le poète annonce que la brume se dissipera quand les hommes auront cessé de considérer la femme comme un sexe faible, hommes parmi lesquels il compte puisqu'il est question d'un « nous » dans le troisième paragraphe. Ce poème illustre donc bien toute la problématique des genres et la difficulté à une époque datée de considérer femmes et hommes de la même manière. Paul Eluard, visionnaire ? Peut-être, en tout cas l'histoire de la deuxième moitié du vingtième siècle ne l'a pas contredit, les femmes ont lutté pour appartenir pleinement à la société, pour reprendre possession de leurs corps et briser les clichés sexistes.

2.3.2 Le fantasme de la statue

Affirmer l'existence d'un sexe faible, c'est affirmer l'existence de rapports inégalitaires, des rapports de dominant à dominé. Le fantasme de la statue contribue à alimenter cette relation dans laquelle l'emprise masculine est absolue. Tomber amoureux d'une statue, l'idée n'est pas neuve. Il s'agit d'un mythe antique réécrit inlassablement par des générations successives d'écrivains, de Jean de Meung à Jean-Jacques Rousseau, puis Prosper Mérimée. Éprouver une passion fulgurante pour une statue sert sans doute de métaphore pour figurer le besoin d'exercer une emprise. L'inanimé ne contraint en rien les désirs, les pulsions, les inclinations, l'inanimé se plie à la moindre des exigences. Aimer un être de marbre ou d'ivoire, c'est posséder.

Paul Eluard évoque cet objet d'art qu'est la statue à plusieurs reprises. Les objets d'art sont très sollicités chez les surréalistes, pour la simple raison qu'il existe une collaboration étroite entre les poètes et les peintres ou sculpteurs. Parfois ils exercent leurs talents à la fois dans l'écriture et l'art plastique. C'est le cas de Salvador Dali par exemple. Pour ce qui est de la collaboration, cela est particulièrement visible dans l'œuvre de Paul Eluard. Effectivement, Max Ernst a confectionné une série de collages pour illustrer un recueil du poète. L'interdépendance des arts dans le cadre du surréalisme est notoire. Dans *L'Amour fou*, André Breton s'attarde longuement sur de petits objets sculptés auxquels il attache une signification particulière. Par ailleurs, les surréalistes ont été beaucoup influencés par *L'Ève future*, conte qui remanie l'image de la statue. La femme machine du mouvement dada n'en est pas très éloignée non plus. L'héritage des surréalistes est donc riche en ce qui concerne l'écriture de la statue.

Le principe de la matérialisation du corps féminin naît du sentiment des hommes

que la femme est un être imparfait. De plus, à l'image de la statue, dans sa forme antique ou moderne, est subordonnée l'idée d'une immortalité. La statue permet ainsi aux hommes de projeter leurs désirs et de modeler le corps féminin à leur guise. La statue est le lieu où tous les refoulements peuvent s'exprimer sans culpabilité. Elle est présente, de manière explicite, dans le poème intitulé « L'Egalité des sexes » :

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et s'il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par les ruses de sauvage
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.⁸⁶

Ce poème est de style très classique, écrit en alexandrin, composé de trois quatrains. Il rompt avec les principes poétiques de Paul Eluard puisqu'il est entièrement rimé selon le modèle ABAB CDDC EFEF. Le premier quatrain tient son unité de l'évocation d'un espace où le partage est rompu, dans lequel la relation amoureuse ne peut être effective. En effet, il est question d'un « pays arbitraire » où personne ne sait « ce que c'est qu'un regard ». La notion d'arbitraire soulève des interrogations, il peut être compris dans ce vers dans le sens de l'occultation de la réalité. Serait-ce le domaine du rêve ? Le second vers désigne le détournement de la fonction du regard puisqu'il n'est pas un moment de partage, les yeux ne possèdent plus leur nature spéculaire. Le troisième vers continue son œuvre de négation de la fonction du regard dans ce pays étrange qui semble à la frontière de la réalité. Ce troisième vers, au rythme binaire mais bancal puisque la césure n'est pas à l'hémistiche, met en exergue un idéal de beauté, renforcé par une analogie entre les yeux et les pierres. Les yeux incitent à une jouissance esthétique, ils doivent s'incarner dans une dialectique du regardant/regardé. L'analogie avec « la beauté des pierres » paraît curieuse, la rime l'est d'autant plus, « pierres » rime avec « arbitraire ». Il est possible que cette analogie introduise en réalité la figure de la statue, dont le regard est immobile donc d'une certaine manière

⁸⁶ ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « L'Egalité des sexes », op. cit., p. 51.

inexistant. Le quatrième vers, structuré par un rythme binaire très équilibré, semble métaphoriser les larmes. Les yeux, qui habituellement sont des réflecteurs de lumière, donc de joie, perdent ici leur valeur positive. Ils ne sourient plus mais pleurent.

Le second quatrain reprend le terme « pierres » et l'associe à la statue, ce qui permet de valider l'idée que dans le premier quatrain le terme annonce la présence de la statue. Les huit premières syllabes par l'intermédiaire d'une métaphore « Des pierres nues et sans squelette » renvoie à l'image de la statue. Les quatre syllabes suivantes sont une adresse à la femme aimée. Le « ô » invocateur renvoie à une tradition poétique classique, puis romantique. Le déterminant possessif « ma » marque déjà l'emprise du poète. Le vers suivant poursuit la destruction du rôle du regard. L'emploi de l'adjectif « aveuglant » en témoigne, une stratégie de l'invisible se met en place, renforcée par l'affirmation de l'impossibilité d'un reflet puisque c'est un « soleil aveuglant [qui lui] tient lieu de miroir ». Les « puissances du soir » viennent contredire la présence du « soleil » parce qu'elles réfèrent à la nuit, à l'obscur. La statue appartient au monde de l'invisible parce que sa « tête est close » nous le dit le quatrième vers. Ce vers semble traduire l'enfermement et l'incapacité à se tourner vers le monde, donc vers l'altérité. La tristesse s'ajoute à ce constat par le recours à l'adjectif « abattue ». De l'impossible échange naît le sentiment d'abattement. La statue, en ce sens, recouvre une autre réalité, elle peut métaphoriser l'impassibilité de la femme qui se traduit dans l'expression devenue courante « une femme de marbre ».

Le dernier quatrain dévoile l'essentiel, à savoir l'emprise absolue du poète sur la statue. Les deux premiers vers figurent la nécessité de la présence du poète aux côtés de la femme aimée : « Mon désir immobile est ton seul soutien ». Sa présence ne tient pas qu'à la noblesse des sentiments mais aussi à des « ruses de sauvage ». Le poète livre une image déceptive de lui-même, celle d'un usurpateur, d'un homme prêt à tout pour maîtriser la relation amoureuse. Les deux derniers vers font état de la faiblesse du féminin, de son renoncement face à l'homme : « je t'emporte sans bataille ». Elle est également la prisonnière, la « captive » (le terme a été employé dans un autre poème, cf « Première du monde », *Capitale de la douleur*) des passions démesurées d'un poète dont la soif de domination est intangible. Cependant, il est à noter que la statue se mue en « image », cette relation forcée et ambivalente possède tout de même sa fonction spéculaire, le poète se reflète encore une fois dans l'altérité, peut-être plus encore parce que cette altérité est aliénée, « prise dans [ses] liens ».

Conclusion

Cette seconde partie a donc tenté de mettre en perspective les aspects négatifs les plus visibles que nous ayons pu rencontrer dans la représentation du féminin, aspects qui entrent non seulement en résonance mais encore en contradiction avec ceux, positifs, analysés en première partie de ce mémoire.. Mais le constat que nous pouvons dresser est sans doute que ces contradictions ne sont pas si simples en apparence. Il existe certes une dimension négative du féminin, mais elle se confond bien souvent avec les aspects positifs. Il paraîtrait en réalité abusif de taxer Paul Eluard de misogynie. Les expériences malheureuses vécues par le poète, notamment avec Gala, ont altéré son jugement et sans doute métamorphosé sa perception du féminin, du moins un temps parce que nous retrouvons cette louange à Nusch dans *Une longue réflexion amoureuse* par exemple.

Cependant, la manière de percevoir le féminin ne peut être absolument imputable aux relations réelles que Paul Eluard a entretenues au fil de sa vie. N'omettons pas le fait qu'à l'écriture préside tout autant l'imaginaire, la projection d'images rêvées.

Il est indéniable enfin que le féminin cultive intrinsèquement cette ambivalence de caractère, à la fois douce et brusque, forte et faible, dominante et dominée.

3. Désirable femme : le langage érotique

Introduction

La part érotique dans la poésie éluardienne ne peut être occultée. Souvent considéré comme le poète de l'amour, il n'est pas seulement celui des sentiments platoniques, il s'apparente également à un chantre de la passion charnelle, de la rencontre fusionnelle des corps. Ce présupposé peut paraître discutable lorsque nous savons que la priorité essentielle de Paul Eluard jeune est celle de la pureté. Mais s'en remettre à ce terme très connoté supposerait de se laisser guider par une conception judéo-chrétienne de l'amour physique. Or, l'un des propos de ce développement est justement de situer l'écriture de l'érotisme de Paul Eluard après analyse des textes et non de se laisser influencer par des modes de pensée. Cependant, la correspondance qu'il a entretenue avec Gala fait état d'un désir pressant, toujours intact. Nombreuses sont les lettres écrites par Paul Eluard qui peuvent en témoigner :

J'ai tant envie de toi. J'en deviens fou. Je meurs à l'idée de te retrouver, te voir, t'embrasser. Je veux que ta main, ta bouche, ton sexe ne quittent jamais mon sexe. Nous nous branlerons dans la rue, dans les cinémas, la fenêtre ouverte.

[...] Tout est beau en toi : tes yeux, ta bouche, tes cheveux, tes seins, tes poils, tes fesses, ton sexe, tes jambes, ton sexe, tes mains qui ne lâchent plus ce qu'elles branlent, cet espace qui est entre tes cuisses, près de ton sexe, tes épaules. Je me saoule de penser à chaque partie de ton corps.⁸⁷

Ces lettres sont le réceptacle de pensées dévoilées, impudiques bien souvent, ce qui contraste avec la réserve émise dans l'écriture poétique. Toutes les métaphores, tous les blancs laissés par les silences dans les poèmes sont évincés par la franchise des mots dans la correspondance. Cette lettre paraît particulièrement osée à la fois par le vocabulaire employé qui ne souffre pas d'euphémisme mais aussi par le renoncement à l'intimité, l'attrait du voyeurisme est palpable. Le désir procède dans le couple Eluard, et ce de manière récurrente, d'un manque, en effet Gala s'éloigne fréquemment pour satisfaire ses exigences libertaires. Cependant, les contradictions sont bien trop nombreuses pour se contenter de désigner l'érotisme éluardien comme une écriture de la pudeur.

⁸⁷ *Lettres à Gala*, Lettre 66, op. cit., p. 91-92.

Il s'agit d'abord de définir l'érotisme pour pouvoir ensuite analyser les présupposés de l'érotique surréaliste puis ceux de l'érotique proprement éluardienne, s'il en existe une distincte. L'écriture éluardienne de l'érotisme cristallise toutes les contradictions de la représentation du féminin. Le corps de la femme est tour à tour chanté à travers le blason, hérité des poètes de la Renaissance et méprisé pour sa faiblesse. L'évocation érotique se veut alternativement pudique et douce, violente.

3.1 De l'érotique surréaliste à une érotique éluardienne

3.1.1 L'érotique surréaliste

Il est essentiel de s'interroger sur la nature de l'érotique surréaliste parce que le surréalisme, en tant que mouvement d'avant-garde entend bouleverser les codes préétablis, il naît en réaction à une société inadaptée, à une littérature qui doit sortir des sentiers battus et se défaire de ses traditions. Le surréalisme propose une nouvelle esthétique, fondée sur une exigence de liberté et sur un sens aigu de l'imagination. Que proposent donc les surréalistes en matière d'érotique ? L'envisagent-ils d'un jour nouveau ? Et bien entendu, quelle est la place de la femme au sein de cette problématique ?

Selon le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, l'érotisme est une « cérémonie fastueuse dans un souterrain. »⁸⁸ Cette définition augure du caractère solennel conféré à la pratique érotique dans le mouvement. Une dimension esthétique et éthique accompagne la solennité de l'acte. En effet, l'emploi de l'adjectif « fastueuse » renvoie à un idéal du sublime en même temps qu'à un impératif de prodigalité. L'érotisme semble ainsi être de l'ordre du partage, mais un partage qui ne saurait dépasser les frontières de l'intime, puisque « souterrain », hors de la sphère du visible. Le surréalisme trouve ainsi un mode d'expression à la sensualité et la sexualité. La censure morale est déjouée.⁸⁹

Robert Benayoun nous apporte d'autres éléments de réponse dans son *Érotique du surréalisme*. Selon lui, « l'érotique du surréalisme [...] tend à identifier la dictée du

88 ELUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Gallimard, 1968. p. 742. (Coll. : Bibliothèque de la Pléiade)

89 Rappelons qu'au cours du mois de janvier 1928, le groupe s'est prêté au jeu d'un questionnaire sur la sexualité dont la problématique était la suivante : « La sexualité : part d'objectivité, degré de conscience. »

désir à celle de l'inconscient, à faire de l'amour un équivalent de cette « métaphore onirique » qui est à l'origine de toute création, et par là-même à transformer l'acte d'amour en acte démiurgique. »⁹⁰ La pratique érotique est donc indissociable de l'acte créateur. La conception surréaliste semble donc s'opposer à la conception de Georges Bataille, pourtant très proche du mouvement à certains moments. Si l'érotique est facteur de création, elle ne peut être que construction et non destruction.

Par ailleurs, en soumettant la pratique érotique à l'inconscient, les surréalistes s'en remettent une fois encore à la psychanalyse qui fonde une partie de leurs pratiques. Selon Freud, l'érotisme « tend à délivrer l'homme de la tyrannie des interdits, et à restaurer l'activité de plaisir. »⁹¹ Cependant, selon Robert Benayoun, le surréalisme « va dépasser le pessimisme fondamental de Freud, restituer à l'homme l'état d'innocence, c'est-à-dire de pleine puissance ludique de son corps, éclairer et exalter les activités érotiques par l'exercice de l'imaginaire, faire passer le désir à l'action en créant un élan vital nouveau »⁹²

André Breton exploite cette tendance dans *L'Amour fou*, écrit qui se lit simultanément comme un récit surréaliste et un essai sur le monde, les relations humaines, l'instant de la rencontre fortuite, toutes éclairées à la lumière de la pensée surréaliste. Dans un extrait, André Breton se remémore sa rencontre avec une femme « scandaleusement belle »⁹³ au détour d'une rue parisienne plongée dans l'obscurité, rencontre qui l'incite à écrire. Son désir se renouvelle en un élan créatif, il pense même identifier dans les corrections d'un poème antérieur intitulé « Tournesol » l'allusion à cette femme. Après quelques dizaines de pages écoulées, il explicite ce que pour lui désigne le désir :

« Le désir, seul ressort du monde, seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur du nuage ? [...] Me voici dans le nuage, me voici dans la pièce intensément opaque où j'ai toujours rêvé de pénétrer. [...] Je te désire. Je ne désire que toi. [...] Où es-tu ? Je joue aux quatre coins avec des fantômes. Mais je finirai bien par te trouver et le monde entier s'éclairera à nouveau parce que nous nous aimons. [...] Je suis dans les nuages cet homme qui pour atteindre celle qu'il aime est condamné à déplacer une pyramide faite de son linge. »⁹⁴

La « métaphore onirique » suggérée par Robert Benayoun prend tout son sens à

90 BENAYOUN, Robert, op. cit., p. 13.

91 BENAYOUN, Robert, op. cit., p. 37.

92 BENAYOUN, Robert, loc. cit.

93 BRETON, André, *L'Amour fou* (1937), Paris : Gallimard, 1976. p. 63

94 BRETON, André, op. cit., p. 129-130.

travers cette citation. Le désir ne peut s'exprimer plus pleinement que dans l'espace du rêve. Le nuage, parce qu'ici détourné de sa signification première, métaphorise le songe. André Breton fait l'apologie du désir, qui selon lui est au fondement du monde, l'homme est être de désir, il ne peut y renoncer. André Breton rejoint l'hypothèse déjà formulée par Freud, en opposition avec l'idée cartésienne de l'homme, être de raison. Il est fascinant de constater comment l'expression du désir chez André Breton ouvre la voie à l'imagination. En un sens, il sublime le désir.

Au centre de cette érotique, nous retrouvons la figure de la femme sans laquelle le désir n'a de raison d'être. Robert Benayoun affirme que « dans l'érotique surréaliste, l'amour permet une refonte de l'univers, un achèvement du monde au travers de la femme, seul être capable de transformer l'acte d'amour en une création. »⁹⁵ Son hypothèse rejoint l'idée que nous avons formulée au cours de la première partie de ce mémoire, à savoir que le féminin est partenaire de la création à travers les personnages d'inspiratrices et de révélatrices du monde. L'érotique surréaliste est la part dans laquelle s'incarnent le mieux toutes les contradictions du féminin : la femme fatale face à la femme enfant, la Vierge face à la débauchée. Le surréalisme exprime une ambivalence qui se lit particulièrement dans la topographie des corps, tantôt magnifiés, tantôt mutilés.

Nous achèverons notre propos, qui mériterait d'être plus largement développé, par cette citation de Norman Brown : « L'érotique du surréalisme défie un état pratiquement stabilisé de la pensée moderne, heurte avec persistance une attitude commodément banalisée et répandue, vouée au stéréotype. Cette attitude, c'est celle du contre-amour, la plus réactionnaire et la plus élégamment cynique, qu'adopte le roué du jet set, ce symbole du « lui ». »⁹⁶ Comme suggéré en ouverture, le surréalisme est né du désir de bouleverser les stéréotypes, y compris ceux se rattachant à l'érotisme. Les surréalistes exigent de l'acte d'amour une sublimation du réel.

3.1.2 Une érotique éluardienne ?

Le paragraphe intitulé « L'amour », extrait de *L'Immaculée conception*, écrit en collaboration avec André Breton, témoigne de l'aspiration des deux poètes à une même

95 BENAYOUN, Robert, op. cit., p. 90.

96 BENAYOUN, Robert, op. cit., p.167.

vision de l'érotisme, en cela Paul Eluard emprunte inéluctablement au surréalisme des moyens d'expression érotique : « La langue dessine les lèvres, joint les yeux, dresse les seins, creuse les aisselles, ouvre la fenêtre, la bouche attire la chair de toutes ses forces, elle sombre dans un baiser errant, elle remplace la bouche qu'elle a prise, c'est le mélange du jour et de la nuit. Les bras et les cuisses de l'homme sont liés aux bras et aux cuisses de la femme, le vent se mêle à la fumée, les mains prennent l'empreinte des désirs. »⁹⁷

Cependant, Paul Eluard, malgré son adhésion au groupe surréaliste, a toujours pris soin d'entretenir sa singularité poétique. Il a émis des réserves quant aux principes édictés par son ami André Breton, ce qui a entraîné une rupture définitive en 1939. L'exemple le plus criant des prises de distance théoriques et esthétiques de Paul Eluard réside sans doute dans le choix du vocabulaire. Là où André Breton se mettait en quête des mots les plus rares, les plus sophistiqués, Paul Eluard adhérait à l'emploi de mots simples, du vocabulaire courant dans lequel transparissait la vérité des êtres et des choses⁹⁸. La question des dissemblances dans l'expression de l'érotisme chez Paul Eluard se pose dès lors pleinement. Il s'agit donc de s'interroger sur la présence possible d'une érotique proprement éluardienne, en marge de l'érotique surréaliste.

Le choix de notre présent corpus peut représenter une opportunité pour répondre à cette question puisqu'il se compose de deux recueils surréalistes et d'un recueil post-surréaliste. Ainsi est-il possible de procéder à une analyse comparée des recueils, une analyse fondée sur la recherche présumée de différences dans l'expression de l'érotique depuis ses débuts au sein du groupe surréaliste jusqu'au renoncement de la pratique surréaliste aux alentours de 1939.

Pour établir une correspondance entre ses œuvres, revenons-en au vocabulaire qui peut être un très bon critère. En effet, l'érotique passe par une mise en scène du langage. La sexualité ou la sensualité est dite, le choix des mots importe véritablement. Rolland Pierre, qui a tenté une approche purement sémantique de l'œuvre de Paul Eluard dans son article consacré au vocabulaire, infirme la possibilité d'une évolution radicale et absolue du vocabulaire éluardien : « il serait faux de prétendre que le vocabulaire d'Eluard ait subi une transformation fondamentale à un moment quelconque des trente ans d'histoire qu'exprime son œuvre. Nous l'avons déjà indiqué :

97 ELUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 345.

98 Rolland Pierre a dénombré 1750 mots qui reviennent de manière récurrente dans la poésie de Paul Eluard. Les termes relatifs à la sensualité comptent parmi les plus importants : mains, yeux, regard, caresse.

le fonds verbal s'enrichit constamment, sans rien abandonner en chemin. »⁹⁹. En revanche, ce qu'avance Rolland Pierre, c'est que le même vocabulaire prend des teintes différentes selon les recueils. *Capitale de la douleur* s'apparente à un cri de douleur dans lequel les mots, même les plus usités du vocabulaire éluardien, recouvrent une dimension tragique liée à l'expérience de la solitude. Les yeux ne recouvrent pas la même sensualité, ils évoquent très souvent l'impossible reflet, l'acte d'amour rompu. *L'Amour la poésie* et *Une longue réflexion amoureuse* renouent avec l'amour heureux, la femme se retrouve au sein d'une érotique pudique où elle crée un élan vital. Le désir d'aimer, le désir de l'autre se substituent au « désir d'être malheureux ». ¹⁰⁰ A ce titre, l'affiliation de Paul Eluard à l'érotique surréaliste est justifiée. Les yeux sont à nouveau un ressort de la sensualité, ou plus précisément de la sexualité : « Tes yeux font l'amour en plein jour »¹⁰¹, en même temps qu'une ouverture sur l'onirisme, une tentation de l'imaginaire.

Mais le vocabulaire éluardien semble constituer une érotique éluardienne par le simple fait d'adjoindre tel mot à un autre. Le réseau sémantique de l'érotique éluardienne gravite autour de termes récurrents : mains, yeux, caresse, feu, baiser, bouche. La force de suggestion, le pouvoir évocateur des mots, les soupirs éloquents sont probablement la marque de l'expression marginale de l'érotisme par Paul Eluard. Il mêle les éléments constitutifs de l'érotique surréaliste (la dimension onirique, le pouvoir démiurgique de la femme) aux éléments imputables à sa vision personnelle de la poésie. La métaphore est partie prenante de cette singularité. Dans aucun des recueils analysés nous n'avons pu lire un « Je te désire. Je ne désire que toi. » à la manière d'André Breton dans son manifeste précédemment mentionné « L'Amour fou ». L'érotique éluardienne se situe dans la retenue, la réserve, le sous-entendu malgré la violence du mot parfois (en particulier dans *Capitale de la douleur*). Selon Whitney Chadwick, « pour Paul Eluard, la source de toute expression poétique se trouvait dans l'éros, et c'était la femme qui donnait forme et sens à un univers érotiquement chargé. »¹⁰²

Pour conclure, nous pouvons nous référer à *Une longue réflexion amoureuse*, écrit après la rupture de Paul Eluard avec le milieu surréaliste. Le recueil n'est pas exempt de textes érotiques, il révèle même une véritable érotique éluardienne. Par ailleurs, le titre suggère l'âge de maturité amoureuse pour Paul Eluard, l'instant propice

99 PIERRE, Rolland : « Le Vocabulaire de Paul Eluard », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p. 173.

100 Paul Eluard le poète et son ombre, *Prose 1920-1952*, textes inédits présentés et annotés par Robert D. Valette, Paris : Seghers, 1979. p. 25.

101 ELUARD, Paul, *L'Amour; la poésie*, « Où la vie se contemple tout est submergé », op. cit., p. 155.

102 CHADWICK, Whitney, op. cit., p. 25.

pour se retourner vers les histoires passées, en tirer un enseignement et se raisonner. Avec Nusch à ses côtés, Paul Eluard renouvelle son art après le tumulte des années Gala. Le style est moins emporté, moins passionné, la pensée érotique s'épure, s'adoucit :

Lorsque nous nous regardons
Toi la limpide moi l'obscurité
Voir est partout souffle et désir.

Dans ce recueil introspectif la pudeur dans l'évocation du désir se mêle à la douceur du langage.

3.2 Digressions poétiques autour du corps féminin

3.2.1 Lecture sensuelle du corps féminin

La femme se situe au cœur des problématiques liées à l'érotisme. Elle est celle, rappelons-le, qui « transforme l'acte d'amour en une création ». L'évocation du corps, dans tout ce qu'elle implique de sensualité est inextricable de l'expression érotique. Objet de désir, créature séduisante des nuits partagées, la femme inspire des vers d'une sensualité exacerbée où la caresse, le baiser, le regard dépassent le langage. Le verbe mime le mouvement gracieux d'une main, la lueur d'une prune. C'est à travers l'exercice du blason¹⁰³ que Paul Eluard suggère le mieux les contours du corps féminin. Quelques uns des poèmes se lisent comme une véritable topographie de l'anatomie féminine par la capacité du poète à en retracer fidèlement les contours, les formes, à en redessiner les diverses régions. Cependant, la nudité suggérée recouvre une symbolique bien particulière pour Jean-Pierre Richard : « la nudité va donc constituer ici l'enveloppe

103 Le blason est issu d'une tradition médiévale oubliée, ressuscitée par les poètes du ^{XVI^{ème}} et perdue jusqu'à la mort de Clément Marot. Le blason se définissait initialement comme l'art d'évoquer un objet du monde, qu'il soit concret ou abstrait, le tout avec objectivité. C'est Clément Marot qui le subvertit et en fait un usage particulier, celui de suggérer les contours de l'anatomie féminine : « Leur enseignant à diviser le corps féminin en maintes délicieuses merveilles, qui semblent provisoirement se suffire à elles-mêmes, Clément Marot offre aux blasonneurs de son temps une multitude de singuliers trésors, pour qu'ils les dérobent, et les expriment, et les énoncent de leur mieux » (extrait de *Poètes du XVI^{ème} siècle*, édition établie et annotée par Albert-Marie Schmidt, Paris : Gallimard, 1953. p. 294. (Coll. : Bibliothèque de la Pléiade)). Nous pourrions citer « Le Beau tétin » de Clément Marot qui évoque en une trentaine de vers le sein, attribut du féminin s'il en est.

visible, et pourtant inexistante, « nulle » de l'instant. Elle est le monde concret de l'origine, mais aussi la forme immédiate de l'offrande. »¹⁰⁴

Paul Eluard accorde une primeur aux lèvres, aux yeux, aux mains et aux seins parce qu'ils symbolisent tous un espace de la rencontre amoureuse mais aussi charnelle. La vue et le toucher sont ainsi particulièrement sollicités dans la poésie éluardienne. Ces deux sens contribuent à transformer le langage en acte. « Amoureuse au secret », poème extrait de *L'Amour la poésie*, semble illustrer notre propos :

Amoureuse au secret derrière ton sourire
Toute nue les mots d'amour
Découvrent tes seins et ton cou
Et tes hanches et tes paupières
Découvrent toutes les caresses
Pour que les baisers dans tes yeux
Ne montrent que toi tout entière.¹⁰⁵

Ce poème repose sur une versification particulière, en effet le premier vers est un alexandrin, le second quant à lui est un heptasyllabe tandis que le reste du poème est composé d'octosyllabes. L'alexandrin se décompose en un rythme binaire, avec une césure à l'hémistiche. Ce premier vers est entièrement tourné vers la femme « amoureuse au secret », le terme donne le ton du poème qui se veut un chant à l'amour, à la sensualité féminine. Il confère également un caractère espiègle à la femme qui joue de son sourire pour dissimuler sa passion. S'instaure alors un jeu entre les amants. Son sourire s'apparente au voile de sa nudité. Le terme « nue » laisse présager la dimension sensuelle du poème et invite à une topographie du corps féminin. La thématique du voile suggéré par l'hémistiche « derrière ton sourire » s'associe à celle du dévoilement dès le troisième vers avec l'enjambement du verbe « découvrent ». Le langage devient acte, « les mots d'amour », par leur seul pouvoir évocateur, dénudent le corps de la femme aimée, qui se révèle peu à peu. Chaque parcelle de peau révélée est mise en relief par la syntaxe du vers. Le recours à la polysyndète permet d'isoler chaque élément pour signifier leur caractère unique. L'énumération des seins, du cou, des hanches, des paupières sans cohérence apparente laisse deviner le mouvement du regard qui balaie le corps de haut en bas, de bas en haut et le sentiment d'exaltation qui en procède.

Ces deux vers convoquent la vue, ce n'est qu'aux vers suivants que le sens du

104 RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p.114.

105 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Amoureuse au secret », op. cit., p. 159.

toucher apparaît à travers les termes « caresses » et « baisers ». L'avant-dernier vers, dont la couleur surréaliste est indéniable, laisse entrevoir une métaphore. Les yeux de la femme fonctionnent comme des miroirs, les baisers la révèlent à elle-même. Le dernier vers affiche la volonté du poète d'ériger la femme en un absolu. Le « toi tout entière » fait écho à « toute nue », pour figurer le mouvement du particulier au général, de l'élément à l'entité, des seins, du cou, des hanches, des paupières, des yeux à l'être. Non seulement le corps est adulé, parcouru frénétiquement par la parole, dans un même souffle mais c'est encore la femme « tout entière » qui est adorée. Paul Eluard livre donc à travers ces quelques vers, concis mais intenses, un éloge au corps féminin, éloge dans lequel les mots s'allient aux gestes pour dire la passion amoureuse, ininterrompue (notons la seule présence du point final sans autre ponctuation tout au long du poème).

Parce que *L'Amour la poésie* est le recueil qui scelle les retrouvailles (non définitives) de Paul Eluard et Gala, il abonde en textes évoquant la nudité du corps. C'est pourquoi nous avons choisi d'analyser un autre poème, « Les représentants tout-puissants du désir », particulièrement éloquent pour le sujet qui nous intéresse :

Les représentants tout-puissants du désir
Des yeux graves nouveau-nés
Pour supprimer la lumière
L'arc de tes seins tendu par un aveugle
Qui se souvient de tes mains
Ta faible chevelure
Est dans le fleuve ignorant de ta tête
Caresses au fil de la peau

Et ta bouche qui se tait
Peut prouver l'impossible.¹⁰⁶

Le premier vers, qui constitue en association au second, une ouverture originale au poème (par le nombre impair de syllabes, par la structure purement nominale) annonce la présence des yeux « les représentants tout-puissants du désir ». Les yeux symbolisent ainsi l'espace privilégié de l'érotique éluardienne : le deuxième vers laisse paraître une donnée essentielle les concernant, ils sont l'espace de la rencontre sensuelle. Ils symbolisent les supports d' « un univers érotiquement chargé », univers poétique qualifié comme tel par Whitney Chadwick. Les yeux, instance du désir, sont personnifiés à travers l'emploi des adjectifs « graves » et « nouveau-nés ». Cette caractéristique du visu révèle la nature sentencieuse du désir qui ne peut être assimilé à

106 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Les représentants tout-puissants du désir », op. cit., p. 149.

un divertissement des corps. Le désir est pur, innocent, « nouveau-né ». Le dessein des yeux, « supprimer la lumière » est révélé au vers trois. L'obscurité réfère au monde de la nuit, la nuit étant l'instant d'élection de l'expression du désir. Le quatrième vers atteste d'une curiosité du langage proche de l'expérience de l'écriture automatique. Les images se succèdent sans vraie cohérence : « L'arc de tes seins tendu par un aveugle ». La nudité est mise en scène, « l'arc » suggérant la rondeur du sein.

Ce vers évoque sans doute la caresse, du moins le toucher, tandis que le sens de la vue est rompu par l'emploi du terme « aveugle ». Le sens du toucher est développé dans le vers suivant à travers la lexie « mains ». Le corps féminin est discrètement scruté, les mots glissant des yeux jusqu'aux seins, puis aux mains et remontant vers la chevelure. Opérant un mouvement du particulier au général, le poète clôt la strophe par l'évocation de la peau. Le toucher est mis en relief dans cette fin de strophe, les « caresses » se substituent aux regards. Les deux derniers vers se focalisent à nouveau sur une partie déterminée du corps féminin : la bouche dont la nature première est contredite. En effet, la parole est rompue, la bouche est muette. Paradoxalement, ce mutisme qui fait écho à l'aveuglement du quatrième vers, est plus éloquent que le langage lui-même. Pourtant, le mutisme n'altère en rien l'échange puisque la bouche « peut prouver l'impossible ». À travers la métaphore du silence, le poète ne suggère-t-il pas le baiser qui surpasse le langage ? Le corps féminin est donc scruté pour en livrer une lecture sensuelle où la vue et le toucher sont plus expressifs encore que les mots d'amour.

3.2.2 Éloge de la beauté ?

« La beauté ou la laideur ne nous paraissent pas nécessaires. Nous nous sommes toujours autrement souciés de la puissance ou de la grâce, de la douceur ou de la brutalité, de la simplicité ou du nombre.

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 résulte.

Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. »¹⁰⁷

Tel est le manifeste pré-dadaïste de Paul Eluard, manifeste devenu par la suite une préface aux *Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, publié en

107 ELUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 37.

1920. La nature contestataire du texte apparaît dans la remise en cause des fondements de la littérature. Les considérations esthétiques, affirme le jeune Paul Eluard, ne sauraient être des aspirations assez élevées pour les poètes. Il met en cause tout un pan de l'histoire littéraire, notamment les courants post-romantiques de la fin du 19^{ème}¹⁰⁸ pour proposer un modèle de poésie qui serait le reflet d'une humanité et non d'un beau visage ou d'un corps difforme. Paul Eluard n'en était qu'aux prémises de sa longue carrière, il semblerait que l'expérience de l'écriture, son adhésion au surréalisme, son caractère enclin aux contradictions aient métamorphosé sa conception de la poésie. En effet, *Capitale de la douleur*, *L'Amour la poésie*, *Une longue réflexion amoureuse* témoignent au contraire de son attrait pour la vénusté. Si, à l'image de Roland Pierre dans son article consacré au vocabulaire, nous entreprenions de repérer les apparitions des termes liés au champ sémantique de la beauté, nous serions fort surpris de constater à quel point le sentiment du beau irradie les vers éluardiens. Ainsi le substantif beauté est-il répété inlassablement, ainsi que l'adjectif belle, parfois repris au sein d'une expression lexicalisée ou apparentée, comme dans « Les Gertrude Hoffmann Girls » :

Belles-de-nuit, belles-de-feu, belles-de-pluie¹⁰⁹

Il est intéressant de constater par ailleurs que l'adjectif est adjoint à deux éléments essentiels de la poétique éluardienne : la nuit et le feu. La nuit, lorsqu'elle n'est pas solitaire est synonyme de partage, de fusion, de désir : du beau naît le désir. Quant au feu, il est un des éléments naturels privilégiés par Paul Eluard, le feu, qui par analogie, renvoie à la passion amoureuse, au foudroiement de la rencontre des corps. Le feu que l'on retrouve suggéré à maintes reprises à travers l'évocation de la couleur rouge et l'expression métaphorique ou littérale de l'orage.

Le terme resurgit également au détour de deux vers possiblement assimilables à un proverbe (nous connaissons l'attention particulière que porta Paul Eluard à l'art du proverbe) par leur concision et leur structure, il s'agit en effet d'un jeu de question – réponse dont le sens reste un mystère :

108 Pour Vincent Vivès, l'éloge de la Beauté chez les post-romantiques se substitue à l'amour de Dieu. Les poètes athéistes retrouvaient dans le sentiment du beau une sacralité perdue avec la perte de l'identité religieuse : « La mystique doit s'inventer une nouvelle sacralité afin de légitimer son existence et son statut. [...] C'est donc en mystiques que parlent bon nombre d'écrivains post-romantiques, en possédés de / par l'art, en prêtres de la Beauté. », *La Beauté et sa part maudite*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005. p. 145-146.

109 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Les Gertrude Hoffmann Girls », op. cit., p. 107.

Pourquoi suis-je si belle ?
Parce que mon maître me lave.¹¹⁰

Dans *Une longue réflexion amoureuse*, les termes liés au champ sémantique de la beauté se font plus rares, nous en trouvons cependant une trace dans un court tercet dont la forme n'est pas sans rappeler le proverbe :

Belle épouse de mémoire
Elle sortit de son lit
Comme on entre dans l'histoire.¹¹¹

L'adjectif est parfois doublé d'un superlatif pour désigner la beauté absolue :

La plus belle inconnue¹¹²

À l'idéal de beauté s'oppose le dégoût de la laideur, le mépris de l'anormalité esthétique. Beauté et laideur se côtoient dans la littérature depuis ses fondements, cependant les critères ont évolué en fonction de codes sociaux. Les vers éluardiens, en marge de l'éloge de la beauté féminine, laissent paraître des termes évoquant la laideur :

ces deux soeurs lavandières, prenons-les à la gorge, elles ne sont pas jolies, et pour ce que nous voulons en faire, le monde se détachera bien assez vite de leurs crinières peignant l'encens sur le bord des fontaines.¹¹³

Si ce poème en prose évoque la laideur par le biais d'un euphémisme, un vers extrait d'*Une longue réflexion amoureuse* délaisse ledit euphémisme pour révéler explicitement le mot :

Ou la dernière ai-je les yeux
Moins absents que cette enfant laide¹¹⁴

Les rares apparitions des termes liés à la laideur n'éclipsent pas l'éloge de la beauté au féminin que Paul Eluard délivre dans ses vers. En revanche, ils côtoient les termes référant à une faiblesse de constitution, le corps est parfois mutilé.

110 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Pourquoi suis-je si belle? », op. cit., p. 78.

111 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse*, « Belle épouse », op. cit., p. 17.

112 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Celle qui n'a pas la parole », op. cit., p. 71.

113 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Le diamant », op. cit., p. 111.

114 ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse*, « Toutes pour une », op. cit., p. 13.

3.3 Ambivalences du désir

3.3.1 Suggestion pudique de l'étreinte

L'érotique éluardienne se fonde par ailleurs sur la retranscription pudique de l'étreinte. En effet, l'espace érotique est celui où naît le désir d'un corps pour un autre, le lieu de l'offrande de soi à l'autre. La dimension sexuelle s'insinue ainsi dans cette zone de l'échange amoureux. Comme nous l'avons analysé précédemment, la relation amoureuse est conçue dans la poétique éluardienne comme une recherche de fusion où le risque est de se perdre dans l'altérité. Se perdre dans l'altérité, n'est-ce pas en un sens, la finalité de l'étreinte dans la poétique de Paul Eluard ? La conception éluardienne de l'érotisme diverge par certains aspects, de celle de Georges Bataille¹¹⁵. Dans les vers de Paul Eluard, le plus souvent, l'acte sexuel est un instant de complétude et d'exaltation. En résulte un sentiment de complétude parce que l'acte permet de retrouver une unité perdue, ce sont deux moitiés d'un même qui se rencontrent. L'instant est exaltant parce qu'il s'agit d'une expérience heureuse, permettant d'abolir les frontières des corps en même temps que l'abolition des solitudes individuelles. C'est une véritable moment de partage humain où chacun des partenaires s'approche de la vérité de l'autre dans la nudité. Nous pourrions dire que dans la poésie de Paul Eluard, l'érotique est une véritable éthique. Nous avons cru interpréter dans le poème suivant la suggestion de l'étreinte :

Ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire
Et tes mots d'auréole ont un sens si parfait
Que dans mes nuits d'années, de jeunesse et de mort
J'entends vibrer ta voix dans tous les bruits du monde.

Dans cette aube de soie où végète le froid
La luxure en péril regrette le sommeil,
Dans les mains du soleil tous les corps qui s'éveillent
Grelottent à l'idée de retrouver leur cœur
Souvenirs de bois vert, brouillard où je m'enfonce

115 Nous avons amorcé une lecture de *L'Érotisme* dans l'annexe 4, consistant à poser les jalons de la réflexion menée sur l'expression du désir au début du 20^{ème} siècle. Georges Bataille, se référant à l'œuvre de Sade, dont par ailleurs il ne se voulait pas le digne héritier, explique comment l'amour porté à son paroxysme (l'amour physique) peut être une expérience destructrice, une expérience de dissolution de l'être dans laquelle la pulsion de mort prend le pas sur l'exaltation vitale. L'auteur argue que la sexualité, parce que conditionnée par une longue histoire judéo-chrétienne, est une transgression. En effet, les textes sacrés interdisent l'acte sexuel s'il n'est pas voué à assurer une descendance. Georges Bataille questionne ce qu'il désigne par « l'érotisme des corps » pour en conclure que c'est une « violation de l'être des partenaires [...] une violation qui confine à la mort » (p. 22).

J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi,
Toute ma vie t'écoute et je ne peux détruire
Les terribles loisirs que ton amour me crée.¹¹⁶

Ce poème, constitué de trois quatrains, s'inscrit dans la tradition poétique avec le recours systématique à l'alexandrin. Le premier quatrain s'articule autour du champ sémantique de la parole : « bouche », « lèvres », « mots », « ta voix » et plus largement de l'ouïe : « j'entends », « bruit », « vibrer ». La sensualité dans la strophe est sans doute l'aspect le plus remarquable de prime abord. Le premier vers se nourrit d'une métaphore révélant la préciosité du corps féminin : « Ta bouche aux lèvres d'or ». Par analogie, cette métaphore sacralise la parole féminine, ce qui est confirmé par le second hémistiche : « n'est pas en moi pour rire ». Se déploie également la métaphore du baiser à travers la fusion suggérée par le second hémistiche qui figure la notion d'intériorité, intériorité dans laquelle se rencontrent un je et un tu. Le second vers renforce le sentiment d'une sacralité de la parole féminine, d'une part grâce à l'image déployée dans le premier hémistiche : « Et tes mots d'auréole », l'auréole renvoyant à la sainteté ; d'autre part par la présence de l'hyperbole : « un sens si parfait ».

Les deux derniers vers de la strophe, quant à eux, laissent transparaître une dimension onirique, les « nuits d'années, de jeunesse [...] » peuvent faire référence aux rêves. Le dernier vers laisse entrevoir l'obsession de la voix féminine qui résonne « dans tous les bruits du monde ». Cette strophe n'a d'intérêt que d'établir une ouverture au poème dans la perspective qui est la nôtre dans ce paragraphe. En revanche, la seconde strophe, tout en pudeur et sous-entendus, évoque l'instant de l'étreinte. Le premier vers possède la particularité de jouer sur les doubles sens. En effet, le syntagme « aube de soie » peut s'interpréter de deux manières diverses. En premier lieu, « l'aube de soie » peut désigner la douceur du point du jour, l'instant immédiat après la nuit. En second lieu, nous pouvons imaginer une métaphore pour nommer poétiquement la présence du drap si l'on considère l'aube comme le vêtement porté dans les cérémonies religieuses, l'aube enveloppe à l'image du drap et possède ce caractère solennel que l'on devine dans la définition de l'érotisme proposée par le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Le vers suivant permet de ne pas infirmer cette hypothèse grâce à l'emploi du terme « luxure » qui fait référence explicitement à la recherche immodérée des plaisirs de la chair. Il entre en résonance et en opposition au sein du même vers avec le terme « sommeil ».

116 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Ta bouche aux lèvres d'or », op. cit., p. 136.

Ainsi, l'élan vital est-il contrarié par l'appel de l'immobilisme, de la tranquillité de la nuit. La strophe se fonde visiblement sur la mise en valeur de toutes les contradictions : la nuit et le jour, le chaud et le froid, l'empressement de la passion et la quiétude des êtres endormis.

Les deux derniers vers miment le réveil des hommes inquiets de ressentir la force de l'amour, ceux qui « grelottent à l'idée de retrouver leur cœur ». Le sommeil est l'instant où le rêve prend le pas sur la réalité, le réveil est celui où il faut faire face non plus à des fantasmes mais à la véracité des sentiments.

Quant à la troisième strophe, elle réhabilite la relation d'un toi à un moi, relation suspendue durant la seconde strophe pour mieux contempler la vérité de l'humanité. Le premier vers s'ouvre sur l'évocation métaphorique de souvenirs de jeunesse, des souvenirs dévastés par les années, comparables au « brouillard » pour céder la place à l'introspection dans le second vers. En effet, le poète a « refermé les yeux sur [lui] ». Introspection à laquelle succède une fusion. Le poète se fait offrande à un « toi », une offrande absolue : « toute ma vie t'écoute ». Il fait don de lui-même, d'une manière inconditionnelle. Il se perd intégralement dans l'autre. Mais cette perte n'apparaît pas comme une expérience de dissolution, *a contrario*, il s'agit d'une expérience heureuse puisque l'amour que lui porte la femme lui crée en échange de « terribles loisirs ». L'étreinte n'est que subtilement évoquée, en particulier dans la seconde strophe, mais elle est véritablement présente. L'art de Paul Eluard réside dans ce poème dans sa capacité à la dissimuler et à ne pas en faire une expérience intime.

Un autre tercet, remarquable par sa concision nous laisse imaginer simplement par le pouvoir suggestif et analogique des mots l'expérience heureuse et insouciance de l'étreinte :

Pendant qu'il est facile
Et pendant qu'elle est gaie
Allons nous habiller et nous déshabiller.¹¹⁷

Le choix des adjectifs à valeur méliorative ainsi que l'emploi du verbe « déshabiller » nous laissent envisager l'acte charnel comme un instant de légèreté, un instant où la rencontre n'est pas soumise à la question, un instant hors du temps qui occulte toutes les mornes réalités de l'existence. Tout paraît simple. Ces quelques vers apparaissent également comme le reflet d'une philosophie épicurienne : savoir profiter de l'instant

117 ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, « Lesquels ? », op. cit., p. 40.

propice pour s'ouvrir au plaisir des sens.

3.3.2 Quand l'amour se fait violent

Malgré les apparences, l'expérience érotique dans la poétique éluardienne côtoie parfois les limites du déchirement amoureux. En effet, certains vers révèlent une certaine violence de l'acte, durant lequel la perte de l'être n'a plus rien de positif. La perte rime alors avec la perte de l'identité et la rupture de l'échange, l'impossible reflet. La douceur cède la place à la douleur comme en témoigne ce présent poème, extrait de *L'Amour la poésie* :

Rouge amoureuse
Pour prendre par à ton plaisir
Je me colore de douleur.

J'ai vécu tu fermes les yeux
Tu t'enfermes en moi
Accepte donc de vivre.

Tout ce qui se répète est incompréhensible
Tu nais dans un miroir
Devant mon ancienne image.¹¹⁸

Le premier vers se délecte de vieux topoï de l'expression amoureuse à travers la présence de la couleur rouge, dont la symbolique importe chaque fois qu'il est usité. Le rouge désigne, dans l'imaginaire collectif, la fulgurance de la passion jusqu'à la déraison ou la folie parfois. La couleur rouge possède également un aspect violent, visuellement violent parce que vif et émotionnellement violent puisque lié au sang, aux pulsions assassines. L'adjectif est par ailleurs associé à un autre adjectif : « amoureuse », ce qui lui assigne sans équivoque cette connotation sensuelle. Le second vers, rythmé par le flot des allitérations en [p], illustre l'étreinte comme un moment de communion auquel le poète « prend part ». Mais le rapport des deux partenaires semble inégalitaire, en effet se côtoient à la rime deux émotions antinomiques : « plaisir » procuré au féminin et « douleur » subie par le poète. Norman Brown évoque à juste titre une dialectique du désir – plaisir qui prend tout son sens dans cette rime : « Si le désir est considéré comme

118 ELUARD, Paul, *L'Amour la poésie*, « Rouge amoureuse », op. cit., p. 175.

l'essence de l'homme, il s'ensuit que le désir est défini comme l'énergie consacrée à obtenir le plaisir et à éviter la douleur. »¹¹⁹ L'expérience amoureuse, si ce n'est sexuelle, se traduit par le sacrifice de l'un pour le bien de l'autre, la relation est mise en échec. Par ailleurs, le troisième vers fait écho au premier par la présence du syntagme verbal « je me colore » explicitement lié au « rouge ». Par analogie, en cette fin de strophe, l'image du poète subissant la douleur et se traduisant par la coloration, renvoie à la violence à la fois visuelle et émotionnelle de la couleur rouge.

La seconde strophe reprend un des motifs spécifiques de la poésie éluardienne par la présence des yeux. Le premier vers se construit sur une opposition temporelle ainsi que sur une opposition des pronoms personnels. Le « je » du poète est associé à l'évocation d'un passé tandis que le « tu » de la femme aimée est ancré dans le présent immédiat. Le sentiment de finitude du poète semble lié à l'aveuglement du féminin. Ce vers annonce la rupture du lien amoureux. Le second vers affirme le danger de l'étreinte : le renoncement de soi dans l'enfermement : « tu t'enfermes en moi ». La fusion devient confusion. L'exhortation énoncée sur le mode impératif dans le troisième vers tend à créer un nouvel élan vital, exprimé à travers l'emploi du verbe « vivre ». Ce vers affirme la dimension délétère de l'étreinte qui mène à la confusion. Par ailleurs, ce vers se lit en opposition au premier, opposition fondée sur l'emploi du verbe « vivre » aux temps du passé et du présent. L'élan vital du troisième vers contredit le sentiment de finitude du premier vers. La dernière strophe, quant à elle, réintègre le symbole du miroir pour signifier l'aspect spéculaire de la relation : « tu nais dans un miroir ». Le premier vers, intrigant en première lecture, s'éclaire à la lumière des deux vers suivants. Il affirme l'impassibilité de la raison et de la conscience face à l' inexplicable : « tout ce qui se répète est incompréhensible ». Le « tout » semble référer à l'indéfectible lien d'un toi à un moi se reflétant indéfiniment, la naissance d'un toi subordonnée à l'effacement d'un moi. La présence de l' « ancienne image » suggère l'anéantissement identitaire du poète.

L'étreinte peut donc revêtir un caractère délétère, expérience de dissolution de l'être qui se situe aux frontières de la mort. En ce sens, la théorie de l'érotisme de Georges Bataille se vérifierait dans la poésie éluardienne. Chaque désillusion amoureuse vécue par Paul Eluard trouve un espace dans sa poésie, espace dans lequel la parole cristallise toutes les angoisses de solitude. La violence exprimée dans l'érotisme signifie l'incapacité de Paul Eluard de s'épanouir et la violence émotionnelle aux

119 BROWN, Norman, op. cit., p. 21.

fondements de sa relation avec Gala. Ce poème, extrait de *L'Amour la poésie*, est écrit peu avant la rupture définitive du couple. Il nous semble que l'amertume de l'échec amoureux est inextricable de l'expression violente de l'érotisme.

Conclusion

L'érotisme, notion si difficile à définir, occupe donc une place prépondérante dans l'œuvre éluardienne. Tantôt expérience heureuse, tantôt tentative de dissolution de l'être, l'érotisme est toujours indécidable à première lecture. Paul Eluard s'attache beaucoup aux symboliques des couleurs (en particulier le rouge), au vocabulaire topique mais métaphorique. La femme est envisagée avant tout comme un corps désirable, remarquable par sa beauté, pourtant jamais femme fatale ni séductrice, elle demeure l'anonyme qui attire mais ne dévore pas. Toutefois, il arrive que le charme soit rompu par l'évocation de corps mutilés, de corps faibles prêts quant à eux à être dévorés.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde ». Nous avons certes déjà cité cette célèbre parole baudelairienne mais elle nous paraissait essentielle pour conclure ce travail de longue haleine. Elle condense en quelque sorte tout ce que nous avons tenté de dévoiler de la représentation du féminin dans la poétique éluardienne. La femme est véritablement dans la poésie de Paul Eluard un être essentiel, nous dirions même qu'elle est une obsession, mais il apparaît clairement également qu'elle recouvre des visages bien différents, parfois paradoxalement opposés. Paul Eluard oppose dos à dos la figure de l'inspiratrice à celle du féminin responsable de la perte d'inspiration, la Vierge au corps désirable, l'initiatrice à la sorcière, la femme imaginée à la femme réellement aimée.

La femme participe toujours d'un double mouvement : celui de la valorisation de l'univers éluardien par « les terribles loisirs » qu'elle crée au poète et inversement celui de la destruction de cet univers. Le sens de la valorisation du monde est interdépendant de la présence du féminin, tandis que son absence cause l'effondrement des valeurs. Les fondements de la poétique éluardienne sont alors compromis, notamment ceux du partage, de la fusion, de la dialectique des regards. La relation amoureuse, pour survivre, doit être conçue tel un miroir, dès l'instant où le miroir est brisé, brisure causée par l'absence féminine, la poétique éluardienne s'ouvre à l'expression d'une angoisse quasi métaphysique.

Le langage éluardien repose sur divers ressorts pour figurer les contradictions, nous l'avons vu, il imagine des archétypes féminins, il pervertit les fondements de sa poétique et enfin il délimite ses moyens d'expression. Celui qui nous a paru pertinent est celui de l'érotique qui condense quelques contradictions et permet de mettre en perspective les textes surréalistes aux textes postérieurs à l'aventure surréaliste mais aussi de mettre en perspective la poétique éluardienne à la poétique d'autres poètes surréalistes. Le langage érotique, malgré un vocabulaire invariant au fil de la carrière de Paul Eluard, a évolué depuis *Capitale de la douleur* jusqu'à *Une longue réflexion amoureuse*. Par ailleurs, c'est la représentation du féminin elle-même qui s'est métamorphosée d'une oeuvre à l'autre. *Une longue réflexion amoureuse* se présente

comme le recueil de la sagesse amoureuse, sans ambivalence. Nusch, égérie de ce recueil, symbolise la stabilité, la constance des sentiments. Le langage est moins emporté, l'expression de la sensualité est raffinée.

Ce sujet ouvre d'autres perspectives, notamment celle d'une étude comparative d'oeuvres surréalistes concernant la perception du féminin ou encore d'une étude de la mélancolie dans la poésie éluardienne, mélancolie ô combien présente dès *Capitale de la douleur* dont le titre premier était *L'Art d'être malheureux*.

Annexe 1 :

Eve, le mythe de la première femme

Deux interprétations de la création de la femme se confrontent dans le récit de la Bible. La première affirme que la femme est une moitié d'androgynes, interprétation reprise par Platon. La seconde, et la plus communément admise, laisse supposer que la femme est née de l'homme :

Yahvé Dieu dit : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Il faut que je lui fasse une aide qui lui soit assortie. » Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages, mais, pour un homme, il ne trouva pas l'aide qui lui fût assortie. Alors Yahvé Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. Puis, de la côte qu'il avait tirée de l'homme, Yahvé Dieu façonna une femme et l'amena à l'homme.¹

La Genèse narre ensuite comment Eve s'est rendue coupable de la faute originelle qui a plongé l'humanité dans un état de déchéance et l'a contrainte à connaître tous les maux. Eve, par son acte qui n'a rien de subversif, met fin à une utopie, celle d'un monde où personne n'a à rougir de sa nudité, où personne ne fait l'épreuve de la souffrance, de la maladie, où l'effort du travail n'existe pas. Malgré elle, elle renverse cet état originel de plénitude :

Le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs que Yahvé Dieu avait faits. Il dit à la femme : « Alors, Dieu a dit : Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin? » La femme répondit au serpent : « Nous pouvons manger du fruit des arbres du jardin. Mais du fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin, Dieu a dit : Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas, sous peine de mort. » Le serpent répliqua à la femme : « Pas du tout! Vous ne mourrez pas! Mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme les dieux qui connaissent le bien et le mal. » La femme vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à voir, et qu'il était, cet arbre, désirable pour acquérir le discernement. Elle prit de son fruit et mangea. Elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il mangea. Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes.²

1 *La Bible de Jérusalem*, « Genèse, 2 », traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris : Les éditions du Cerf, 1998. p. 35.

2 *La Bible de Jérusalem*, « Genèse, 3 », traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris : Les éditions du Cerf, 1998. p. 35.

Annexe 2 :

La sorcière : cette femme ordinaire devenue personnage de fiction

Jules Michelet nous met en garde sur une conception factice de la sorcière (l'image de la vieille, dont la laideur est à la limite du soutenable), selon lui, « beaucoup périrent précisément parce qu'elles étaient jeunes et belles »¹. Dans la préface au livre *La Sorcière*, dont la vision d'ensemble est historique, Paul Viallaneix répond à la question qui nous brûle les lèvres : « Qui est la sorcière, en effet ? Elle n'est pas, comme le fut Jeanne, une femme unique, dont le portrait relèverait de l'art du roman ou de l'épopée. Elle est un type féminin »².

La sorcière ne s'apparente donc pas à un personnage fictif mais relève d'une typologie, c'est pourquoi, par ailleurs, le travail de Jules Michelet est celui d'un historien. Il s'agit presque d'un travail « sociologique ». La sorcière n'a donc rien de comparable à l'idée que s'en sont fait les générations successives, son pouvoir fut avant tout celui d'intriguer les foules, elle est un « être humain suspecté ou pourchassé, elle appartient au registre de la parole. Experte dans l'art des incantations et des formules magiques, elle naît, ravissante Sybille, Cassandre païenne et meurt sur les bûchers chrétiens, condamnée par les mots qui furent son arme secrète. La Sorcière, être doué de parole, habite la parole des autres conteurs ou inquisiteurs. [...] Tapié dans l'ombre de nos nuits, la Sorcière nous hante, nous séduit, nous amuse »³.

Ce sont ces conteurs ou autres détenteurs d'une parole qui contribuent à mythifier la sorcière, à lui conférer une identité surnaturelle, éludant son caractère humain. La littérature assume une grande part de ce détournement. Les représentations de cet être intrigant dans la mythologie grecque en témoignent, Circé n'est-elle pas celle qui métamorphose d'un regard ? Selon l'article cité précédemment, l'époque antique véhicule une image positive de la sorcière toujours considérée comme une puissance créatrice, femme et mère, elle a pouvoir de vie et de mort. Le Moyen-Age voit apparaître une autre typologie de la sorcière, celle qui continue d'influencer aujourd'hui encore notre perception. Elle est maléfique, suppôt de Satan, ses pouvoirs sont destructeurs, ses potions mortelles, ses incantations pernicieuses. Jules Michelet explique que cette vision de la sorcière est intimement liée au désespoir ambiant de

1 MICHELET, Jules, *La Sorcière* (1862), Paris : Garnier Flammarion, 1966. p.32.

2 MICHELET, Jules, *La Sorcière* (1862), Paris : Garnier Flammarion, 1966. p.20.

3 BOUTROLLE-CAPORAL, Myriam, GABORIT, Lydia, GUESDON, Yveline, « Les sorcières » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), Paris : Éditions du Rocher, 1988. p.1251-1252.

l'époque. C'est, de surcroît, probablement lié à l'essor de la religion chrétienne. La sorcière est brûlée sur la place publique parce qu'elle représente la subversion. Les croyances populaires permettent de garder bien vivant ce mythe. En effet, dans les campagnes, jusqu'au début du XX^e siècle, les suspicions de sorcellerie existent, la sorcière est celle qui, redoutable, jette des sorts par un regard, une parole⁴.

La littérature s'approprie le personnage de la sorcière, pour constituer un véritable mythe littéraire. Le personnage biblique de Lilith, considérée comme le contraire absolu de la Vierge, apparaît pour certains sous les traits d'une sorcière. Prenons pour exemple la Lilith mentionnée dans *La fin de Satan* de Victor Hugo :

Je suis Lilithisis, l'âme noire du monde
Tremble ! L'être inconnu, funeste, illimité,
Que l'homme en frémissant nomme Fatalité,
C'est moi. Tremble ! Ananké, c'est moi. Tremble ! Le voile,
C'est moi. Je suis la brume et tu n'es que l'étoile ;
Tu n'es qu'un des flambeaux possibles ; moi je suis
La noirceur éternelle et farouche des nuits

[...]

Si je poussais un cri, tu te sentiras prendre
Par ce qu'on ne voit pas, l'invisible forêt
Lâcherait son hibou, la nuit se lèverait
Et t'envelopperait dans la grande aile onglée !⁵

Victor Hugo réhabilite donc un personnage oublié de la tradition biblique. Effectivement, Lilith a été vite évincée, peu de textes sacrés en font mention. Elle est la première femme d'Adam devenue maléfique après avoir été congédiée par celui-ci au bénéfice de Eve. Lilithisis est aussi la première variante de la déesse Isis qui préside à la mort et au mal, elle s'apparente à la fille de Satan. Tout dans le texte concorde pour affirmer la présence de la figure de la sorcière. Le poète romantique reprend tous les lieux communs liés à ce personnage depuis l'époque médiévale. La Lilith de Victor Hugo incarne la mal, possède un don surnaturel puisqu'elle préside à la mort et au destin. Nombreux sont aussi les contes issus des traditions populaires, puis intégrés à la littérature écrite, qui réinvestissent le personnage de la sorcière. Charles Perrault réécrit l'histoire de *La Belle au bois dormant*, dans laquelle une mauvaise fée se penche sur le

4 Il s'agit de vieilles légendes populaires transmises, à l'oral, dans les familles de la campagne corrézienne. La fonction du regard est omniprésente, il était murmuré qu'une sorcière était capable, à l'aide de ses yeux de couper le lait des vaches. Vieilles légendes rurales, elles expriment la crainte des paysans à l'égard de ces êtres atypiques.

5 HUGO, Victor, *Oeuvres poétiques, Anthologie*, Paris : Le livre de Poche, 2002. p.242.

berceau du nouveau-né pour jeter un sort. La fée, traditionnellement assimilée au versant positif de la sorcière, se confond absolument avec elle dans ce conte. Elle partage un don malfaisant, celui de déterminer le moment et les circonstances d'une mort parce que bien souvent la sorcière est associée à une pulsion de mort.

Annexe 3 :

Tomber amoureux d'une statue, généalogie d'une névrose

Aux sources, nous retrouvons le mythe de Pygmalion et Galatée (nom de la statue donné postérieurement). Pygmalion est un sculpteur que l'on dit volontiers misogyne ou bien, selon les versions, profondément opposé à la tradition de la prostitution féminine. Un jour, grâce au génie qui est le sien, il crée une oeuvre magnifique. C'est alors que naît une statue d'ivoire, d'une beauté incroyable et dont il tombe éperdument amoureux :

Témoin de l'existence criminelle qu'elles avaient menée, et révolté des vices dont la nature a rempli le coeur des femmes, Pygmalion vivait sans compagne, célibataire ; jamais une épouse n'avait partagé sa couche. Cependant, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son oeuvre. C'est une vierge qui a toutes les apparences de la réalité ; on dirait qu'elle est vivante et que, sans pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir ; tant l'art se dissimule à force d'art. Emmerveillé, Pygmalion s'enflamme pour cette image ; souvent il approche ses mains du chef-d'oeuvre pour s'assurer si c'est là de la chair ou de l'ivoire et il ne peut encore convenir que ce soit de l'ivoire. Il donne des baisers à sa statue et il s'imagine qu'elle les rend ; il lui parle, il la serre dans ses bras ; il se figure que la chair cède au contact de ses doigts et il craint qu'ils ne laissent une empreinte livide sur les membres qu'ils ont pressés ; tantôt il caresse la bien-aimée, tantôt il lui apporte ces cadeaux qui plaisent aux jeunes filles, des coquillages, des cailloux polis, de petits oiseaux, des fleurs de mille couleurs, des lis, des balles peintes, des larmes tombées de l'arbre des Héliades ; il la pare aussi de beaux vêtements ; il met à ses doigts des pierres précieuses, à son cou de longs colliers ; à ses oreilles pendent des perles légères, sur sa poitrine des chaînettes. Tout lui sied et, nue, elle ne semble pas moins belle. Il la couche sur des tapis teints de la pourpre de Sidon ; il l'appelle sa compagne de lit et il pose son cou incliné sur des coussins de plumes moelleuses, comme si elle pouvait y être sensible.¹

L'aspect troublant de ce texte réside dans la confusion qui naît de la passion éprouvée pour un être inanimé. Pygmalion tombe amoureux de sa statue, cependant il se comporte comme si cette statue était en réalité une femme, il lui offre des parures, l'embrasse, l'étreint, croit même la sentir se mouvoir sous ses doigts. La statue comble une absence, elle se substitue à un corps réel, sans en présenter les désavantages. Malgré tout, cette attitude peut être perçue comme une déviance, un trouble relevant de la psychiatrie ou encore comme le signe d'une certaine gynophobie voire d'une misogynie latente. Il s'agit bien d'aimer une statue parce qu'il est impossible d'aimer une femme.

¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, X, 242-268, traduit par Georges Lafaye, Paris : Gallimard, 1992. p.329-330.

C'est particulièrement vrai dans les textes fin-de-siècle, notamment chez les auteurs décadents, la statue se substitue à la femme, selon Mireille Dottin-Orsini, pour figurer la terreur : « quand la statue est gigantesque, on peut la considérer comme une superbe matérialisation de la peur »². Nous pouvons aisément imaginer que la statue cristallise aussi la haine éprouvée pour le féminin. En effet, l'acte de possession est ambivalent, l'étreinte par exemple peut être assimilée à un besoin de domination malsain, à la concrétisation d'un fantasme répréhensible.

²DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p.116

Annexe 4 :

La question de l'érotisme

Commençons par l'étymologie. Le terme provient de la racine grecque ἔρως (éros) qui signifie « amour ». Pour autant, il est mal aisé de définir l'érotisme, d'une part parce que le terme est victime d'une censure sociale toute relative, d'autre part parce qu'il renvoie à des réalités différentes. Pour Georges Bataille, « entre tous les problèmes, l'érotisme est le plus mystérieux, le plus général, le plus à l'écart. »¹ Le mot a souffert d'un évident sémantisme au point qu'il ne signifie plus exactement ce qu'il signifiait initialement. L'érotisme désignait en premier lieu la tendance à aimer, définition que nous retrouvons dans *Le Banquet* de Platon dans lequel il est longuement question de la figure d'Eros, le dieu grec de l'amour. « La doctrine platonicienne d'Eros [...] suggère que l'homme recherche essentiellement un objet qui satisfasse son amour. »² Par ailleurs, la conception platonicienne de l'amour est liée à une dimension spirituelle. Aimer possède quelque chose de divin.

La fonction première du dieu Eros a été elle-même détournée par la philosophie : le terme désigne l'amour ayant pour finalité la satisfaction des pulsions charnelles. L'acception actuelle du terme « érotisme » est parfaitement distincte de son sens premier. La référence à un degré de sensualité voire de sexualité est explicite lorsque le mot est employé. Il renvoie nécessairement à une contemplation des corps, à un éveil des sens (toucher et vue en particulier) et à un désir charnel. L'érotisme est à la fois une éthique parce qu'il est une manière d'associer l'amour et le désir et une esthétique parce qu'il se fonde sur une harmonie des corps.

Dans son ouvrage, *L'Érotisme*, Georges Bataille avoue s'inscrire dans un héritage culturel : « Depuis longtemps, les hommes parlent sans crainte, et longuement, de l'érotisme. Aussi bien ce dont je parle à mon tour est connu. »³ Son écrit se veut à la fois philosophique et anthropologique : « L'érotisme ne peut être envisagé que si, l'envisageant, c'est l'homme qui est envisagé. »⁴ Une fois son projet formulé, il tente cette définition de l'érotisme : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. [...] L'activité sexuelle de reproduction est

1 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1957. p. 301.

2 BROWN, Norman, *Eros et Thanatos* (1959), Paris : Denoël, 1972. p. 20. (Coll. : Les Lettres Nouvelles)

3 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1957. p. 10.

4 BATAILLE, Georges, loc. cit.

commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. »⁵ Sa première formule ne manque pas d'intriguer puisqu'il associe l'érotisme à une pulsion de mort et en appelle aux écrits du Marquis de Sade pour justifier son hypothèse. L'argument, qui relève du cas pathologique est le suivant : le meurtre peut susciter une excitation d'ordre érotique. Cela reste peu convaincant en ce sens qu'il s'agit 'un exemple relevant de la psychiatrie. De toute évidence, l'expérience de la passion amoureuse pour Georges Bataille s'apparente toujours à une expérience de la violence.

Il termine son introduction par cette analogie entre l'érotisme et la poésie : « La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité. *C'est la mer allée avec le soleil.* »⁶ L'érotisme de Bataille diverge de celui de la conception platonicienne. Nous en revenons à celle-ci parce qu'elle est sans doute celle qui définit le mieux les aspirations de nos sociétés occidentales encore aujourd'hui. Là où Bataille considère que la pratique érotique est une expérience de la violence, une ouverture sur la mort, Platon considère que c'est une rencontre heureuse durant laquelle l'état de fusion primitif est retrouvé.

Nous terminerons par une dernière définition, celle de René Schwaller de Lubicz⁷, reprise par Robert Benayoun. L'érotisme se définirait comme « le magie de la vitalité, exprimée principalement par l'éveil de la puissance sexuelle » Nous avons choisi d'inclure ce point de vue parce qu'il est différent de celui de Georges Bataille. L'érotisme serait bien « l'approbation de la vie », et non celle de la mort. Il s'agirait d'un élan vital dont la finalité ajoute Robert Benayoun, est l'union. Voilà qui incarne la lutte culturelle entre Eros et Thanatos, Eros étant du côté de l'élan vital, il va dans le sens de la construction tandis que Thanatos se définissant comme la pulsion de mort, est principe de destruction.

L'art apparaît comme le mode privilégié d'expression de l'érotisme parce que, selon la théorie freudienne des instincts, il nie les refoulements. L'art permet aux instincts inconscients de s'exprimer pleinement. Norman Brown explique que l'art a cette

5 BATAILLE, Georges, op. cit., p. 15.

6 BATAILLE, Georges, op. cit., p. 30

7 Schwaller de Lubicz, contemporain de Bergson, était spécialiste de la symbolique en Égypte. Ses travaux mêlent ainsi divers intérêts, pour les symboles, l'ésotérisme, l'alchimie ainsi que la philosophie.

fonction parce qu'il n'est pas compatible avec le « principe de réalité ». Le langage poétique, particulièrement la poésie moderne, possède réellement cette fonction, il dépasse les interdits moraux, sociaux, religieux.

Selon Robert Benayoun, l'éros est « l'incarnation du désir total »⁸, dans les rites orgiaques relatés par les textes antiques, le désir féminin n'est pas nié, *a contrario* il est assimilé à un « délire divin »⁹⁶. C'est avec l'apparition du christianisme que le désir féminin se voit contrarié, il est même censuré. L'amour courtois amorce un processus de réévaluation du féminin, qui se poursuit jusqu'au dix-huitième siècle avec la pratique du libertinage, puis le romantisme qui considère la femme comme l'égal de l'homme, comme son double. Ce qui nous amène à nous interroger sur les critères de l'érotique surréaliste.

8 BENAYOUN, Robert, *L'érotique du surréalisme*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1978. p. 20.

96 BENAYOUN, Robert, loc. cit.

BIBLIOGRAPHIE

A. Ouvrages

1. Oeuvres de Paul Eluard

- ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur* (1926), suivi de *L'amour la poésie* (1929), Paris : Gallimard, 1966. - 247 p. (Coll. : « Poésie »).
- ELUARD, Paul, *Une longue réflexion amoureuse* (1945), Paris : Seghers, 1978. - 67 p.
- ELUARD, Paul, *Lettres à Gala 1924-1948*, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, Paris : Gallimard, 1984. - 517 p.
- ELUARD, Paul, *Oeuvres complètes*, I, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : 2002. - 1663 p. (Coll. : « bibliothèque de la Pléiade » ; 200).
- ELUARD, Paul, *Oeuvres complètes*, II, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. -1505 p. (Coll. : « bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

2. Autres oeuvres surréalistes

- BRETON, André, *L'amour fou* (1937), Paris : Gallimard, 1976. - 176 p. (Coll. : « Folio » ; 723).
- DESNOS, Robert, *Oeuvres*, édition établie et annotée par Marie-Claire Dumas, Paris : Gallimard, 1999. - 1394 p. (Coll. : « Quarto »).

B. Bibliographie critique des ouvrages

1. Sur Paul Eluard et son oeuvre

- BERGEZ, Daniel, *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Seyssel : Champ Vallon, 1982. - 181 p. (Coll. : « Champ poétique »).

- BOULESTREAU, Nicole, *La poésie de Paul Eluard, La rupture et le partage, 1913-1936*, Paris : Klincksieck, 1985. - 301 p.
- Jean-Charles Gateau commente « Capitale de la douleur », Paris : Gallimard, 1994. - 213 p. (Coll. : « Foliothèque » ; 33).
- GATEAU, Jean-Charles, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris : R. Laffont, 1988. - 417 p.
- MESCHONNIC, Henri : « Eluard poète classique », *Poétique III*, Paris : Gallimard, 1973. p. 109-143. (Coll. : « Le chemin »).
- PARROT, Louis ; MARCENAC, Jean, *Paul Eluard*, Paris : Seghers, 1980. - 188 p. (Coll. : « poètes d'aujourd'hui » ; 1).
- RICHARD, Jean-Pierre : « Paul Eluard », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p. 105-139.
- VANOYEKE, Violaine, *Paul Eluard, le poète de la liberté*, Paris : Julliard, 1995. - 434 p.

2. Sur le mouvement surréaliste

- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme (1924, 1930)*, Paris : Gallimard, 1985. - 173 p. (Coll. : « Folio essais » ; 5).
- BRETON, André (dir.), *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris : J.-M. Place, 1976. [n° 1-6, juillet 1930-mai 1933].
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : J. Corti, 1985. - 366 p.

3. Regards d'hommes sur la femme : objet du désir amoureux

- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris : Editions de minuit, 1957. - 306 p.
- BENAYOUN, Robert, *Érotique du surréalisme*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1978. - 191 p.
- BROWN, Norman, *Eros et Thanatos*, Paris ; Denoël, 1972. - 410 p.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris : Grasset, 1993. - 373 p.

- RAYMOND, Jean, *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris : Seuil, 1977. - 188 p. (Coll. « Points, Littérature » ; 86).
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1972. - 444 p. (Coll. : « Bibliothèques 10/18 » ; 34).

4. Études féminines et féministes : regards de femmes sur les femmes

- CHADWICK, Whitney. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Paris : Thames & Hudson, 2002. - 256 p.
- CONLEY, Katharine. *Automatic woman. The representation of woman in surrealism*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. - 179 p.
- THERY, Irène, *La Distinction de sexe, une nouvelle approche de l'égalité*, Paris : Odile Jacob, 2007. - 677 p.

5. Femme : du mythe à la littérature

- Ève et Pandora, *La création de la première femme*, Jean-Claude, Schmitt (dir.), Paris : Gallimard, 2001. - 283 p. (Coll. : « Le temps des images »).
- MICHELET, Jules, *La sorcière* (1862), chronologie et préf. par Paul Viallaneix, Paris : Garnier-Flammarion, 1966. - 314 p.

C. Bibliographie critique : choix d'articles

1. Sur Paul Eluard et son oeuvre

- DARLE, Juliette : « La nostalgie de la lumière totale », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p. 115-118.
- FORMENTELLI, Éliane : « Max Ernst – Paul Eluard ou l'impatience du désir ». Lille, *Revue des Sciences Humaines*, 1976, XLI, p. 487-504.
- JEAN, Raymond : « Les images vivantes dans la poésie d'Eluard », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p.119-135.

- LE ROUX-KIEKEN, Aude : « Les Amants de Mougins », *Histoires littéraires*, V, 17 (janvier-mars 2004), p. 58-67. [à propos d'une photographie de Paul Eluard et Nusch].
- MARCENAC, Jean : « Eluard et l'amour », *Europe*, janvier 1973, n° 525, p. 85-96 et p. 96-100.
- PIERRE, Rolland : « Le vocabulaire de Paul Eluard », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p. 161-178.
- SANDRE, Yves : « Rythmes et structures chez Paul Eluard », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p. 152-160.
- VALETTE, Robert D. : « Le fil de la tendresse humaine », *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p.8-21.

2. Regards d'homme sur la femme : objet du désir amoureux

- PAREJA-RIOS, Patricia : « Une approche du surréalisme à la lumière du corps », Louvain-La-Neuve, *Les Lettres Romanes*, 2001. p. 75-85, p. 183-193.
- WITHING, Charles G : « Eluard's poems for Gala ». Champaign, *The French review*, february 1968.

3. Etudes féminines et féministes : regards de femmes sur la femme

- CONLEY, Katharine : « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme » in *La part du féminin dans le surréalisme. La femme s'entête*. [textes réunis par Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley]. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris : Lachenal et Ritter, 1998, p. 71-89.
- CIXOUS, Hélène : « Le rire de la Méduse », Aix-en-Provence, *L'Arc*, 1976, n° 61, p. 39-54.
- WATHEE-DELMOTTE, Madeleine : « Gala ou l'éloge du vide » in *La part du féminin dans le surréalisme. La femme s'entête*. [textes réunis par Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley]. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris : Lachenal et Ritter, 1998, p. 155-171.

4. Femme : du mythe à la littérature

– LABRY, Suzanne : « La femme, l'amour, la poésie au XX^{ème} [Apollinaire, Eluard, Aragon] ». *Europe*, novembre-décembre 1964, n° 427-428, p. 85-93.

– PIERRE, Rolland : « L'inspiratrice », *Europe*, novembre-décembre 1964, n° 427-428, p. 93-99.