



HAL
open science

**De la notion d'altération(s) dans les poèmes d'amour de
Paul Eluard : Les Mains libres, Le Temps déborde,
Corps mémorable, Le Phénix**

Charlotte Ollier

► **To cite this version:**

Charlotte Ollier. De la notion d'altération(s) dans les poèmes d'amour de Paul Eluard : Les Mains libres, Le Temps déborde, Corps mémorable, Le Phénix. Littératures. 2010. dumas-00538962

HAL Id: dumas-00538962

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00538962>

Submitted on 23 Nov 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.



De la notion d'altération(s) dans les poèmes d'amour
de Paul Eluard : *Les Mains libres, Le Temps
déborde, Corps mémorable, Le Phénix*

Nom : OLLIER
Prénom : Charlotte

UFR LETTRES ET ARTS

Mémoire de Master 2 recherche – 30 crédits – Mention Littératures

Parcours Écritures et représentations (XIX^e-XXI^e)

Sous la direction de M. STÉPHANE MACÉ, professeur des universités

Soutenance : 1/07/2010

Année universitaire 2009-2010

« *L'amour, ça se parle, et ce n'est que ça* : les poètes l'ont toujours su. »

Julia Kristeva, *Histoires d'amour*.

De la notion d'altération(s) dans les poèmes d'amour
de Paul Eluard : *Les Mains libres, Le Temps
déborde, Corps mémorable, Le Phénix.*

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements iront à mon directeur de recherches, M. Stéphane Macé, qui m'a aidée à explorer de nouvelles pistes de réflexion et à élaborer de nouvelles interprétations ; à M. Daniel Lançon, membre du jury.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à chacune des personnes ayant pris part, d'une manière ou d'une autre, à ce travail. A Aude qui l'a relu avec attention, à ceux qui m'ont épaulée, à ceux qui ont partagé mes moments de doute pour mieux les dépasser.

Enfin, un merci tout particulier à Laurent, pour son soutien indéfectible.

Table des matières

Introduction générale	9
- Le principe d'altération(s) : rapides mises au point définitives.....	10
- La poétique éluardienne à l'épreuve de l'altération : explicitation d'une problématique.	11
- Présentation raisonnée du corpus	13
Première partie : Altérations du langage amoureux, conversion/dégradation	15
Chapitre 1 : Nature du langage poétique chez Paul Eluard	17
1.1.1 Adresses fictives ou énoncé véritablement orienté : la poésie de Paul Eluard n'est-elle que virtuelle ?	17
1.1.2 Le langage du sensible ou la parole poétique privilégiée	20
1.1.3 Du mot à l'image, de l'image au mot : pour une double lecture	23
Chapitre 2 : De l'exaltation amoureuse	27
1.2.1 Eluard, poète lyrique ?	27
1.2.2 L'amour à l'épreuve de l'obsession	29
Chapitre 3 : ... au dépit amoureux	35
1.3.1 Le miroir brisé	35
1.3.2 Le langage de l'emphase et l'emploi de la métaphore au service du discours amoureux : entre amplification et atténuation de la douleur	37
1.3.3 La tragédie de la déchéance	40
Chapitre 4 : A l'aube de nouvelles amours	44

1.4.1 Pour une poétique du cycle	45
1.4.2 L'allégorie du phénix	48
Deuxième partie : Altérations et altérités	52
Chapitre 1 : <i>Les Mains libres</i> : du croquis au poème	54
2.1.1 Présence de l'altérité artistique	54
2.1.2 <i>Les Mains libres</i> ou la parole libérée	60
Chapitre 2 : En quête d'unité	63
2.2.1 L'influence platonicienne : réécriture contemporaine d'un mythe amoureux	63
2.2.2 « Des yeux pour voir c'est bien, pour en profiter, c'est mieux »	66
Chapitre 3 : L'altérité-altération	69
2.3.1 « Je est un autre »	69
2.3.2 Altération du sentiment de vie	71
Troisième partie : L'altération musicale	76
Chapitre 1 : La question du rythme	80
3.1.1 De la réversibilité du rythme	80
3.1.2 Le temps du poème : suspension et accélération du temps de la vie quotidienne .	83
Chapitre 2 : La question de la mélodie	86
3.2.1 Présence du poème-chant	86

3.2.2 Paul Eluard et Francis Poulenc : « l'alliance de la poésie et de la musique »89

Conclusion générale95

Bibliographie98

Résumé104

Voici les références exactes des éditions utilisées pour l'étude des poèmes, les œuvres seront citées, pour plus de commodité, par leur seul titre dans les notes de bas de page :

ELUARD, Paul, *Les Mains libres* Man Ray dessins illustrés par les poèmes de Paul Eluard (1937) in *Œuvres complètes*, I, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - pp. 555-684. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 200).

ELUARD, Paul, *Le temps déborde* (1947) in *Œuvres complètes*, II, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - pp. 101-114. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

ELUARD, Paul, *Corps mémorable* (1947-1948) in *Œuvres complètes*, II, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - pp. 119-137. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

ELUARD, Paul, *Le Phénix* (1951) in *Oeuvres complètes*, II, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - pp. 419-446. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

Voici la liste des quelques abréviations que nous serons amenés à utiliser en notes de bas de pages :

- O.C. : *Œuvres Complètes*
- I : renvoie au tome I des *Œuvres Complètes*
- II : renvoie au tome II des *Œuvres Complètes*

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le principe d'altération(s) : rapides mises au point définitives

Le terme « altération » n'a étonnamment aucune origine latine, nous devons le terme au provençal. Cependant, avant même de se résigner à ne pas spéculer sur un lien consubstantiel entre « altération » et *alter*, rappelons que le verbe « altérer » a bien pour étymologie *alter*. L'étymologie nous sera par ailleurs bien commode pour l'élaboration de la deuxième partie de notre développement. Mais à ce stade, posons les jalons d'une définition du terme en trois temps, correspondant à trois acceptions différentes, dont deux sont sensiblement liées.

La première et la plus évidente, mais la plus usuelle également, définit l'altération comme une dégradation d'un état, d'une chose ou d'un individu. Il s'agit de la définition la plus négativement connotée. Elle présume une déliquescence du sujet qui s'avèrera capitale dans la poésie d'Eluard.

La deuxième, d'abord circonscrite au domaine de la physique puis largement étendue à un vocabulaire moins spécifique, définit l'altération comme une conversion. Si cette définition est intimement liée à la première, elle perd sa connotation négative au profit d'un sens beaucoup plus lisse. La conversion n'appelle pas nécessairement une dégradation, elle n'est que changement, aussi radical soit-il.

La troisième et dernière acception est limitée au domaine particulier qu'est la musicologie. L'altération musicale est une conversion puisqu'elle modifie la hauteur de la note, donc le son qu'elle produit. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette acception ne sera pas négligée dans le corps du mémoire, bien qu'elle ne soit pas employée dans toute son amplitude. Évidemment, nous n'allons pas nous mettre en quête de dièses et bémols là où il n'y en a pas. Le lien à l'altération musicale est plus subtil, moins immédiat.

Un tour d'horizon des diverses définitions n'a de sens que si elles sont mises en perspective dans l'étude qui est la nôtre : le principe d'altération dans la poétique éluardienne.

La poésie éluardienne à l'épreuve de l'altération : explicitation d'une problématique

A lire et relire les poèmes amoureux de Paul Eluard, nous parvenons à une conclusion simple : ceux-ci sont sujets à des variations innombrables et demeurent pourtant toujours fidèles à l'esthétique éluardienne. Entre conversion et dégradation, le discours amoureux est sans cesse remis en cause par les aléas d'une vie mouvementée, semée de ruptures et de deuils, de rencontres et de réconciliations. Il ne faut pas s'y tromper, contrairement à ce qu'affirmait Nicole Boulestreau¹, la poésie d'Eluard ne naît que de son expérience, si universelle soit-elle. Parlant de tous en ne parlant que de lui. Au gré des tempêtes et des accalmies, l'œuvre du poète s'écrit, inexorablement. Lorsque sa femme Nusch meurt brutalement, le langage s'assombrit, la syntaxe est bouleversée, l'écriture est à la mélancolie. Puis par le miracle de la rencontre, une conversion s'opère, ne laissant aucun stigmate d'une dégradation tant violente qu'inattendue. Le poète renaît de ses cendres et c'est un nouveau cycle qui s'amorce. Un nouveau cycle de vie et un nouveau cycle poétique.

L'altération ne prend son sens véritable que si l'on considère la présence de l'autre. Pourrait-il seulement y avoir altération si l'altérité n'avait aucune prise sur le discours poétique ? Et c'est à cet instant précis que nous nous offusquons d'une absence de lien étymologique direct entre les termes. Nous nous consolons alors avec le lien plus indirect (dans la perspective de notre problématique) du latin au français, de *alter* à « altérer ». Plus qu'un jeu de mots reposant sur la proximité phonétique des termes, nous nous interrogeons sur l'altération possible que représente une survalorisation de l'altérité. Trop aimer l'autre, s'identifier à elle, n'est-ce pas perdre un peu de soi, à tout le moins se risquer à une métamorphose parfois dangereuse ?

Mais enfin l'altérité n'est pas que l'être aimé, elle ne peut se résumer à cela, sans quoi la source d'inspiration du poète aurait pu se tarir dès le départ de Gala. L'altérité est également le musicien qui a su révéler toute la musicalité de la poésie d'Eluard.

¹ BOULESTREAU, Nicole, *La poésie de Paul Éluard : la rupture et le partage, 1913-1936*, Paris : Klincksieck, 1985. 301 p.

L'altération musicale désigne la conversion de la poésie éluardienne vouée dès ses prémices, par son engagement surréaliste, à la quête de l'image. Il s'agit là d'une dimension passée sous silence par trop de critiques qui considèrent que la musique n'est pas la matière première de cette parole poétique pourtant désignée à tort ou à raison de lyrique. Considérant rythme et mélodie, c'est un foisonnement de perceptions auditives et acoustiques auxquelles se livre le lecteur de l'œuvre de Paul Eluard.

A travers cette problématique de l'altération, c'est toute la complexité de la poésie éluardienne que nous voulons tenter de rendre au mieux. Une poésie incessamment en mouvement, qui se détruit puis se reconstruit, mais jamais anéantie. Une poésie propice à des sursauts inattendus, bien moins prévisible que ce que la *doxa* veut bien prétendre.

Présentation raisonnée du corpus

L'amour est un sentiment versatile, prompt au changement à la moindre contrariété. Il était tout à fait naturel alors d'élire un corpus gravitant autour des poèmes amoureux pour traiter la question de l'altération. Le choix des recueils est motivé par plusieurs critères au rang desquels nous citons en premier lieu la volonté d'illustrer nos propos par des poèmes surréalistes et post-surréalistes. Vient ensuite le désir de composer sur des recueils écrits dans un laps de temps suffisamment long pour appréhender le motif de la conversion avec le recul nécessaire. Enfin, il préside à ce choix une part d'affect que nous ne sommes pas tenus de commenter ici.

Le premier recueil inclus au corpus est *Les Mains libres*. Publié en 1937, censé illustrer les dessins de Man Ray, il est l'illustration parfaite de la période surréaliste de Paul Eluard. Le langage est dépouillé, la syntaxe est minimaliste, le nom prime sur le verbe. La plupart des poèmes sont très courts, tentant de synthétiser au mieux la pensée picturale de Man Ray, sans jamais chercher à la dépasser en la décrivant. Le recueil est un hymne à la liberté de désirer, Nusch en est l'inspiratrice. Tout converge vers une idée commune du bonheur dans le désir et l'amour.

Les deux recueils suivants ne peuvent être séparés. En effet, *Le Temps déborde* et *Corps mémorable*, publiés respectivement en 1947 et 1947-1948, évoquent la mort de Nusch selon deux perspectives différentes mais complémentaires. Ils racontent tous deux la détresse d'un homme contraint à un deuil impossible. Le premier laisse percevoir une amertume face au temps qui s'égrène sans que quiconque n'y puisse rien. Le second se remémore les traits d'un visage, les courbes d'un corps demeurés intacts malgré la mort. L'écriture poétique est une tentative désespérée de suspendre un temps qui meurtrit. Tous deux sont les témoins privilégiés d'une parole dégradée, d'une identité niée face à la perte de l'altérité.

Mais au gré des rencontres, avec le soutien de ses amis les plus proches qui l'ont sauvé d'un désespoir béant, le cycle se rejoue. Dominique entre dans sa vie et lui offre la stabilité d'un nouvel amour. Aussi le poète publie-t-il *Le Phénix* en 1951, un an avant sa mort. Le titre vaut par lui-même tant il est explicite. Tel le phénix mythique, Paul

Eluard renaît de ses cendres et livre ce recueil qui renoue avec le désir de vivre et constitue le point de départ d'un nouveau cycle. Le ton est plus léger, l'absente n'est plus nommée, le poème laisse place au bonheur d'être au monde. Il s'agit d'une ultime conversion poétique avant que Paul Eluard ne succombe à une crise cardiaque le 18 novembre 1952 à Charenton.

Il est nécessaire de préciser que chacun des recueils, étant intimement liés à son expérience amoureuse, doit être lu dans l'ordre chronologique, sous peine de discréditer l'hypothèse que le principe d'altération est particulièrement présent dans sa poésie. Une lecture diachronique s'impose également si l'on veut comprendre la structure cyclique de l'œuvre éluardienne. Sans une perception chronologique du temps, il est impossible de restituer un lieu d'origine, une phase critique et un lieu de renouvellement.

PREMIÈRE PARTIE

ALTÉRATIONS DU LANGAGE AMOUREUX : CONVERSION/DÉGRADATION

INTRODUCTION

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice.

Paul Eluard.

S'il est un espace privilégié pour interroger la notion d'altération dans la poésie éluardienne, c'est sans nul doute dans les recueils de poésie amoureuse. Il y préside une force dialectique qui permet de renvoyer dos à dos deux conceptions de la relation amoureuse, une dialectique qui se fonde sur les principes de conversion et de dégradation. Il s'agit dans cette première partie de questionner la façon dont le langage amoureux se trouve incessamment remis en cause, pour être mieux renouvelé.

Pour répondre à cette question, nous nous attacherons tout d'abord à définir, dans une perspective macrostructurale, le langage poétique de Paul Eluard, dans ce qu'il a de plus caractéristique, afin de mieux analyser ensuite les ressorts d'une exaltation amoureuse qui ne peut être contenue. Une exaltation qui se transmue, par des artifices qu'il nous conviendra d'exploiter, en une écriture de la dépression qui mime le dépit amoureux :

« Cette exaltation au-delà de l'érotisme est bonheur exorbitant tout autant que pure souffrance : l'une et l'autre mettent en passion les mots. »²

Mais c'est sans compter sur cette poésie du cycle qui permet à la poésie de Paul Eluard de se régénérer, de renaître de ses cendres tel le Phénix que le poète s'est donné pour symbole.

² KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris : Denoël, 1983. p. 9. Il s'agit de l'introduction de son essai consacré aux rapports qu'entretiennent les hommes avec l'expérience amoureuse.

CHAPITRE 1 : Nature du langage poétique chez Paul Eluard

1.1.1 Adresses fictives ou énoncé véritablement orienté : la poésie de Paul Eluard n'est-elle que virtuelle ?

Le propos liminaire concernera le système énonciatif. Alors que pour la plupart des textes littéraires, qu'ils soient fictionnels (roman, nouvelle, conte) ou non fictionnels (écrit scientifique, autobiographie), il est aisé de retrouver chaque maillon du système d'énonciation (locuteur, allocutaire, message), il n'en va pas de même pour l'unité un peu mystérieuse que représente le poème. Qui parle? A qui? Que dit-il? Est-il réellement une structure close sur elle-même?

Ces questions peuvent paraître anodines, voire naïves. Pourtant, considérer le système énonciatif de la poésie n'est pas chose aisée. L'on se heurte parfois à des apories théoriques. Néanmoins, un consensus se fait jour pour affirmer que la poésie est un genre littéraire spécifique, que le poème est un énoncé à part entière qui répond à des contraintes particulières en ce qui concerne son mode d'élaboration et qui d'un point de vue formel, comme le rappelle Jacques Dürrenmatt, échappe aux généralités :

« Parce qu'il s'agit le plus souvent d'un énoncé écrit et donc reçu en différé, parce qu'il s'inscrit toujours plus ou moins dans la fiction, l'énoncé poétique propose en effet des figures d'interlocuteurs fluctuantes, parfois insaisissables, et manifeste, au moyen de stratégies parfois compliquées, la présence d'une figure singulière qui énonce pour réussir à questionner, voire à réinventer un monde qui paraît trop aller de soi. »³

L'auteur formule l'hypothèse, qui paraît peu contestable, que le système d'énonciation poétique est incertain, qu'il ne se fonde pas sur un schéma précis avec des locuteurs et allocutaires déterminés par l'acte même de la communication. Et voilà bien l'enjeu que ne saurait atteindre la poésie : s'inscrire dans un système de communication. Si cela lui est impossible, c'est parce que le *je* et le *tu* ne désignent que des entités virtuelles, non matérialisables. Peut-être lui est-ce impossible également parce que le poème est un énoncé instable, oscillant de la fiction à la réalité, de la réalité à la fiction. Le poème brouille plus ou moins volontairement les pistes énonciatives. Sans compter

³ DURRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, p.5

que le poème est trop souvent considéré comme un texte sans message, un texte hermétique. La poésie s'apparente donc, en ce sens, à un acte de création dans lequel conversent des interlocuteurs qui n'ont pas d'existence matérielle, qui n'ont pas de substance.

Nous croyons pourtant qu'une telle attitude critique a pour conséquence de se fourvoyer. En effet, même si elle valide en partie l'hypothèse parce qu'il existe un allocataire « sacré » (une inspiratrice divinisée), la poésie de Paul Eluard atteste de la présence d'un discours véritablement orienté, formulé à l'égard d'un destinataire ancré dans une réalité quotidienne, un individu qui prend corps en dehors de l'espace clos du poème. Nous en voulons pour preuve les dédicaces des recueils. Elles sont le premier signe que le poète destine son œuvre à une ou plusieurs personnes qui ne sont jamais anonymes. De plus, la dédicace représente l'avant-texte, ce n'est pas encore le poème ni le recueil. *De facto*, cette dernière n'est pas signée de la main du poète, qui peut effectivement être considéré comme une figure abstraite, mais par celle de l'homme qui se situe dans le temps et dans l'espace. La dédicace du recueil *Le Temps déborde* est une parfaite illustration de ce qui a été dit précédemment :

« à J. et A., derniers reflets de mes amours, qui ont tout fait pour dissiper la nuit. »⁴

Paul Eluard fait don de sa création à deux amis de longue date qui ont eu à cœur d'épauler le poète durant la sombre période qui a suivi la mort brutale de Nusch. Un don en guise de remerciement. Mais il ne faut pas s'y tromper, dans les poèmes, ces figures de l'amitié se trouvent incarnées. En ce sens, les poèmes ne sont pas des textes sans message ni interlocuteurs (à ceci près que le message ou le « sujet d'un poème lui est aussi propre et lui importe aussi peu qu'à un homme son nom »⁵), ils sont le lieu d'expression de ce qui ne peut être dit avec les mots du langage usuel. Le langage poétique est complémentaire du langage quotidien.

Une autre figure se trouve incarnée dans les poèmes éluardiens, il s'agit de Dominique, sa dernière épouse. *Le Phénix* est tout entier dédié et adressé à cette femme qui lui permit une seconde naissance. Nous voulons prendre pour exemple un poème

⁴ *Le Temps déborde*, p. 102

⁵ *Notes sur la poésie* in *Œuvres complètes*, p. 476. Les *notes sur la poésie*, écrites en collaboration avec André Breton et publiées en 1936, sont autant de considérations sur l'écriture poétique.

dont le titre est à lui seul explicite « Dominique aujourd'hui présente »⁶ :

Tu es venue l'après-midi crevait la terre
Et la terre et les hommes ont changé de sens
Et je me suis trouvé réglé comme un aimant
Réglé comme une vigne

A l'infini notre chemin le but des autres
Des abeilles volaient futures de leur miel
Et j'ai multiplié mes désirs de lumière
Pour en comprendre la raison

Tu es venue j'étais très triste j'ai dit oui
C'est à partir de toi que j'ai dit oui au monde
Petite fille je t'aimais comme un garçon
Ne peut aimer que son enfance

Avec la force d'un passé très loin très pur
Avec le feu d'une chanson sans fausse note
La pierre intacte et le courant furtif du sang
Dans la gorge et dans les lèvres

Tu es venue le vœu de vivre avait un corps
Il creusait la nuit lourde il caressait les ombres
Pour dissoudre leur boue et fondre leurs glaçons
Comme un œil qui voit clair

L'herbe fine figeait le vol des hirondelles
Et l'automne pesait dans le sac des ténèbres
Tu es venue les rives libéraient le fleuve
Pour le mener jusqu'à la mercredi

Tu es venue plus haute au fond de ma douleur
Que l'arbre séparé de la forêt sans air
Et le cri du chagrin du doute s'est brisé
Devant le jour de notre amour

Gloire l'ombre et la honte ont cédé au soleil
Le poids s'est allégé le fardeau s'est fait rire
Gloire le souterrain est devenu sommet
La misère s'est effacée

La place d'habitude où je m'abêtissais
Le couloir sans réveil l'impasse et la fatigue
Se sont mis à briller d'un feu battant des mains
L'éternité s'est dépliée

Ô toi mon agitée et ma calme pensée
Mon silence sonore et mon écho secret
Mon aveugle voyante et ma vue dépassée
Je n'ai plus eu que ta présence

Tu m'as couvert de ta confiance.

⁶ *Le Phénix*, « Dominique aujourd'hui présente », p. 423.

Le poème, résolument autobiographique, met en place un dialogue entre ce *je* implicitement assimilé au phénix et ce *tu* révélateur qui ne saurait être virtuel. Il prend corps en la personne de Dominique, dont le prénom est dévoilé dès le titre du poème. Un prénom auquel est accolé un adjectif des plus intéressants : « présente », signe que le *tu* existe, prend part au monde. Paul Eluard ne nomme pas une absente, figure de l'inspiratrice promue au rang de divinité.

L'emploi répété du passé composé participe également de ce souci de ne pas penser le *tu* comme une entité virtuelle, le passé composé lui donne une substance, lui donne une présence dans le temps et dans l'espace. Par ailleurs le passé composé, outre le fait qu'il soit un temps accompli, peut encore retentir au moment de l'énonciation. Il n'est pas sans lien avec la parole présente. Il lui confère également une fonction, le *tu* agit. Cela permet une nette individuation.

Quant au *je*, il acquiert lui aussi une substance et symbolise bien la figure du poète. Il n'est pas ce *je* divin et virtuel que beaucoup de théories ont échafaudé. Il s'inscrit dans un système temporel clairement délimité par une fracture entre passé et présent, malheur et bonheur retrouvé.

Le poème apparaît donc bien comme un dialogue entre Paul Eluard et Dominique, ou de manière plus précise un discours que Paul Eluard adresse à Dominique, dans l'attente d'une réponse.

1.1.2 Le langage du sensible ou la parole poétique privilégiée

Si le titre de la section apparaît comme une banalité en ce qui concerne les études éluardiennes, il nous est pourtant nécessaire de revenir sur ce point puisqu'il est au fondement de la poétique de Paul Eluard. Le thème participe de la nature spécifique de son écriture.

En ce qui concerne le terme « sensible », ne nous méprenons pas. Nous ne le définissons pas comme ce qui émeut ou attendrit les âmes des lecteurs (nous ferions la part belle à ceux qui pensent que la poésie de Paul Eluard n'est qu'un ersatz de poésie romantique). Nous lui conférons bien entendu le sens étymologique : qui a un lien avec les sens. Nous connaissons tous la prépondérance de la vue (avec les thématiques récurrentes du miroir et du regardant-regardé) et du toucher (avec la multiplication des

caresses représentées) qu'accorde Paul Eluard dans ses poèmes d'amour.

Les termes du sensible apparaissent dans la définition même de la poésie que nous livrent André Breton et Paul Eluard :

« LA POÉSIE

Est l'essai de représenter, ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets *ces choses* ou *cette chose* que *tend obscurément d'exprimer le langage articulé*, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé. »⁷

En somme, nous nous attachons à analyser une écriture qui échappe à l'intellect, une écriture spontanée et immédiate qui retranscrit les mouvements du corps, la tension d'un corps vers un autre. Mais également une écriture qui consent volontiers à l'implicite. Le poème suivant condense tous les éléments de ce que nous pourrions nommer l'esthétique éluardienne :

L'œil, à force d'espace et d'éclat délirants,
L'œil fait vivre et plus loin le plomb du corps s'écoule.

La barque de la bouche est menée par la langue ;
Muette, tout humide, elle éclaire les flots.

Les larges mains ne savent rien de leur pouvoir
Et leurs épis jonchent la peau de la moisson.

Doigts des éclairs, caresses d'or, broderies fauves ;
Dans les paumes, les seins et les fesses s'insurgent.

De nuit entre les yeux, de jour entre les jambes,
C'est le même palais qui flambe en un instant,

C'est un trésor absurde, un flot de diamants
Qui provoque l'orage et déchire les reins.

C'est la main ignorante et la langue accordée
Pour la première fois sous un ciel féminin.

Et le milieu du corps définissant l'orage,
Balance de raison pour peser notre vie,

C'est toi, c'est moi, nous sommes doubles dans nos songes.⁸

⁷ *Notes sur la poésie*, « La Poésie », p. 475.

⁸ *Corps mémorable*, « Répétitions tout près du sommeil exigeant », p. 126-127.

Les huit premiers vers, en décrivant les anatomies féminine et masculine de haut en bas, suivent une logique géographique qui implique tous les éléments fondamentaux du langage du sensible. Ainsi les yeux, la bouche et les mains participent de cette entreprise.

Le premier sens mis en évidence est la vue dont la fonction est exaltée par l'art de la répétition. Par répétition, nous entendons à la fois la reprise anaphorique du terme « œil » dans le premier distique et la présence d'un champ lexical, bien que restreint, qui assure sa visibilité tout au long du poème : « œil », « yeux », « « éclaire » ». Le sens visuel structure la forme même du poème avant d'en structurer le fond.

Le poème assigne ensuite une place privilégiée au toucher qui est évoqué implicitement par l'emploi de termes tels que « mains », « paumes » ou « bouche » ; Implicitement puisque c'est par l'art de la connotation que nous pouvons les lier au sens du toucher. Enfin, le sens est explicitement mis en évidence par le terme « caresses » qui ne souffre pas d'équivoque.

La vue et le toucher sont autant de sens nécessaires à l'épanouissement du désir et au surgissement du plaisir amoureux.

Le langage du sensible permet de reprendre l'hypothèse d'un dialogue entre le *je* et le *tu*, un dialogue d'un genre un peu particulier, un dialogue corporel que le langage poétique retranscrit par l'usage systématique de la métaphore.

Dans le poème précédemment cité, le dialogue nous semble symbolisé graphiquement par le choix du distique. Visuellement, cette combinaison évoque la dualité, le couple, la parole orientée en attente d'une réponse. Une réponse que semble apporter le dernier vers, dans lequel se mêlent les voix de deux amants symbolisées par l'emploi des deux pronoms personnels disjoints *toi* et *moi*.

Le dialogue des corps est omniprésent, il est tout entier métaphorique. C'est d'abord, à l'échelle du poème, l'évocation d'un corps à corps. Plus schématiquement, le poème décrit le processus du jeu de séduction inséparable de l'acte de voir puis de toucher. Se développent successivement la métaphore du baiser (La barque de la bouche est menée par la langue /Muette, tout humide, elle éclaire les flots.), de la caresse (Les larges mains ne savent rien de leur pouvoir/Et leurs épis jonchent la peau de la moisson./Doigts des éclairs, caresses d'or, broderies fauves ; /Dans les paumes, les seins et les fesses s'insurgent.), puis de l'étreinte (De nuit entre les yeux, de jour entre les jambes,/C'est le même palais qui flambe en un instant,/C'est un trésor absurde, un flot

de diamants/Qui provoque l'orage et déchire les reins.) par un effet de gradation constant.

1.1.3 Du mot à l'image, de l'image au mot : pour une double lecture

Le langage du sensible est à ce point exacerbé dans la poésie de Paul Eluard qu'il n'est pas étonnant de dénombrer autant de collaborations avec des artistes autres que poètes. Il est vrai que le surréalisme est un contexte propice à l'interdisciplinarité et aux amitiés artistiques. Poètes, peintres, photographes, sculpteurs, musiciens, cinéastes se côtoient. Il règne dans le mouvement une véritable effervescence qui génère des chefs-d'œuvre à plusieurs mains et plusieurs voix. Les moyens de la création sont mis en commun pour être mieux exploités. Malgré les différents modes d'expression artistiques, tous se focalisent sur les mêmes principes qu'avait établis André Breton dans ses manifestes et qui visaient à l'élaboration d'une pensée délestée des carcans esthétiques établis par leurs prédécesseurs.

Les artistes les plus présents dans le champ de création d'Eluard sont sans doute les peintres parmi lesquels nous citerons en priorité Max Ernst, Man Ray ou encore Pablo Picasso. Cet effort coïncide avec son attachement au visuel et avec son obsession de tout représenter pour « donner à voir » selon le titre de son recueil publié en 1939, parce que « voir, c'est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître. »⁹ Nous le comprenons, l'acte de voir est plus que sensible, il est indissociable de l'acte de créer et inversement. Voir s'apparente au principe même de la création. Ainsi nous allons inlassablement de l'image au mot, du mot à l'image,

Le premier type de collaboration artistique - et de loin le plus répandu - est l'illustration d'un poème. A partir d'un poème, le peintre imagine une toile, un collage, un dessin. Tel est le cas du recueil *Médieuses*, illustré par son amie Valentine Hugo. Chaque dessin est suivi d'une légende écrite de la plume de la peintre comme pour mieux illustrer le double propos.

Le second type de collaboration artistique est, tout logiquement, l'illustration de tableaux par des poèmes. Nous insistons sur le terme « illustration », il est celui utilisé par Paul Eluard pour qualifier ses poèmes des *Mains libres* :

⁹ Dédicace de *Donner à voir* in *Œuvres complètes*, I. p. 918.

Les Mains libres
MAN RAY
DESSINS
illustrés par les poèmes
de
Paul Eluard
(1937)¹⁰

Le procédé est proche de celui de l'ecphrasis. Proche mais pas identique parce que là où l'ecphrasis décrit une œuvre d'art au sein d'une stratégie narrative, Paul Eluard illustre une œuvre d'art. La différence tient sans doute au fait que Paul Eluard imagine, crée une nouvelle œuvre d'art à partir de l'émotion esthétique que lui a procuré la toile, le collage, le dessin. Enfin, alors que l'ecphrasis peut s'apparenter à un exercice rhétorique (tel fut le cas des auteurs byzantins), le projet de Paul Eluard s'inscrit dans une perspective artistique pure. Ce n'est en aucun cas un exercice de style.

Quelque soit la nature de la collaboration demeure une question essentielle : quels sont les liens qu'entretiennent peinture et poésie ? Que s'apportent-elles mutuellement ? La toile conte-elle la même histoire que le poème et inversement ? Les illustrations sont-elle fidèles ou volontairement indépendantes du support ?

Pour répondre à ces questions, nous nous proposons d'analyser un poème de Paul Eluard illustrant un dessin de Man Ray :

LES SENS

Dévêtue et le front pur
Tu t'abats comme une hache
Étincelante et d'un poids
A faire se lever le plomb

Entends le rubis éclore
La turquoise se faner
Ta bouche séduit ton visage
Et ton corps peut venir
Battant comme un cœur.¹¹

¹⁰ *Les Mains libres*, p. 555.

¹¹ *Les Mains libres*, « Les sens », p. 592-593.



Pour poursuivre l'hypothèse de la prédominance d'un langage du sensible, l'analyse de ce poème est des plus appropriée. La titre, par son pouvoir de suggestion, dévoile sans détours le sujet du poème. Reste à présent à savoir si Paul Eluard a retranscrit par la parole poétique l'expression sensible du crayon du dessinateur.

Ce que restitue sans doute avec le plus de justesse le poème est cette part sensuelle du dessin. Le premier mot du premier vers exprime sans détour la nudité que le dessin révèle par l'esquisse d'une nuque dégagée, d'un « front pur », d'une main repliée, aux limites de la crispation qui pourrait évoquer la fulgurance du plaisir. Une fulgurance qui est dite à demi-mot dans les deux derniers vers à travers une comparaison qui joue sur la paronomase entre « corps » et « cœur » laissant poindre l'image du désir :

Et ton corps peut venir
Battant comme un cœur.

Ces deux derniers vers semblent retranscrire le faciès du modèle qui mime avec éloquence le plaisir.

En revanche, le poème ajoute une sensation sonore que rendent l'allitération en [r] (« rubis », « éclore », « turquoise », « corps », « venir », « cœur ») soutenue par l'emploi du verbe « entendre ». Les mots claquent pour suggérer la violence du son qui jaillit, une violence que le dessin véhicule par les traits tendus de la femme, les torsions corporelles, la crispation de la main. L'élément sonore peut être appréhendé comme un substitut de l'élément visuel.

CHAPITRE 2 : De l'exaltation amoureuse ...

1.2.1 Eluard, poète lyrique ?

L'interrogation peut laisser perplexe pour deux raisons que nous recensons et que nous tenons à débattre. La première tient au fait que « Eluard poète lyrique » est un acquis critique si nous pouvons nous exprimer ainsi. En effet, une multitude d'essais convergent vers ce même point : dire que le surinvestissement du *je* – qui plus est amoureux – dans la poétique éluardienne est un effet du lyrisme.

La seconde raison tient à l'engagement surréaliste du poète, un engagement qui rejette en tout état de cause le principe fondamental du lyrisme (à savoir cette auto-proclamation d'un *je* en proie à des sentiments qui tendent vers l'hyperbole) pour libérer la parole poétique et lui donner une résonance universelle. Il n'est plus question pour ces poètes d'élaborer une parole de soi à soi sur soi, nécessairement repliée sur elle-même pour reprendre la théorie de Georges Molinié¹². Rappelons enfin que le credo des surréalistes, Eluard en tête, était de prétendre que la poésie, bien qu'elle fût le fait d'un seul homme était destinée à tous.

L'état des lieux de la question ayant été (succinctement) dressé, il serait judicieux à présent de légitimer notre interrogation. Notre première motivation revient à interroger la perception même du lyrisme, qui nous paraît erronée – au moins partiellement – et détachée de son contexte historique. C'est le constat que nous pouvons établir face à la croyance populaire selon laquelle le lyrisme naît avec le romantisme. Si le romantisme correspond incontestablement à l'apogée du lyrisme, celui-ci est bien évidemment un héritage antique, un héritage dont le sens et les enjeux ont été détournés au fil des siècles, ce que nous rappelle très justement Gustavo Guerrero dans son essai intitulé *Poétique et poésie lyrique*.¹³ Reste à savoir quelle définition lui préférer en ce qui concerne l'analyse des poèmes de Paul Eluard. Si l'on s'en tient strictement au terme originel, il est évident que ses poèmes sont lyriques, à la

12 MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique française*.

13 Gustavo Guerrero nous propose une poétique historique du lyrisme en expliquant chaque étape de l'évolution de la notion, de la lyrique jusqu'au lyrisme. Il évoque les difficultés de fixer les critères définitoires de ce qui fut d'abord considéré comme une classe puis un genre. Il rappelle à bon escient les origines du terme, origines qui l'associent à la musique et à la profération. Il dément la part subjective que l'on octroie volontiers au lyrisme, il n'y a rien d'introspectif dans sa définition originelle, ce n'est qu'une lecture inexacte de la modernité.

fois par leur musicalité et par les sujets qu'ils abordent, en l'occurrence la mort et l'amour, qui sont inextricables. En revanche, si l'on considère la lecture moderne du lyrisme, nous croyons pouvoir soumettre quelques objections. S'il est vrai que l'emploi du *je* est réitéré de façon quasi obsessionnelle, peut-on pour autant en faire un poète lyrique ? Nous pensons que cela est difficile à soutenir, surtout si l'on se remémore l'accord tacite que Paul Eluard conclut avec lui-même : écrire dans un souci d'universalité. En ce sens, le *je* fait écho à la fois à l'individu qu'est Paul Eluard mais également à tous ceux qui le lisent et qui se reconnaissent en lui.

Pierre Emmanuel a, à ce titre, consacré un saisissant essai intitulé « Le jeu universel dans l'œuvre d'Eluard », publié dans son ouvrage *Le monde est intérieur*. L'extrait suivant résume tout ce qui nous semble s'apparenter à l'éthique éluardienne. Paul Eluard ne parle jamais que du monde en parlant de lui-même (une aspiration que l'on ne peut guère attribuer à une proportion certaine de poètes romantiques tels que Lamartine ou Hugo dans son recueil dédié à sa fille défunte) :

« Il est peu de poètes français chez lesquels les symboles soient aussi nettement lisibles que chez Paul Eluard. Nous les recenserons à partir du premier, qui détermine tous les autres et les ramène constamment à soi : ce symbole, c'est *la première personne du singulier*, Je, qui déborde de toutes parts la pure personnalité lyrique. Le Je de Paul Eluard revient sans cesse dans ses poèmes, comme un critère d'évidence absolue. Bien qu'inséparable du tempérament du poète, qui saisit le monde à sa façon, ce Je constitue le principe de cohésion interne du monde restitué par le langage, et d'où le drame personnel est exclu, sans que disparaisse pour autant le tragique inhérent à l'homme. »¹⁴

La poétique de Paul Eluard tend donc sans doute au lyrisme mais pour d'autres raisons que celles qui sont évoquées. Il serait plus juste de l'affilier, comme nous le précisons plus en amont, à ce genre poétique pour la musicalité qui en émane (ce que nous aborderons dans la dernière partie de ce mémoire) et qui correspond à la définition même que les auteurs antiques prêtaient au terme.

Ou peut-être encore faut-il reconnaître à la poétique éluardienne, tout comme le suggérait la lecture renaissante du lyrisme, une propension à se tenir au plus près des affects et des passions des hommes. Sa parole poétique se fait l'écho d'autres voix, d'autres cris, d'autres pleurs. En somme, ce qu'il faut condamner, c'est la théorie selon

14 EMMANUEL, Pierre, op. cit., p. 136.

laquelle les poèmes d'amour de Paul Eluard sont autant de lieux d'introspection et de supports à la subjectivité.

Enfin, s'il fallait déconstruire l'argument selon lequel surréalisme et lyrisme sont absolument contraires, nous pourrions employer à cette fin deux hypothèses. La première tient à l'adhésion toute relative du poète au surréalisme, s'il a consenti volontiers à une mise en commun des moyens d'expression et de création, il n'en demeure pas moins qu'il a su conserver une part de singularité en cultivant une poétique en marge des préceptes d'André Breton.

L'autre hypothèse concerne l'histoire même du surréalisme. Elle fait état d'un paradoxe parce qu'en effet, si le mouvement est bien entendu né de la volonté d'en finir avec une littérature enfermée dans des carcans qui entravent la liberté de l'expression, il naît également de cette tradition classique. Si les poètes récusent cette conception de la poésie, ils n'en sont pas moins des héritiers qui composent avec elle. Le surréalisme n'est peut-être en somme que le *continuum* du romantisme et l'exploration d'un autre versant du lyrisme, moins personnel, plus engagé, plus fraternel.

1.2.2 L'amour à l'épreuve de l'obsession

Critique et poétique, « Dit de la force de l'amour » raconte en une quarantaine de lignes son rapport absolu à l'amour, sa conception de l'humanité qui n'est destinée qu'à se compléter dans un acte d'amour :

« La vérité, c'est que lorsqu'il est seul, le corps humain 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. 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. La bouche oublie qu'elle a eu faim d'autre chose que de cette bouche et de ce corps qui s'offrent à tout venant – depuis toujours et pour toujours. La langue n'est plus dans le vide. Ni le sexe. Ils communiquent leur passion, ils passent

sur le pont tremblant de la chair enfin délivrée. Et voici que le corps avance vraiment, il n'est plus seul, il a rompu ses liens.

Et tout en lui exprime, à sa manière, la joie d'être délivré. L'amour, c'est la liberté, mais il se passe en silence, en secret, presque honteusement, car il n'a pas la parole. Un amoureux qui parler est un poète et ce qu'il dit efface le temps qui l'isole de l'objet aimé. Il donne à l'amour une vie constante, invincible. Il s'éternise»¹⁵

Malgré notre volonté de réhabiliter l'image de Paul Eluard pour tenter de prendre des distances avec une vision unilatérale de son œuvre (Paul Eluard, poète de l'amour), nous sommes contraints d'admettre que l'amour a partie liée avec sa poétique. Plus encore, l'amour s'apparente à une éthique en ce sens qu'il est, selon le poète, au fondement des relations humaines, au fondement même de son écriture. Il ne peut y avoir d'acte d'écriture sans intention de partage. Nous nous proposons donc de caractériser le lien qu'entretiennent esthétique et éthique de l'amour dans les poèmes du corpus.

La caractéristique la plus évidente du langage amoureux de Paul Eluard est sans doute son goût immodéré pour quelques termes récurrents. A ce titre, la lecture de l'article de Rolland Pierre ouvre quelques perspectives.¹⁶ La lecture attentive des quatre recueils inclus au corpus nous permet de postuler que l'écriture du sentiment amoureux s'inscrit dans une poétique de l'obsession, par principes de réitération, répétition, anaphore ou encore par l'exploration jusqu'à saturation des champs lexicaux.

Cette poétique est intimement liée au langage de l'exaltation amoureuse qui passe par une « exaltation lucide du désir ».¹⁷ Il semble coexister deux obsessions dans le langage amoureux : une obsession caractérisée par l'emploi de termes concrets et une autre par le recours à des mots référant à l'abstrait pour reprendre la distinction qu'opère Rolland Pierre. Mais nous détournons quelque peu le sens de cette distinction. Là où Rolland Pierre propose un relevé numérique des termes en les subdivisant en deux catégories, nous considérons que l'obsession amoureuse recouvre deux pôles : l'un spirituel, l'autre matériel (corporel). L'acte poétique rend compte en effet d'un amour

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

16 PIERRE, Rolland, « Le vocabulaire de Paul Eluard »; *Europe*, nov.-déc. 1962, n° 403-404, p. 161-178. L'auteur propose un relevé des termes usuels dans les poèmes de Paul Eluard pour parvenir à la conclusion que le poète compose avec un nombre restreint de mots (approximativement 1750). Un nombre restreint qu'il compense par l'art de restituer à chacun d'eux « leur charme primaire, au sens noble du mot » (p. 162). Reprenant l'essai de Pierre Emmanuel, la dépassant parfois, il constate la redondance de termes liés au langage amoureux tels que « yeux », « mains », « feu » ...

17 RAYMOND, Jean, *Lectures du désir; Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris : Éditions du Seuil, 1977. p. 151.

divin, d'une attention toute particulière portée à un être sans substance, un idéal et d'un amour terrestre qui se nourrit des plaisirs de la chair et prend vie grâce à des gestes banals : la caresse, le baiser, le regard. Le caractère obsessionnel transparaît, comme nous le disions plus haut, à travers le recours à des procédés itératifs. Ces procédés sont visibles aussi bien à l'échelle de l'œuvre entière qu'à l'échelle du poème. Pour illustrer l'hypothèse, il nous faut donc voyager à travers le corpus que nous avons établi en tentant de repérer les champs sémantiques et lexicaux dans une perspective macrostructurale, ainsi que toutes les figures de construction dans une perspective microstructurale. A cet égard, nous nous proposons d'analyser un florilège de poèmes :

L'EVIDENCE

L'homme la plante le jet d'eau
Les flammes calmes certaines bêtes
Et l'impliable oiseau de nuit
Joignent tes yeux

Ils sont debout

Toi tu gardes ton équilibre
Malgré les mains malgré les branches
Malgré la fumée et les ailes
Malgré le désordre et ton lit.¹⁸

Si en première lecture, ce poème surréaliste peut paraître énigmatique, il recèle en réalité menus détails qui apportent de précieuses précisions pour notre interprétation stylistique. Il est structuré par la présence de l'anaphore et de la répétition. L'anaphore qui porte sur la préposition « malgré » laisse transparaître toute la fascination et l'admiration du poète pour la femme aimée. Ce « malgré » répété en début de vers n'a rien d'anodin parce qu'il marque la puissance et le contrôle de cette femme sur son corps. La répétition ne vaut pas que pour elle-même, elle soutient également une gradation. Il préside en effet à la reprise anaphorique de la préposition « malgré » une volonté de surenchère.

Cette anaphore est complétée par la répétition jusqu'à saturation du pronom personnel « tu » sous toutes ses formes, conjointe et disjointe. Outre la violence phonétique du son [t] qui structure toute la dernière strophe et rappelle les termes les plus significatifs de la première strophe, ce « tu » marque encore une fois la puissance

¹⁸ *Les Mains libres*, p. 563.

et la domination par sa présence écrasante que l'on perçoit visuellement.

L'EXTASE

Je suis devant ce paysage féminin
Comme un enfant devant le feu
Souriant vaguement et les larmes aux yeux
Devant ce paysage où tout remue en moi
Où des miroirs s'embrasent où des miroirs s'éclairent
Reflétant deux corps nus saison contre saison

J'ai tant de raisons de me perdre
Sur cette terre sans chemins et sous ce ciel sans horizon
Belles raisons que j'ignorais hier
Et que je n'oublierai jamais
Belles clés des regards clés filles d'elles-mêmes
Devant ce paysage où la nature est mienne

Devant le feu le premier feu
Bonne raison maîtresse
Étoile identifiée
Et sur la terre et sous le ciel hors de mon cœur et dans mon cœur
Second bourgeon première feuille verte
Que la mer couvre de ses ailes
Et le soleil au bout de tout venant de nous

Je suis devant ce paysage féminin
Comme une branche dans le feu.¹⁹

Le titre du poème fait immédiatement référence au vocabulaire de l'exaltation amoureuse. L'extase n'est que la manifestation émotionnelle, parfois physique de cet excès d'admiration face à l'être aimé ou de joie que procure la relation amoureuse. Cette extase est matérialisée par l'écriture poétique grâce à un procédé stylistique fréquent en poésie : l'antépiphere. En effet, les premier et dernier vers, qui se reflètent l'un l'autre, mettent en évidence ce moment extatique où la contemplation subjugué. L'antépiphere prend enfin tout son sens lorsqu'on connaît le schéma cyclique de la poétique éluardienne que nous traiterons d'ici quelques paragraphes.

Il est à noter cependant que l'aspect cyclique est quelque peu rompu par l'intermédiaire de comparaisons qui soutiennent l'antépiphere et qui n'ont de sens que dans leur aspect antithétique. La première comparaison (« comme un enfant devant le feu ») évoque la fascination, tandis que la dernière (« comme une branche dans le feu ») évoque la consommation (image du piège de la fascination qui se referme sur le poète?).

Enfin, ne sous-estimons pas l'importance de la répétition systématique du

¹⁹ *Le Temps déborde*, p. 107.

substantif « feu » en fin de vers ou en fin d'hémistiche, qui a partie liée avec l'élaboration d'un vaste champ sémantique qui s'étend à l'œuvre d'Eluard et que nous tenterons d'aborder à la fin de ce raisonnement.

AIR VIF

J'ai regardé devant moi
Dans la foule je t'ai vue
Parmi les blés je t'ai vue
Sous un arbre je t'ai vue

Au bout de tous mes voyages
Au fond de tous mes tourments
Au tournant de tous les rires
Sortant de l'eau et du feu

L'été l'hiver je t'ai vue
Dans ma maison je t'ai vue
Entre mes bras je t'ai vue
Dans mes rêves je t'ai vue

Je ne te quitterai plus.²⁰

Ce dernier poème est sans doute le plus représentatif du caractère obsessionnel du sentiment amoureux. Nous y trouvons condensés tous les procédés qui créent une impression de perpétuation infinie. Se côtoient l'anaphore, l'épiphore et les parallélismes de construction.

L'anaphore porte sur des prépositions qui permettent de localiser (« au fond de », « au bout de », « au tournant de », « dans »), comme si l'amour devait se trouver un refuge pour être dit. L'épiphore, quant à elle, porte sur un groupe verbal qui rappelle le poids de la sensualité (« je t'ai vue »). Un groupe verbal qui revient comme une mélodie entêtante grâce à la rime en [u], qui fonctionne sur un jeu d'échos. En effet, la rime est présente dans les premier et dernier tercets, visuellement les graphèmes se reflètent, à l'oreille, les phonèmes se font écho. Ce jeu semble par ailleurs très étrange lorsque nous nous remémorons les positions d'Eluard sur la rime, qu'il considère comme un effet poétique dangereux.

Constatons également la paronomase entre « tourments » et « tournant » qui ne peut qu'être un jeu de mots ou une image évoquant la proximité entre deux sentiments contraires : la joie et la peine. Jouer des contraires, des paradoxes est une constante dans l'œuvre du poète.

²⁰ *Le Phénix*, p. 438.

Enfin, ne négligeons pas l'utilisation jusqu'à saturation des pronoms personnels « je » et « tu » sous leur forme conjointe et disjointe. Cette domination phonétique et graphique est sans doute l'exemple le plus frappant de l'obsession amoureuse.

Il est temps à présent de relever tous les procédés communs à l'écriture des trois poèmes, qui sont tous extraits de trois recueils différents. S'y élabore un vaste champ sémantique des éléments naturels, qui se décompose en champs lexicaux de la lumière, du feu et de l'eau. Ce sont autant de principes doubles, à la fois régénérants et mortifères. La lumière n'a d'autres revers que la nuit et l'obscurité qui sont synonymes d'une mort métaphorique. L'eau, intimement liée au liquide amniotique, à la maternité et à la féminité qui sont deux pôles essentiels de la poésie éluardienne, se métamorphose en larmes. Enfin, le feu brûle et se consume, pour ne laisser que des cendres. Ces trois principes sont évidemment tous liés à l'expérience amoureuse, qui plus est à l'obsession amoureuse. Le champ lexical de la vue est sur-représenté, le sens visuel étant en effet au fondement de la relation amoureuse, condition nécessaire à l'exaltation.

Cependant, l'exaltation amoureuse connaît ses limites. Elle est susceptible de se transformer insidieusement en un dépit amoureux, empreint de mélancolie et de nostalgie.

CHAPITRE 3 : ... Au dépit amoureux

1.3.1 Le miroir brisé

« Il n'y a rien d'autre que communication entre ce qui voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation – parfois de détermination, de création. Voir, c'est comprendre, juger, déformer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître ». ²¹

Voir est un des principes au fondement de l'amour, sa condition nécessaire, sa fin en même temps que son moyen. L'acte d'amour ne peut en effet s'épanouir que dans l'échange de regards, d'un regardant à un regardé, d'un regardé à un regardant (cette dialectique est essentielle, l'un et l'autre des partenaires du rapport amoureux sont liés par une fascination mutuelle, par une attirance réciproque et un désir toujours intact de voir et d'être vu simultanément). Cela participe du mouvement de « valorisation du monde » qu'évoque Henri Meschonnic²² dans son chapitre consacré à Paul Eluard, intitulé « Paul Eluard, poète classique ». Il est salvateur pour le poète de trouver face à soi un *alter ego*, qui renvoie une image familière, dans un reflet à la symétrie parfaite. La métaphore du miroir est à cet égard sans doute l'une des plus abouties et des plus récurrentes dans toute l'œuvre poétique d'Eluard :

Quand le soleil l'amour équilibre nos armes
Nous pouvons nous voir vivre
Notre sève s'enflamme dans notre miroir.²³

Le miroir est également partie prenante de toute l'esthétique surréaliste, André Breton dans son texte pour le moins énigmatique *L'Amour fou* expose une hypothèse qui est parfaitement illustrée dans l'œuvre d'Eluard :

« L'amour réciproque tel que je l'envisage est un dispositif en miroirs qui me renvoient sous les mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que j'aime, toujours plus surprenante de divination de mon propre désir et plus dorée de vie ». ²⁴

21 *Dictionnaire abrégé du surréalisme, O.C.*, I, p. 786-787. Telle est la définition que prêtent les surréalistes au verbe « Voir », s'inspirant d'un vers de Paul Eluard, extrait de *L'Avenir de la poésie*.

22 MESCHONNIC, Henri, *Poétique III*

23 *Le Phénix*, p. 430.

24 BRETON, André, *L'Amour fou*,

Cependant, à l'annonce d'une rupture amoureuse ou à l'épreuve d'un deuil se rejoue la même malédiction. Le miroir se brise, laissant le poète dans le désœuvrement, incapable de survivre à la perte de cette femme follement aimée. Le reflet si rassurant (parce que tenant de l'ipséité) ne s'imprime plus dans le miroir mais continue d'obnubiler la mémoire. Le miroir qui se brise devient alors la métaphore de cet amour perdu, de l'exil de l'éden. Ainsi toutes les valeurs sont inversées voire transgressées : le miroir possède en germes cette possibilité d'anéantir les espoirs du poète.

L'absence de reflet se traduit également par la présence croissante et non moins dérangeante de l'ombre (ceci est particulièrement vrai dans les deux recueils de deuil que sont *Le Temps déborde* et *Corps mémorable*). L'ombre s'apparente au double morose et noir du reflet, elle est la partie encore vivante de la morte qui rôde et empêche le poète de faire son deuil :

Un baiser calme dans la nuit
Les plus lourdes ombres s'enfuient.²⁵

Le poème suivant, extrait du *Temps déborde*, illustre notre propos, à travers l'élaboration d'une écriture mélancolique :

LES LIMITES DU MALHEUR

Mes yeux soudain horriblement
Ne voient pas plus loin que moi
Je fais des gestes dans le vide
Je suis comme un aveugle-né
De son unique nuit témoin

La vie soudain horriblement
N'est plus à la mesure du temps
Mon désert contredit l'espace
Désert pourri désert livide
De ma morte que j'envie

J'ai dans mon corps vivant les ruines de l'amour
Ma morte dans sa robe au col tâché de sang.²⁶

Ce poème compte parmi les plus révélateurs d'une écriture du deuil vouée à l'échec. L'allusion au miroir brisé apparaît explicitement dès les premiers vers. En effet, le poète ne parvient plus à trouver un reflet, ni même une ligne d'horizon parce que ses

²⁵ *Le Phénix*, p. 431.

²⁶ *Le Temps déborde*, p. 109.

yeux « ne voient pas plus loin que [lui] ». L'acte de réflexion est rompu, la solitude a pris le pas sur l'échange des regards. Se voir vivre, seul, est sans doute le pire accomplissement dans l'exercice du deuil.

D'un point de vue stylistique, cette rupture est marquée par une surenchère dans l'emploi des termes négatifs (tels que l'adverbe « horriblement » mis en valeur en fin de vers par épiphore, ou bien encore le substantif « vide » qui fait écho à cette solitude ineffable) et de tournures de phrases négatives mises en évidence par le biais du rejet au vers suivant (« Mes yeux soudain horriblement/Ne voient pas plus loin que moi »). Cette négation repose également sur la confrontation d'un passé heureux à un présent tourmenté grâce à l'adverbe de négation « plus ».

Pourtant, la comparaison qui s'insinue au vers quatre, annihile tout lien avec le passé, anéantit tout souvenir visuel, toute mémoire sensible. L'épreuve du deuil est telle que l'impression de n'avoir jamais vu domine (« Je suis comme un aveugle-né »). Le miroir semble ainsi n'avoir jamais existé.

La négation qui caractérise la solitude et l'impossibilité de trouver face à soi une figure familière est renforcée par l'emploi de la métaphore et de l'emphase dans un souci d'atténuation et d'amplification de la douleur d'être au monde.

1.3.2 Le langage de l'emphase et l'emploi de la métaphore au service du discours amoureux : entre atténuation et amplification de la douleur

Il semblait invraisemblable de ne pas consacrer une étude de l'emphase et de la métaphore qui sont deux procédés rhétoriques et stylistiques intimement liés au genre poétique et au discours amoureux. Elles le sont sans doute parce que la métaphore possède un pouvoir de suggestion inégalable tandis que l'emphase est propice à la déclamation et la déclaration. Cependant le traitement de l'emphase est plus complexe qu'il n'y paraît. Quant à la métaphore, par les multiples déclinaisons qu'elle offre au lecteur et au critique en particulier, est sujette à de nombreuses théorisations. Pour ces raisons, nous tenons en guise d'introduction à évoquer succinctement l'histoire de chacun des procédés.

Si le fonctionnement de l'emphase est à ce point problématique, c'est que le

terme connaît, dans son évolution, deux acceptions à la fois contraires et complémentaires et au moins deux espaces d'élaboration et d'expression. L'emphase, du grec *emphasis* (« apparence », « signification ») s'apparente, du point de vue de la rhétorique antique, à une figure qui laisse entendre plus que ce que les mots ne veulent dire. Ce n'est qu'avec la rhétorique classique, et à partir du lien consubstantiel entre emphase et amplification, que se fait jour la définition de l'emphase comme mise en relief. La notion d'emphase vaut aussi bien pour une analyse stylistique que pour une analyse grammaticale :

« On regroupe, sous le nom d'emphase, tous les procédés d'insistance et de mise en relief. Ce terme, issu de la rhétorique, a pris en français un sens souvent péjoratif (« exagération, grandiloquence ») ; il a reçu le sens spécialisé employé ici sous l'influence de l'anglais *emphasis*, « accentuation », insistance ». ²⁷

L'emphase, dans son acception grammaticale, est un procédé qui en appelle à la prosodie, en effet il modifie l'intonation et la flexion de la voix. Elle peut aussi être signifiée par une dislocation de la phrase ou l'extraction d'un fragment de la phrase. La poésie d'Eluard ne permet pas ou peu d'exemplifier ce procédé. En revanche, l'emploi de l'emphase en tant que procédé rhétorique destiné à renforcer une image, par l'entremise de figures telles que l'hyperbole ou la répétition, est très présent. En ce sens, l'emphase est solidaire de la métaphore, elle en est comme le raffinement.

Ainsi nous tenterons d'explicitier ce qui vient d'être énuméré à travers plusieurs extraits de poèmes :

GRAIN DE SABLE DE MON SALUT

A force d'être claire et de donner à boire
Comme on ouvre la main pour libérer une aile,
A force d'être partagée et réunie
Comme une bouche qui s'amasse ou qui frissonne,
Comme une langue de raison qui s'abandonne,
Deux bras qui s'ouvrent, qui se ferment,
Faisant le jour, faisant la nuit et rallumant
Un feu qui couve mille enfants perdus d'espoir,
A force d'incarner la nature fidèle,
Forte comme un fruit mûr, faible comme une aurore,
Débordant des saisons et recouvrant des hommes,

27 PELLAT, Jean-Christophe, RIEGEL, Martin, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris : PUF, 2005. p. 425.

A force d'être comme un pré qui hume l'eau,
Qui donne à boire à son terrain de haute essence,
Innocent, attendant un pas balbutiant,

Comme un travail et comme un jeu, comme un calcul
Faux jusqu'à l'os, comme un cadeau et comme un rapt,
A force d'être si patiente et souple et droite,
A force de mêler le blé de la lumière
Aux caresses des chairs de la terre à minuit,
A midi sans savoir si la vie est valable,
Tu m'as ouvert un jour de plus : est-ce aujourd'hui ?
Est-ce demain ? Toujours est nul, jamais n'est pas,
Et tu risques de vivre aux dépens de toi-même,

Moins que moi qui descends d'une autre et du néant.²⁸

Quel titre étrange et énigmatique de prime abord ! Mais à y regarder de plus près, ne pouvons-nous pas y lire la métaphore d'un homme sauvé par un petit rien (l'amour d'une femme), un « grain de sable » que l'on retrouve étendu au détour d'un vers au sein d'une périphrase, dans un poème extrait du même recueil :

Pourtant c'était une beauté
De sable et de mousse et de crépuscule.²⁹

Le grain de sable n'est-il pas également ce fragment de temps qui s'écoule et qui fait référence, par le recours à la métaphore filée au titre même du recueil : *Le Temps déborde* ? Ainsi le grain de sable peut symboliser ce laps de temps nécessaire au deuil, à l'acceptation de la perte de celle qui « risque de vivre aux dépens d'[elle]-même » (rappelons que le recueil est un hommage à Nusch défunte).

L'emphase transparait de manière évidente grâce à la reprise anaphorique de termes ou groupes syntaxiques tels que « à force de » ou « comme » qui ne sont pas anodins. Le premier participe de cette volonté de surenchère tandis que le second renforce le réseau d'images. Vient se greffer une répétition de subordinées relatives qui crée un effet d'insistance et joue sur des termes antithétiques :

Comme une bouche qui s'amasse ou qui frissonne
[...]
Deux bras qui s'ouvrent, deux bras qui se ferment

L'ensemble est subordonné à une accumulation de termes qui conduit à une

28 *Corps mémorable*, « Grain de sable de mon salut », p. 121.

29 *Le Temps déborde*, « Je vis toujours », p. 75.

saturation du sens et à l'élaboration d'un langage hyperbolique. Le recueil recèle ces procédés. Ainsi nous les retrouvons dans « La puissance de l'espoir » sous la forme d'une métaphore filée du deuil qui s'organise autour du champ sémantique (bien que restreint) de la perte : « je n'ai rien mien », « dépossédé ». L'alternance entre temps du passé (temps d'avant la perte où tout n'était qu'insouciance) et temps du présent (qui correspond à l'anéantissement) ajoute au ton emphatique du poème. Le recours à une syntaxe archaisante, mettant en évidence des termes essentiels, contribue également à cette emphase :

Pourtant mon cœur, vide, point ne s'arrête
Malgré douleur mon cœur point ne dévie.³⁰

Ainsi nous avons pu entrevoir quelques uns des procédés sur lesquels s'appuyait Paul Eluard pour atténuer ou au contraire amplifier son mal être amoureux.

1.3.3 La tragédie de la déchéance

La mélancolie amoureuse : un topos littéraire ? L'espace du poème n'est-il pas le lieu privilégié pour dire toute la souffrance éprouvée à l'épreuve de la perte et à la contrainte de la solitude ? Écrire, n'est-ce pas déjà amorcer une tentative de deuil en sublimant l'amour perdu ? Julia Kristeva nous apporte une réponse éclairante à ces questions :

« Nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. De s'y complaire parfois mais aussi de la dépasser, de passer à un autre, moins brûlant, de plus en plus indifférent ... Cependant les arts semblent indiquer quelques procédés qui contournent la complaisance et qui, sans renverser simplement le deuil en manie, assurent à l'artiste et au connaisseur une emprise sublimatoire sur la Chose perdue ».³¹

Dans les poèmes écrits à la suite de la mort de Nusch, il n'est pas permis de douter que Paul Eluard cherche une consolation dans l'expérience poétique. Exutoire,

³⁰ *Le Temps déborde*, « La puissance de l'espoir », p. 105

³¹ KRISTEVA, Julia, *Soleil noir; dépression et mélancolie* (1987), Paris : Gallimard, 2005. p. 109.

l'écriture ? Oui. Mais c'est également une manière de préserver intact le souvenir de celle qui a été tant aimée par une volonté de faire corps, au sens littéral du terme, avec la morte.

C'est ainsi que s'amorce un processus macabre, aussi bien dans l'écriture poétique que dans la vision que le poète a de son propre corps, en relation avec le monde des morts plus qu'avec celui des vivants. La tragédie de la déchéance dans la poétique éluardienne passe par la consommation ou la dissolution, toutes deux relayées par un vocabulaire de choix gravitant autour de la notion d'anéantissement. Le poème devient le lieu d'expression de désirs qui ne sauraient être assouvis, guidés par la seule volonté de retrouver cet état de grâce que symbolisait son union avec Nusch.

UN VIVANT PARLE POUR LES MORTS

Doux avenir, cet œil crevé c'est moi,
Ce ventre ouvert et ces nerfs en lambeaux,
C'est moi, sujet des vers et des corbeaux,
Fils du néant comme on est fils de roi.

J'aurai bientôt perdu mon apparence :
Je suis en terre au lieu d'être sur terre,
Mon cœur gâché vole avec la poussière,
Je n'ai de sens que par complète absence.³²

Le poème entier repose sur un élan macabre caractérisé par l'emploi de périphrases accumulées et mises en valeur par polysyndète, qui déshumanisent le poète. Ce dernier n'est représenté que par l'intermédiaire de membres ou organes mutilés « œil crevé », « ventre ouvert », « nerfs en lambeaux », « cœur gâché ». Cette description pour le moins étrange, qui assimile le poète à une créature, est renforcée par l'utilisation du rejet et de la dislocation du présentatif « c'est moi ».

Le troisième vers joue sur une syllepse de sens qui trouve une élucidation partielle dans la deuxième strophe. En effet, le terme « vers » fait référence à deux entités très différentes mais qui se complètent dans le corps du poème. Le « vers » est l'unité syntaxique du poème, en ce sens le poète revendique la teneur autobiographique de son écrit (il est le « sujet » des vers qu'il compose). Mais le « vers » est aussi le lombric qui se nourrit de matières organiques, à l'image des « corbeaux » selon la mythologie biblique. Le poète ne serait alors qu'un corps mort en proie aux nécrophages. Cette hypothèse fait écho à l'image du cadavre développée à travers le

³² *Le Temps déborde*, p. 106-107.

vocabulaire de la mutilation et de la décomposition dans les deux premiers vers. Le corbeau a ceci d'intéressant également qu'il est considéré, en anthropologie, comme un médiateur entre la vie et la mort, entre le poète et Nusch ensevelie ?

La comparaison établie au quatrième vers laisse perplexe. L'analogie qui renvoie dos à dos le poète « fils du néant » au « fils de roi » est-elle le signe que la dépression ou la mélancolie amoureuse est déterminée par hérédité, comme un fils de roi est promis au statut de roi à la mort du père ? Le poète serait-il promis au néant à la mort de la femme aimée ? La royauté en appelle également à la noblesse, le néant est-il pour lui le lieu rêvé, ce « doux avenir » mentionné au premier vers ? Nous pouvons, hélas, apporter plus de questionnements que de réponses à cette comparaison atypique.

La deuxième strophe s'ouvre sur l'emploi du futur qui fait explicitement référence au « doux avenir » évoqué à la première strophe. L'évocation à peine voilée de la tentation du suicide prend tout son sens à travers ce futur quasi immédiat, complété par l'adverbe « bientôt ». La perte de l'« apparence » entre en jeu de miroirs avec l'allusion au processus de décomposition métaphorique dont est victime le poète dans la première strophe.

Le vers six poursuit l'œuvre de déshumanisation du poète. Mais il apparaît également comme une élucidation de la syllepse de sens présente au vers trois. Il accrédite l'hypothèse selon laquelle le terme « vers » renvoie effectivement au lombric, puisque le poète prétend vivre sous terre. Se déploie ainsi la métaphore du mort-vivant rongé par la dépression jusqu'au vers sept. Le groupe nominal « cœur gâché » joue sur le double sens, à la fois littéral et métaphorique. Dans une compréhension immédiate, « gâché » renvoie au vocabulaire de la mutilation physique. Mais c'est également la métaphore d'un cœur en souffrance, pris au piège d'une mélancolie irrémédiable, un cœur réduit en cendres qui « vole avec la poussière ».

Le poème s'achève sur une homophonie qui repose sur une contradiction. En effet les termes « sens » et « absence » se font écho au sens propre. Ils portent pourtant en germes une antithèse, comment trouver du sens là où il ne peut y en avoir ? C'est sur ce paradoxe que Paul Eluard conclut ce poème qui ne tente pas l'exercice du deuil, lui préférant l'expression de la dépression.

Si cette sous-partie portait sur l'expression du dépit amoureux dans tout ce que cela comporte de déroutant ou de dérangeant, il ne faut pas sous-estimer la force du

poète et sa capacité à recréer un cycle qui aurait pour point d'origine le bonheur d'être à deux.

CHAPITRE 4 : A l'aube de nouvelles amours

1.4.1 Pour une poétique du cycle

« Ici, la faculté du langage, et *son phénomène inverse* : le tremblement de terre, l'identité de choses qu'il sépare. On écarte ses mistoufles quotidiennes. On bouleverse tout le possible du langage. Après la débâcle, tout recommence. Sable, chalumeaux oxyhydriques. »³³

La pensée surréaliste établit dans ces *Notes sur la poésie* une caractéristique fondamentale du langage, qu'elle conçoit comme un principe de répétition. Le langage, qui subit des « débâcles » (cela fait sans doute allusion aux expérimentations du groupe qui tendent à disloquer le langage ordinaire, à lui préférer des variations inconscientes par le biais de l'écriture automatique) est amené à renaître perpétuellement.

Paul Eluard, à travers son œuvre entière, illustre parfaitement ce propos. Toutes les métaphores végétales (en particulier le vocabulaire spécifique de la floraison qui évoque le cycle naturel des éléments), et la thématique de l'enfance (retour à un temps magique) y contribuent pleinement. A regarder les titres des recueils étudiés de plus près, nous pouvons nous risquer à une interprétation qui valide l'hypothèse.

De 1937, année de publication des *Mains libres* à 1951, année de parution du *Phénix*, la poétique d'Eluard est en constante conversion. Les deux recueils précités, bien qu'écrits à plus de dix ans d'intervalle, sont les tenants d'une même exaltation amoureuse, d'un plaisir recouvré, ce qui est suggéré de manière immédiate par les titres. *Les Mains libres* joue sur le double sens de la métaphore. Ces mains sont celles des deux artistes ayant co-signé le recueil, des mains désaliénées, affranchies de toutes les contraintes que leur art a pu exiger. Mais ces mains sont aussi celles de l'amant qui effleure le corps de l'aimée, des mains qui ne sont pas entravées par un désir refoulé. *Les Mains libres* raconte le plaisir de la rencontre (artistique et amoureuse) jamais réfrénée. *Le Phénix* sonne comme un écho aux *Mains libres*. Recueil de la renaissance, il est le point final d'un cycle amoureux marqué par le bonheur d'être à deux, la rupture, le deuil. Un cycle amoureux que le poète amorce aux côtés de Gala et achève dans les

33 BRETON, André, ELUARD, Paul, *Notes sur la poésie*, O.C., I, p. 474. Toutes les observations que proposent les deux poètes sur la poésie font écho aux observations de Paul Valéry avec lesquelles ils étaient en désaccord. Voici le texte de Paul Valéry en question :

« Ici la faculté du langage, et son phénomène inverse, la compréhension, l'identité des choses qu'il sépare. On écarte ses misères, ses faiblesses; son quotidien. On organise tout le possible du langage.

La fête est finie, rien ne doit rester. Cendres, guirlandes, foulées. »

bras de Dominique. Il n'est peut-être pas anodin, à la lumière de ce que nous venons d'affirmer, que le recueil se termine sur l'évocation du réveil.

Les recueils intermédiaires, *Le Temps déborde* et *Corps mémorable*, publiés successivement en 1947, sont les témoins d'une phase régressive dans l'univers éluardien. La mélancolie est à son paroxysme dans ces deux recueils de deuil qui constituent un véritable seuil critique dans le cycle amoureux. Les titres méritent quelque attention de notre part. *Le Temps déborde* fait songer au temps qui fuit malgré tout, malgré l'envie de figer un instant privilégié, réfugié dans le souvenir d'un « corps mémorable ». Le constat est similaire à la lecture du second titre.

Si nous respectons scrupuleusement la chronologie, nous devinons l'évidence d'une succession de phases dans la création poétique qui trouvent un accomplissement dans *Le Phénix* en même temps qu'un retour aux sources du bonheur.

Analysons à présent un extrait qui nous semble résumer le sens de la poétique du cycle.

LA MORT L'AMOUR LA VIE

J'ai cru pouvoir briser la profondeur l'immensité
Par mon chagrin tout nu sans contact sans écho
Je me suis étend dans ma prison aux portes vierges
Comme un mort raisonnable qui a su mourir
Un mort non couronné sinon de son néant
Je me suis étendu sur les vagues absurdes
Du poison absorbé par amour de la cendre
la solitude m'a semblé plus vive que le sang

Je voulais désunir la vie
Je voulais partager la mort avec la mort
Rendre mon cœur au vide et le vide à la vie
Tout effacer qu'il n'y ait rien ni vitre ni buée
Ni rien devant ni rien derrière rien entier
J'avais éliminé le glaçon des mains jointes
J'avais éliminé l'hivernale ossature
Du vœu de vivre qui s'annule.

*

Tu es venue le feu s'est alors ranimé
L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoilé
Et la terre s'est recouverte
De ta chair claire et je me suis senti léger
Tu es venue la solitude était vaincue
J'avais une guide sur la terre je savais
Me diriger je me savais démesuré
J'avançais je gagnais de l'espace et du temps

J'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière
La vie avait un corps l'espoir tendait sa voile
Le sommeil ruisselait de rêves et la nuit
Promettait à l'aurore des regards confiants
Les rayons de tes bras entr'ouvraient le brouillard
Ta bouche était mouillée des premières rosées
Le repos ébloui remplaçait la fatigue
Et j'adorais l'amour comme à mes premiers jours.

*

Les champs sont labourés les usines rayonnent
Et le blé fait son nid dans une houle énorme
La moisson la vendange ont des témoins sans nombre
Rien n'est simple ni singulier
La mer est dans les yeux du ciel ou de la nuit
La forêt donne aux arbres la sécurité
Et les murs des maisons ont une peau commune
Et les routes toujours se croisent

Les hommes sont faits pour s'entendre
Pour se comprendre pour s'aimer
Ont des enfants qui deviendront pères des hommes
Ont des enfants feu ni lieu
Qui réinventeront les hommes
Et la nature et leur patrie
Celle de tous les hommes
Celle de tous les temps.³⁴

Le choix du titre rappelle instantanément l'image du cycle, malgré l'anachronisme volontaire. Aller de la mort à la vie est la vision cyclique du poète. La mise en évidence visuelle et phonique du terme « amour » (qui entre en résonance avec le terme « mort ») ne procède pas d'un choix arbitraire. L'amour est perçu comme le médiateur entre la mort et la vie, la condition nécessaire à la résurrection, le point de bascule essentiel au recommencement d'un cycle.

La structure en triptyque annoncée dès le titre ne dément pas ses promesses au fil du poème. En effet, chaque section du poème, composée de deux strophes, correspond à une illustration poétique de chacun des substantifs du titre.

Les vers 1 à 16, réminiscences d'un passé révolu (l'emploi de l'imparfait marque la rupture avec l'état présent), sont saturés d'allusions à la mort. Les termes référant au macabre sont présents de manière diffuse, déclinés sous leurs formes littérales ou métaphoriques, substantives ou nominales, dans une volonté de persistance visuelle et phonétique. Le pathétique de l'écriture est renforcé par la comparaison présente aux

³⁴ *Le Phénix*, p. 441-442.

vers 3 et 4, dont le sens obscur cache en vérité le sens de la résignation face à la douleur. Plus encore, le poète tente de rationaliser ce qui ne peut l'être en se comparant à un « mort raisonnable ». La strophe s'achève sur un superlatif qui ouvre la voie à l'hyperbole. Ce dernier vers esquisse un paradoxe en contredisant tout le propos de cette première strophe. Associant la solitude au sang, il lui confère une dimension vivante alors même qu'il se définissait comme un être mort, terrassé par la solitude, par un « chagrin tout nu sans contact sans écho ».

La seconde strophe joue sur les effets d'échos et de reflets grâce aux allitérations en [v] et en [n]. L'allitération en [v] sert un jeu phonique entre deux notions antithétiques : « vide » et « vie », deux termes soulignés par un chiasme. L'allitération en [n] crée une continuité mélodique et assure la prédominance du vocabulaire négatif. Dans la même perspective, notons la présence de la polysyndète par l'emploi successif de la conjonction de coordination « ni ». Enfin, le tout est corroboré par le déploiement d'un champ lexical de la désaffectation : « vide », « désunir », « mort », « effacer », « rien », « éliminé », « annule ». La strophe trouve un accomplissement logique dans l'évocation de la tentation du suicide, une tentation dite par euphémisme dans cette formule : « du vœu de vivre qui s'annule ».

Le deuxième mouvement du poème (vers 17-32) marque une rupture évidente par le biais du syntagme verbal « tu es venue » repris tel un leitmotiv grâce à l'anaphore. L'emploi du passé composé contraste en effet avec l'emploi de l'imparfait et du plus que parfait des vers 9 à 17 en instaurant une chronologie. L'impression de rupture est renforcée par la présence de l'adverbe « alors ». Il donne une indication temporelle précise qui vient perturber un état de fait.

Les deux strophes peuvent se lire comme un éloge de la rencontre amoureuse. Tous les éléments délaissés durant la période de deuil sont à nouveau verbalisés, ainsi nous retrouvons la trace du « feu », de la « lumière », de la « chair ». Le temps est à nouveau maîtrisé, il ne « déborde » plus et devient un allié dans la quête d'un sens à donner : « je gagnais de l'espace et du temps ». Le poète réinvestit l'espace, comble le vide. L'accumulation de termes positifs apparaît comme un contrepoint à la saturation de termes négatifs du premier mouvement du poème. Le dernier vers enfin est le signe du recommencement d'un cycle : « et j'adorais l'amour comme à mes premiers jours ».

Un cycle intime qui coïncide avec l'existence d'un cycle universel dans le

dernier mouvement du poème (vers 33-48). Le retour au temps du présent est probablement le signe le plus concret que le poète se situe à nouveau dans le temps et dans l'espace, qu'il prend place au cœur des femmes et des hommes, au cœur de la vie pour reprendre le terme qui est le sien dans le titre du poème. L'image du cycle est contenue dans les métaphores végétales : « labourés », « moissons », « vendanges ». Ces termes agricoles font référence à la récolte et impliquent donc l'idée d'un renouveau.

La dernière strophe est une ouverture à l'universalité, ce qui inscrit le poète dans un temps et un espace. Il est à nouveau au cœur des hommes. C'est probablement le signe le plus probant de son retour à la vie. Mais le présent ne suffit plus, le poète se projette dans un avenir par l'emploi du futur, ce qui garantit la pérennité du cycle, qui en engendrera un autre, à l'occasion de nouvelles naissances.

1.4.2 L'allégorie du Phénix

Paul Eluard a fait du phénix l'emblème de ses derniers poèmes d'amour. Cela tient sans doute au fait que cet oiseau mythologique est le symbole poétique le plus apte à illustrer ce que nous avons nommé la poétique du cycle. En effet, le phénix, parce qu'il se suffit à sa régénération³⁵, est l'allégorie la plus exploitée par la littérature pour symboliser la renaissance d'un être.

Rien d'étonnant alors à ce que Paul Eluard lui emprunte quelques uns de ses traits pour l'écriture du *Phénix*, un recueil tout entier dédié à la naissance d'un nouvel amour prénommé Dominique. Le phénix, c'est lui-même sans qu'il ne se nomme jamais ainsi, rappelant la valeur métaphorique de l'allégorique. Le phénix est donc ce poète dont le visage a été remodelé par la rencontre d'une femme, dont les sensations sont identiques à celles éprouvées avant la descente aux enfers, dont les sentiments sont ravivés et la flamme ranimée.

Cependant le poète lui confère un autre sens, plus intime, qui viendrait

35 Le phénix, signifiant « rouge » en grec, était une espèce d'oiseau extraordinaire, pouvant se régénérer à partir de ses propres cendres. Les diverses mythologies (persane, grecque, romaine ou encore chrétienne) lui prêtaient une durée de vie égalant plusieurs siècles. Cette capacité à la résurrection a partie liée avec le pouvoir du feu et du soleil, qui dans la culture chrétienne est un principe double : régénérant et purificateur. La présence du phénix prend ainsi tout son sens dans la poésie d'Eluard puisque raviver la flamme est la condition nécessaire à une résurrection.

compléter la première image, et que nous pouvons découvrir à la lecture de la dédicace du recueil :

« Le Phénix, c'est le couple – Adam et Ève – qui est et n'est pas le premier. »³⁶

Le Phénix, initialement considéré comme le double du poète, devient la métaphore de ce bonheur à nouveau partagé, par et pour l'amour de l'autre, unique et multiple, rejoué à l'infini.

J'ai rêvé du printemps le printemps a noirci
L'été le fer aussi dans le fruit a noirci

J'aurais pu perdre les couleurs
Qui m'imposaient d'être moi-même et ce que j'aime

J'aurais pu perdre le pouvoir
De savoir le poids du blanc et du noir

Une fleur étincelle au milieu du printemps
Rouille la pluie la ronge et je passe à l'été

Les moissons sont brûlées à nous le renouveau
fleur et fruit de mémoire ont force d'avenir

J'ai su passer trois ans et des milliers d'années
A vivre comme vivent les soleils couchés

Maintenant je me lève car tu t'es levée
Rose du feu sur les cendres du feu
Et mon amour est bien plus grand que mon passé.³⁷

Toutes les composantes de la poétique du cycle sont réunies ici, secondées par la métaphore *in absentia* du phénix. Tout le mouvement du poème converge vers ce « renouveau » dévoilé au vers 9, par le biais des métaphores végétales qui miment le cycle des fleurs et des fruits, du végétal mort « le printemps a noirci »/ « le fruit a noirci » au bourgeon « une fleur étincelle au milieu du printemps ». Il s'agit du topos exploité à l'infini de ce que les auteurs médiévaux nommaient la « reverdure ».

Le symbole du phénix quant à lui se devine dès le vers 11. En effet, à l'instar de l'oiseau mythologique, le poète peut vivre des siècles durant, « comme vivent les soleils couchés ». Des milliers d'ans passés à se terrer dans l'ombre comme le suggère la

³⁶ *Le Phénix*, p. 420.

³⁷ *Le Phénix*, p. 427.

comparaison. Le propos du tercet nous paraît plus explicite grâce à l'image de la renaissance par le feu suggérée dans l'avant-dernier vers du poème. C'est à ce moment précis que la dédicace du recueil prend tout son sens, le couple est bien ce phénix : « Maintenant je me lève car tu t'es levée » qui renaît sur les « cendres du feu ».

CONCLUSION

Le langage amoureux dans la poésie éluardienne se révèle donc double, sujet à des conversions, oscillant de l'exaltation béate à l'évocation dépressive d'un deuil impossible à faire.

Cependant, malgré cette propension à la métamorphose, l'univers amoureux du poète revient toujours à son point d'origine, celui de la rencontre avec la femme à aimer, prêt à explorer de nouveaux versants pour nous faire partager des vers d'une tendresse infinie.

Condition à ce renouveau, la rencontre amoureuse nous amène à nous interroger sur les liens qu'entretiennent altérations et altérité, très proches d'un point de phonétique et étymologique. L'altérité peut-elle être une altération de soi ?

DEUXIÈME PARTIE
ALTÉRATIONS ET ALTÉRITÉS

INTRODUCTION

*Si ce que j'aime se retranche
S'anéantit
Je suis perdu*

Paul Eluard.

« Sans l'intuition d'un avec, l'univers pour Eluard se tait, s'éteint, se décompose, soutenu par une telle relation, le monde trouve au contraire son relief, son orientation, il prend une structure, devient un champ. »³⁸ A l'instar de Jean-Pierre Richard, nous pensons que la présence de l'autre est au fondement de la création poétique d'Eluard. Sans un frère à qui s'adresser, sans une femme à qui crier son amour, c'est le statut de poète qui se trouve remis en question. La poésie est acte de partage et de communion, toujours une attente d'un écho, en aucun cas une quête solitaire. Ainsi l'espace que réserve Paul Eluard à l'autre est quasi infini. Cependant, la présence de l'altérité, peu importe les contours qu'elle revêt, peut s'avérer problématique et devenir altération.

La manière la plus immédiate de montrer à quel point l'autre participe de son cheminement poétique, est sa volonté de collaborer avec d'autres artistes (peintre, photographe, écrivain). C'est par ailleurs le sens que donnent les surréalistes à leur entreprise. C'est pourquoi nous avons choisi de consacrer un chapitre entier à l'élaboration des *Mains libres*, pour questionner l'altérité artistique. Leurs discours se complètent-ils ou au contraire s'opposent-ils ? Convergent-ils vers une vision identique du recueil ?

L'altérité est au fondement mais elle est également une quête perpétuellement renouvelée, de sorte que se réécrit à l'infini un mythe amoureux. Dans cette quête, nous ne saurions négliger le rôle absolu que le poète assigne au regard.

Enfin, notre propos se recentre sur les effets pervers de l'obsession que représente cette quête acharnée de l'unité. L'altérité se métamorphose ainsi en une altération de soi caractérisée par une confusion identitaire et une réévaluation du langage.

38 RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p. 105.

CHAPITRE 1 : *Les Mains libres*, du croquis au poème

2.1.1 Présence de l'altérité artistique

Comme nous le rappelions à l'occasion de notre paragraphe consacré à l'étude du langage sensible, Paul Eluard s'est investi de manière manifeste dans le projet interdisciplinaire des surréalistes. Sans doute est-il nécessaire de se remémorer, pour bien comprendre le phénomène de collaboration, que le surréalisme n'est pas qu'un mouvement poétique ou plus largement littéraire, il entend plutôt créer un nouvel ordre dans lequel les maîtres-mots seraient le désir et la liberté. Le surréalisme est une révolution à laquelle prennent part des personnalités fort différentes, qui s'expriment via des supports artistiques aussi variés que la peinture, le collage, le cinéma, la poésie, la sculpture ou encore la photographie.

C'est ainsi que se sont côtoyés des hommes qui devinrent de grands noms de l'art du vingtième siècle et dont l'influence fut incontestable, malgré l'échec partiel de leur révolution : André Breton, Robert Desnos, Salvador Dali, Pablo Picasso, Man Ray, Max Ernst, René Char, Paul Eluard et tant d'autres. Entre Paul Eluard et Man Ray naquit une profonde amitié :

« Ami intime de longue date. Un des fondateurs du Surréalisme. J'ai illustré ses poèmes de mes photos, il a illustré mes œuvres de ses poèmes. »³⁹

Une amitié qui leur permit d'envisager leurs arts respectifs dans un rapport de complicité. C'est ainsi que *Les Mains libres* voit le jour, avec la volonté de traiter du thème de la relation amoureuse et de la liberté de désirer. En regard de chaque croquis (ou emblème selon la théorie de Nicole Boulestrau qui voit en chaque dessin une possible réinterprétation d'emblèmes⁴⁰ tels que « Narcisse »), Paul Eluard a adjoint un poème. Pour Nicole Boulestrau, « le livre qui naît de cette collaboration est le fruit

39 Il s'agit de propos recueillis dans l'ouvrage intitulé *Man Ray portraits* et relayés par Nicole Boulestrau dans son article « Les avatars de l'emblème dans *Les Mains libres* », publié dans les actes du colloque de Nice *Eluard a cent ans*, p. 235.

40 L'emblème renvoie à la tradition de l'emblématique qui vit le jour aux XVIème et XVIIème siècles. Il s'agissait d'explicitier et d'illustrer un *motto* (une sentence, une maxime, un aphorisme) par une gravure. Le lien avec le recueil co-signé de Max Ernst et Paul Eluard nous paraît distendu pour la simple raison que l'entreprise du couple artistique prend à rebours cette tradition, en effet le dessin n'illustre pas le poème pas plus que le poème ne semble illustrer le dessin. Le dessin apparaît plutôt comme une source d'inspiration.

d'un retour sur soi à travers l'image, et d'un questionnement sur cette science du désir à laquelle Eluard veut accéder.⁴¹ Ce « retour sur soi » dont parle la critique n'est autre que l'éloignement progressif du poète vis-à-vis du surréalisme. Lorsqu'est publié le recueil, nous sommes en 1937, Paul Eluard a déjà pris ses distances pour rompre définitivement en 1939 avec André Breton. C'est à ce moment-là que lui devient impérieux le besoin de se recentrer sur une poésie plus singulière, se détachant d'une pratique collective. Il fallait vraiment que le lien existant entre le poète et le peintre fût indéfectible pour songer en 1937 à la publication d'un recueil co-signé. Ce qui nous amène à penser que la présence de l'altérité artistique n'est ici en vérité qu'un redoublement du même.

Comme nous l'avons déjà évoqué, *Les Mains libres* est un recueil de questionnements sur le désir, sur la liberté amoureuse. Ce qui nous porte à croire que le choix d'un double discours (à la fois pictural et poétique) est une manière logique et naturelle de transcender un sujet (la liberté dans le désir) qui engage nécessairement deux êtres. En effet, le désir n'est jamais que la projection de soi sur l'autre et la nécessité de combler un manque pour parvenir au « bonheur », une notion malléable à souhait mais qui passe, pour Eluard, par la présence de l'autre. Le désir ne procédant que d'une volonté de retrouver une unité perdue, le double discours adopté par les deux amis serait-il un miroir à ce mouvement double du désir ?

Reste à définir les apports de chacun d'entre eux dans l'élaboration de ce recueil, qui ne parle jamais que de cet autre à admirer, à adorer, à fasciner, à désirer. Pour cela, il faut s'arrêter sur une analyse conjointe d'un poème et d'un croquis, pour ensuite questionner la nature de la collaboration artistique. Est-elle vraiment le fruit d'une complicité, comme nous le pressentons ? Peuvent-ils exprimer de manière contraire une même tension érotique ? L'altérité est-elle tenante d'une ipséité ou bien une potentielle altération dans l'exercice de son art ? Pour apporter quelques éléments de réponse, nous avons choisi d'analyser deux extraits qui nous semblent évoquer explicitement le thème général du recueil :

41 BOULESTREAU, Nicole, « Les avatars de l'emblème dans *Les Mains libres* » in *Eluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj, actes du colloque de Nice (1996), Paris : L'Harmattan, 1998. p. 236.

LE DESIR

Jeunesse de fauve
Bonheur en sang
Dans un bassin de lait.⁴²



Le poème, par sa forme brève et sa concision rappelle la structure du proverbe que Paul Eluard affectionnait particulièrement. D'un point de vue graphique, ce poème est assimilable à un haïkaï, cependant le nombre de syllabes ne coïncide pas. Toujours est-il que le dénuement relatif du langage poétique reflète parfaitement la pureté du trait de Man Ray. La sobriété du dessin tient également à la prédominance de la couleur blanche et à la faible proportion de zones noircies au crayon de papier. Une absence de couleur qui se retrouve dans le poème, composé de seulement treize termes, occupant à peine un tiers de la page. Là où le dessin joue sur le vide visuel, le poème s'octroie une part de silence. Enfin, l'allusion au « bassin de lait » peut être interprété comme un écho à la peau laiteuse et aux yeux d'une clarté étonnante de Nusch.

Cependant, le peu de mots employés se fonde sur un paradoxe qui nous paraît

⁴² *Les Mains libres*, p. 566-567.

constitutif du désir. En effet, le poète met en œuvre un langage ouvert à deux notions antithétiques : la douceur et la violence. Ceci est inhérent au désir en ce sens qu'il est à la fois une pulsion immaîtrisable et une tension vers l'amour, au moins charnel. Ainsi nous relevons des termes évoquant des réalités contrastées : sang/lait, sang/bonheur ; des termes qui suggèrent, par un réseau d'images topiques, la fulgurance « jeunesse du fauve » et la douceur « un bassin de lait ». Paul Eluard semble livrer ici sa définition du désir, au plus intime, puisque le portrait représente Nusch. Peut-être est-ce cela également que Nicole Boulestreau suggère en mentionnant la volonté d'un « retour sur soi » de la part d'Eluard, même si l'assertion nécessite de prendre quelques précautions.⁴³

Ce paradoxe sémantique est fidèle à l'évidente tension du croquis. L'élan de tendresse qui semble animer la main est contredit par une certaine brutalité dans le geste. La main est en effet caractérisée par une certaine virilité, nous voyons très clairement la main se replier sur elle-même, le geste ne mime pas la caresse mais l'emprise. C'est ce que le poète a probablement transcrit par le groupe nominal « jeunesse du fauve ».

Le poème tout autant que le croquis représentent le désir, sans équivoque. Tous deux l'expriment de la même manière, par une tension hésitant entre un sursaut de tendresse et un instant de violence physique et verbale.

Nous nous proposons à présent d'étudier un second extrait du même recueil, toujours accompagné du dessin qu'il « illustre »⁴⁴ :

POUVOIR

Il la saisit au vol
L'empoigne par le milieu du corps
La ceinturant de ses doigts robustes
Il la réduit à l'impuissance

43 Nous préférons émettre quelques réserves quant à la formule parce que ce « retour sur soi » ne peut être confondu avec un désir d'introspection qui entrerait alors en contradiction avec sa conception de la poésie, que nous pourrions qualifier d'unanimiste.

44 Nous avons sciemment décidé d'ajouter des guillemets pour la simple raison que le terme « illustrer » bien qu'employé par le poète dans la préface de recueil, nous paraît suggérer qu'il n'existe pas un rapport d'égal à égal entre les deux artistes.

Pour étayer notre propos, nous nous référons au sens étymologique du terme, qui provient du latin *illustrare* et signifie « éclairer, illuminer ». En ce sens, le poème d'Eluard ne serait qu'une manière de mettre en valeur l'œuvre de Man Ray (ce qui n'a rien de fâcheux ou de répréhensible). Cependant, étant donné que nous considérons ce recueil comme le fruit d'une collaboration, nous nous permettons d'émettre quelques réserves à l'usage de ce terme dans notre étude, afin de pouvoir apprécier à sa juste valeur chacune des productions de Paul Eluard et Man Ray, sans en privilégier ni l'une ni l'autre.

Vertige la main dominante
Couvre toutes les distances
Sans plus bouger que sa proie.⁴⁵



Le titre du poème pourrait résumer à lui seul le propos du dessin, tant le message délivré est limpide. Indice commun au précédent dessin, la main qui empoigne avec force à l'aide « de ses doigts robustes ». La main se fait ici l'emblème du « pouvoir ». Elle est représentée avec précision, Man Ray laisse apparaître la crispation des doigts en rendant visibles toutes les pliures du membre, la mise en relief des veines et vaisseaux, l'impression du geste dans la chair du corps féminin.

C'est avec une extrême fidélité que Paul Eluard retranscrit l'emprise masculine. Le quatrain est une verbalisation absolument exacte de ce que Man Ray a croqué. Paul Eluard approche l'art de l'ecphrasis pour mieux s'en détourner dans l'écriture du tercet. Le quatrain correspond en effet à une description précise du dessin.

Mais déjà le dernier vers de ce quatrain laisse présager la prise de distance – toute relative – que prendra le poète. A la description technique des trois premiers vers

⁴⁵ *Les Mains libres*, p. 612-613.

succède une interprétation plus subtile, signe que le poème n'est pas qu'une « illustration » mais également un espace d'expression de la métaphore, moins immédiate qu'une description purement formelle. « Il la réduit à l'impuissance » possède bien une valeur métaphorique par l'association d'un verbe qui réfère au concret « réduit » et d'un substantif dont la valeur est plus abstraite parce que lié au psychisme et/ou à l'impossibilité d'agir physiquement.

L'élan créatif du poète transparaît enfin à travers le choix d'une écriture dans laquelle prime l'idée de mouvement, ce que n'a pu véritablement rendre le dessin. Celle-ci est caractérisée par l'emploi du présent de narration pour conjuguer des verbes de mouvement : « saisit », « empoigne », « couvre ». L'idée d'une action se déroulant présentement n'est rendue possible que par le langage, le dessin de Man Ray ne proposant pas d'alternative à la contrainte du statique. Le tercet du poème exprime donc ce qui est simplement suggéré par le croquis.

Ces deux analyses ont tenté de démontrer à quel point le poème et le dessin sont ici deux modes d'expression complémentaires, qui jamais ne se contrarient l'un l'autre, tant il règne un état de symbiose dans le couple artistique.

Cependant, si Paul Eluard fait preuve d'une extrême fidélité à l'égard du travail de Man Ray, il n'en demeure pas moins que ses poèmes constituent un lieu d'expression qui lui appartient en propre. Chaque poème doit donc être considéré comme une création à part entière, comme une parole singulière, à l'instar de chaque dessin.

L'altérité artistique semble dans le cas présent fonctionner comme un doublon dans lequel chacun possède la parole de manière équitable, il n'y a pas altération (au sens de dégradation) du discours de l'autre mais simplement altération (au sens de conversion) du médium artistique.

Enfin, l'intérêt d'une telle collaboration réside dans la capacité de chacune des parties à suppléer l'effort de suggestion de l'autre lorsque son art se trouve confronté à un manque, ce qui est aisément vérifiable dans ce recueil.

2.1.2 *Les Mains libres* ou la parole libérée

Comme nous l'avons précisé précédemment, le recueil est dédié à l'expression du désir, sans ce voile de pudeur qui pétrifie la langue selon la pensée surréaliste. *Les Mains libres* ne peut donc faire l'économie d'une parole érotique que nous assimilons dans ce cas précis à une parole altérée parce qu'elle met un jeu une version métamorphosée de l'autre.

En effet, parce que le désir est proprement humain⁴⁶, l'écriture érotique désacralise la figure du partenaire. En effet, le poème d'amour éluardien est souvent l'espace d'élaboration d'une parole proférée à l'égard de celle qui, à force d'être trop adulée, perd son humanité pour endosser le rôle de divine inspiratrice. Le langage est presque mystique, tant l'autre est spiritualisée. Dans le recueil surréaliste présent, le verbe est cru, le vers sans détour et avec violence parfois, nomme le désir éprouvé pour un corps, un vrai, celui d'une femme qui ne se refuse pas, qui est véritablement incarnée et non plus un objet surréel. L'autre n'est alors plus qu'un corps désirable, un corps à posséder, un corps à étreindre.

Cette conversion partielle de l'écriture s'explique sans doute par la présence de l'esquisse. Les éléments topiques de la poétique d'Eluard demeurent les mêmes (en particulier le feu qui est primaire mais source de la vie et de l'amour), la métaphore joue également une grande part dans l'écriture de ce recueil. Cependant parce que la parole est secondée et amplifiée par l'art figuratif, elle est plus explicite, moins empreinte de pudeur. Une pudeur exclue des dessins de Man Ray, qui pour la majorité dans le recueil, représentent des nues et des visages marqués par le désir ou encore dévoilent un sein.

Nous avons choisi d'analyser le poème et le croquis suivants parce qu'ils paraissent être un témoignage éloquent de ce qui a été avancé précédemment :

LE DON

Elle est noyau figue pensée
Elle est le plein soleil sous mes paupières closes
Et la chaleur brillante dans mes mains tendues

Elle est la fille noire et son sang fait la roue
Dans la nuit d'un feu mûr.⁴⁷

46 Notre hypothèse rejoint en quelque manière celle de Georges Bataille dans son essai intitulé *L'Érotisme* lorsqu'il affirme ceci : « je crois que l'érotisme a pour les hommes un sens que la démarche scientifique ne peut atteindre. L'érotisme ne peut être envisagé que si, l'envisageant, c'est l'homme qui est envisagé ». L'érotisme est donc une éthique qui engage l'individu en tant que tel. Bataille va plus loin et ce faisant nous permet d'accréditer entièrement la thèse qui est la nôtre lorsqu'il rappelle que le désir est une pulsion contre laquelle seuls les hommes, parce que doués de conscience, peuvent résister ou abdiquer.

47 *Les Mains libres*, « Le don », p. 572-573.



Le croquis trouve une justification immédiate dans le choix du titre donné par Paul Eluard. En effet, la posture suggérant un abandon absolu de la femme, n'est pas sans lien avec l'idée de « don » évoquée par le poète. La présence du dessin suffit à connoter le terme et insinuer le thème de l'étreinte.

Le poème s'ouvre sur un vers pour le moins énigmatique. Il est marqué par l'accumulation de termes sans conjonction de coordination ni ponctuation. L'asyndète permet de créer un rythme haletant, évoquant l'empressément d'un amant épris à définir les contours de ce qu'il admire le plus. Les trois substantifs employés semblent faire allusion au champ végétal mais le premier semble le plus fécond pour notre interprétation. En effet, le terme « noyau » fait référence à la transmission de la vie, puisque c'est dans le noyau que se situe la majorité du matériel génétique. Cela n'a rien d'étonnant dans la poésie d'Eluard puisque la femme est presque toujours caractérisée par sa maternité. Elle est pensée comme un principe régénérant, une résurrection n'est possible que si une femme gravite dans la sphère intime du poète.

La reprise en anaphore du groupe verbal « Elle est » marque la présence d'une énumération. Mais plus encore, elle contribue à créer une mélodie entêtante, dans

laquelle les mots reviennent en boucle pour dire l'obsession amoureuse. Enfin, elle va dans le sens d'une survalorisation du féminin puisqu'elle introduit des caractéristiques fondamentales. Le féminin est un principe vital, « le plein soleil » qui éclaire et fait du sommeil le contraire absolu de la mort et de l'occultation. La métaphore peut tout aussi bien signifier une fois de plus l'obsession, l'image étant comme imprimée dans la rétine.

Le troisième vers clôt le flot de l'énumération par la présence de la conjonction de coordination « et ». La femme y est assimilée à une propriété régénératrice, par le biais d'une image désormais consacrée dans la poésie éluardienne « la chaleur brillante ». Mais cette image évoque aussi l'incandescence du désir vers lequel les « mains [sont] tendues ». C'est également à cet instant que se justifie pleinement le titre du poème, sans faire appel au dessin et que nous comprenons que le don est véritablement un don de soi.

Malgré le caractère obscur des deux derniers vers, nous nous risquons à une interprétation qui se fonde sur l'explication des vers précédents parce qu'un terme sert de lien : le « feu ». La métaphore « dans la nuit d'un feu mûr » nous semble suggérer le moment de l'étreinte, celui où le feu (associé au topos de la passion) se consume plus rapidement.

Chapitre 2 : En quête d'unité

2.2.1 L'influence platonicienne : réécriture contemporaine d'un mythe amoureux

S'il existe une « théorie amoureuse » dans les poèmes éluardiens, elle ne présente rien de singulier, elle s'appuie au contraire sur des *topoi* littéraires millénaires. S'il fallait citer une source précise, ce serait indubitablement le *Banquet* de Platon. Texte à la croisée du philosophique et du mythologique, il nous offre une éthique amoureuse fondée sur un mythe universel : celui des androgynes. Aristophane nous explique qu'aux origines du monde, nous pouvions compter non pas deux mais trois sexes. Le troisième sexe était un concentré des deux autres, à l'allure quelque peu étrange. Un jour de colère terrible, parce que les androgynes avaient fait preuve d'orgueil, Zeus décida de les dédoubler. Depuis cette sentence divine, chaque ersatz d'androgynie cherche sa moitié pour retrouver son unité pleine et entière⁴⁸. Nous comprenons bien qu'il s'agit d'une allégorie pour nommer ce que plus communément nous appelons l'amour fusionnel.

Nous pensons que la poésie de Paul Eluard se situe dans la lignée platonicienne, tout en proposant une réécriture contemporaine. En effet, il n'est qu'une quête qui vaille dans ses poèmes d'amour, celle de l'altérité pour retrouver cet état de fusion si

48 « [...] 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. »

Extrait de 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 »).

réconfortant. Lorsque cette présence se dérobe, nous assistons à une descente aux enfers, par l'expression d'une écriture mélancolique qui ne pleure qu'une chose : la perte. La perte de l'autre n'est jamais qu'une perte de sa propre personne, qu'il faut s'escrimer à retrouver dans chacune des ses relations amoureuses, et c'est bien là tout l'enjeu du vers éluardien : combler le manque originel.

Relisons à présent le chapitre « Éloge de l'amour » de Julia Kristeva, pour aller plus en avant de l'hypothèse. Par d'autres moyens que le poème, avec les outils de la psychanalyse entre autres, l'auteure formule cette thèse qui prend tout son sens chez Paul Eluard :

« L'amour est le temps et l'espace où le « je » se donne le droit d'être extraordinaire. Souverain sans être même individu. Divisible, perdu, anéanti ; mais aussi, et par la fusion imaginaire avec l'aimé, égal aux espaces infinis d'un psychisme surhumain ». ⁴⁹

Ce point de rencontre qu'est la fusion amoureuse est, par le biais de l'imagination, l'occasion d'un abolissement des frontières (qu'elles soient spatiales ou temporelles) dans le cas d'Eluard. L'expérience amoureuse est un hors-temps et un hors-champ qui assure un état de grâce :

ECRIRE DESSINER INSCRIRE

*Sept fois la réalité
Sept fois sept fois la vérité.*

Nous étions deux et nous venions de vivre
Une journée d'amour ensoleillé
Notre soleil nous l'embrassions ensemble
La vie entière nous était visible

Quand la nuit vint nous restâmes sans ombre
A polir l'or de notre sang commun
Nous étions deux au cœur du seul trésor
Dont la lumière ne s'endort jamais. ⁵⁰

L'avant-propos mérite une courte note avant l'explication du poème en lui-même. Lucien Scheler en propose par ailleurs une interprétation claire et indiscutable :

49 KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour* (1983), Paris : Gallimard, 1999. p.14.

50 *Le Phénix*, p. 424.

« On remarquera qu'Eluard a souvent employé la division en sept parties. Le chiffre sept dans la tradition sémitique indique toujours l'idée de durée. Sept fois sept signifie en quelque sorte indéfiniment et toujours. Ce faisant, le poète place l'amour dans un lieu et un temps magique »⁵¹. C'est une hypothèse qui se vérifie à la lumière de deux éléments. Elle se justifie en premier lieu par le fait qu'Eluard, parce qu'il avait été élevé au sein d'une famille pratiquante, connaissait ces références religieuses. Tout porte à croire qu'il avait une parfaite connaissance du statut du sept dans la tradition sémitique et en a fait un des symboles de sa poétique. Elle se vérifie enfin par l'examen du poème pré-cité qui mentionne très explicitement cette idée de durée magique. Venons-en à présent à l'analyse du poème.

Les deux quatrains marquent une volonté de créer une insistance visuelle et phonique par le surinvestissement du pronom personnel « nous », une insistance qui exprime l'état de symbiose entre les deux amants. Le pronom personnel est inclusif, il ne confère pas d'existence propre à chacun des deux individus, la notion même d'individu ne peut transparaître. Ce qui est particulièrement vérifiable dans les vers un et six : « Nous étions deux ». Nous comprenons que le sentiment de « communauté » prime sur celui d' « individualité », il n'existe pas un « moi » et un « toi » distincts mais un « nous », il existe un chiffre deux vraisemblablement indivisible. L'idée est renforcée par la présence de l'adverbe « ensemble » et de l'adjectif « commun » qui suggèrent l'importance de l'unité mais également celle de la réciprocité. Enfin, notons la redondance du pronom personnel au vers trois « Notre soleil, nous l'embrassons ensemble » qui témoigne d'une obsession de cette indifférenciation des deux individus formant le couple.

Au-delà de cette prédominance du « nous », le poète use de la métaphore filée pour parler de leur amour, qui est un « soleil », le « seul trésor », un véritable hors-champ, dans lequel les ombres (par conséquent la tristesse) n'ont pas de prise. C'est également un hors-temps : « La vie entière nous était visible ». L'amour abolit les heures, annule le passé, le présent et le futur au profit d'un présent perpétuel « dont la lumière ne s'éteint jamais ».

Ce poème exprime tout le bien-être du vivre à deux, dans une communion sans cesse renouvelée. Un vivre à deux qui ne peut se traduire que par un « nous », mais dont

51 Il s'agit d'une note établie par Lucien Scheler dans le tome 2 des *Œuvres Complètes*, dans la collection Pléiade, p. 1155.

la durée est magique.

2.2.2 « Des yeux pour voir c'est bien, pour en profiter, c'est mieux »⁵²

Il suffit de parcourir, même succinctement, l'œuvre entière du poète pour constater la présence écrasante du sens visuel. Ainsi nous pouvons citer quelques titres de recueil significatifs de ce point de vue : *Les Yeux fertiles*, *Donner à voir*, *A l'intérieur de la vue*, *8 poèmes visibles*, *Voir*. Si *Donner à voir* témoigne d'une éthique proprement surréaliste à laquelle Yves Bonnefoy opposera un *Donner à vivre*⁵³, les autres recueils sont le fruit d'une expérience personnelle, d'un cheminement intérieur, indépendant du mouvement surréaliste.

Si bon nombre d'articles ou ouvrages ont déjà consacré des pages entières au statut du sens visuel dans la poésie de Paul Eluard, nous jugeons tout de même nécessaire d'y revenir. En effet, il nous paraît essentiel de répondre à la question suivante : comment l'œil participe-t-il de cette entreprise de fusion amoureuse, dans laquelle les altérités ne sont que des duplications du même ?

La première réponse que nous pourrions apporter concerne la nature double des yeux. Ils sont, comme le rappelle Raymond Jean⁵⁴ dans son article, des éléments au même titre que l'eau, le feu et la terre, soulignant ainsi leur rôle vital :

L'œil, à force d'espace et d'éclat délirants,
L'œil fait vivre et plus loin le plomb du corps s'écoule.⁵⁵

Ils sont également des révélateurs du réel, réflecteurs de lumière, liens entre

52 Nous empruntons cette citation au texte « Dit de la force de l'amour » de Paul Eluard publié dans la revue *Europe*, n°403-404, p. 7. Elle nous permettait d'introduire de façon originale une étude sur le rôle capitale du regard dans cette quête d'unité avec l'autre.

53 BONNEFOY, Yves, *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris : Mercure de France, 2008. Yves Bonnefoy, après s'être détaché du groupe surréaliste, expose ses réticences au « donner à voir ». Pour lui, le surréalisme s'est fourvoyé et doit réintroduire la vie, se réinscrire dans la réalité : « Nous savons bien maintenant qu'il n'a pas suffi de quelques voyants pour que change *notre vie*. Nous avons connu Max Ernst, Tanguy, Brauner. Et certes le vent de la terre d'image a su balayer la dérisoire lampe allumée dans nos têtes. Mais la pratique de notre vie n'a pas subi le bouleversement total que nous attendions. Je suis encore prisonnier. Mais je voudrais que la poésie retrouvée me soit utile. », p. 157.

54 JEAN, Raymond, « Les images vivantes dans la poésie de Paul Eluard » in *Europe*, nov.-déc. 1962, n°403-404, p.119-135.

55 *Le Phénix*, « Répétitions tout près du sommeil exigeant », p. 126.

tous les êtres vivants, entre tous les organismes :

L'homme la plante le jet d'eau
Les flammes calmes certaines bêtes
Et l'impliable oiseau de nuit
Joignent tes yeux.⁵⁶

Mais ce sont surtout des entités qui fonctionnent sur le mode du double, les yeux sont en effet simultanément regardés et regardants. Ceci permet une fusion, puisque la simultanéité a partie liée avec la réciprocité. L'échange de regards permet de se reconnaître en l'autre et d'éviter de se « voir vivre » selon l'expression de Paul Eluard. Regarder et être regardé dans le même mouvement permet d'accéder à un état de plénitude et de complétude.

La seconde réponse repose sur la nature réflexive des yeux. L'œil fonctionne comme un miroir dans lequel se reflètent les « images vivantes » ou s'impriment les contours d'un visage :

« [...] les yeux, s'ils sont bien un miroir, ne sont pas selon une vieille image traditionnelle celui de l'âme, mais bien du monde extérieur. Et il faut reconnaître à ce point de vue le mérite d'une certaine logique fondée précisément sur le sens de la vérité physique, puisque c'est en effet dans les yeux, impressionnés comme une plaque sensible, que viennent se fixer les images du monde pour y être l'objet d'une transmutation créatrice. »⁵⁷

Si l'hypothèse de Raymond Jean est absolument vérifiable, il faudrait sans doute ajouter un point. En effet, le miroir peut également renvoyer une image dupliquée, de sorte que le poète acquiert une identité dans le regard de l'autre, une identité qui est semblable à celle de l'individu (en particulier la femme aimée) qui se trouve face à lui. A cet instant s'opère la magie de la fusion, le désir d'unité est enfin comblé.

JE T'AIME

Je t'aime pour toutes les femmes que je n'ai pas connues
Je t'aime pour tous les temps où je n'ai pas vécu
Pour l'odeur du grand large et l'odeur du pain chaud

⁵⁶ *Les Mains libres*, « L'évidence », p. 563.

⁵⁷ JEAN, Raymond, « Les images vivantes dans la poésie d'Eluard », op. cit. p. 128.

Pour la neige qui fond pour les premières fleurs
Pour les animaux purs que l'homme n'effraie pas
Je t'aime pour aimer
Je t'aime pour toutes les femmes que je n'aime pas

Qui me reflète sinon toi moi-même je me vois si peu
Sans toi je ne vois rien qu'une étendue déserte
Entre autrefois et aujourd'hui
Il y a eu toutes ces morts que j'ai franchies sur de la paille
Je n'ai pas pu percer le mur de mon miroir
Il m'a fallu apprendre mot pour mot la vie
Comme on oublie

Je t'aime pour ta sagesse qui n'est pas la mienne
Pour la santé
Je t'aime contre tout ce qui n'est qu'illusion
Pour ce cœur immortel que je ne détiens pas
Tu crois être le doute et tu n'es que raison
Tu es le grand soleil qui me monte à la tête
Quand je suis sûr de moi.⁵⁸

Ce poème-déclaration, dont l'intérêt principal réside dans le choix d'une rhétorique fondée sur l'art de la répétition, témoigne du statut privilégié du sens visuel dans la deuxième strophe. Le vers huit s'ouvre sur une question rhétorique qui n'a d'autre objectif que d'amplifier l'effet de la réponse et lui assigner une valeur particulière : « Qui me reflète sinon toi-même ». L'œil de la femme aimée est identifié à un miroir dans lequel se reconnaît le poète qui n'acquiert une identité qu'à travers le reflet. Dans un langage plus qu'explicite, sollicitant la tournure négative ou privative, le poète exprime l'idée selon laquelle le reflet confère un sentiment de complétude. Ce sentiment est renforcé par l'opposition avec la description de l'état passé qui, privé de la présence de l'autre, s'apparentait à un état de mort.

⁵⁸ *Le Phénix*, p. 439.

Chapitre 3 : L'altérité-altération

2.3.1 « Je est un autre »⁵⁹

Cette célèbre parole rimbaldienne a le mérite d'interroger la relation entre identité et altérité, un rapport qui semble complexe dans la poétique éluardienne. La recherche de l'altérité se solde parfois par une indifférenciation, un effacement de l'identité du poète qui se confond dans le souvenir de celle qui n'est plus là. L'œuvre d'Eluard fait ainsi souvent état d'une confusion identitaire, qui s'apparente à une véritable altération, dans le sens où le poète se considère comme une version altérée de l'autre.

Le premier signe visible, en dehors de l'espace même du poème, est l'écriture sous pseudonyme. *Le Temps déborde* a été publié initialement sous le nom de Didier Desroches. Si le choix ne fait pas sens pour qui ne connaît pas la chronologie d'Eluard, pour les autres ce même choix ne présente rien d'étonnant. En effet, rappelons que le recueil a été écrit à la suite de la mort de Nusch, le poète sombre alors dans une grave dépression. Nous pouvons, sans nous tromper, affirmer que Paul Eluard n'existe plus dans l'exercice de ce deuil. Il cède ainsi la place à Didier Desroches, qui n'a d'existence que dans l'imaginaire du poète. Cependant, s'offrir une seconde vie, anonyme, lui permet d'écrire sans les contraintes d'un nom connu de tous, nourrissant les attentes des uns et des autres. Ce recueil, grâce au choix du pseudonyme, est l'un des plus intimistes et des plus personnels de toute son œuvre, en même temps qu'une démonstration de cette confusion identitaire malsaine.

Une fois passé le seuil des recueils, c'est sans surprise que nous découvrons des poèmes attestant de cette résignation face à la mort, qui se traduit, parce que l'altérité est absente, par la perte d'identité. Dans la tentative de deuil, le poète n'habitait plus un corps, ne peut se sentir individu à part entière. Dans cette perspective, il est intéressant d'analyser l'emploi des pronoms personnels, en particulier interroger la relation d'un *je* à un *tu* qui n'ont d'existence que spirituelle, mais également la valeur du *nous*.

⁵⁹ Extrait de la lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeney datée du 15 mai 1871.

Parfois je prends tes sandales
Et je marche vers toi

Parfois je revêts ta robe
Et j'ai tes seins et j'ai ton ventre

Alors je me vois sous ton masque
Et je me reconnais.⁶⁰

Ce court poème illustre bien l'impossibilité de recouvrer son identité suite à la mort de l'autre. Le *je* et le *tu* sont en effet dans un rapport d'inclusion. Les trois distiques jouent sur la confusion, les pronoms personnels se vident de leur sens, le *je* et le *tu* référant à un seul et même corps.

NOTRE VIE

Notre vie tu l'as faite elle est ensevelie
Aurore d'une ville un beau matin de mai
Sur laquelle la terre a refermé son poing
Aurore en moi dix-sept années toujours plus claires
Et la mort entre en moi comme dans un moulin

Notre vie disais-tu si contente de vivre
Et de donner la vie à ce que nous aimions
Mais la mort a rompu l'équilibre du temps
La mort qui vient la mort qui va la mort vécue
La mort visible boit et mange à mes dépens

Morte visible Nusch invisible et plus dure
Que la soif et la faim à mon corps épuisé
Masque de neige sur la terre et sous la terre
Source des larmes dans la nuit masque d'aveugle
Mon passé se dissout je fais place au silence.⁶¹

Ce poème repose quant à lui sur l'emploi du pronom personnel *nous* qui est dépourvu de sa valeur première. En effet, loin de référer à deux individus également impliqués dans la relation, le *nous* fait allusion quasi exclusivement à Nusch. C'est le sens que dégage le paradoxe du premier vers : « Notre vie tu l'as faite ». Cela signifie également l'impossibilité et presque le non sens d'une vie de solitude, renforçant l'intuition première selon laquelle l'identité s'acquiert dans la relation à l'altérité. Enfin, signe que l'identité se perd en même temps que l'altérité se dérobe, le nombre d'occurrences liées à la mort est ici impressionnant, le terme lui-même est répété tel un leitmotiv. Lorsque l'autre s'en va, il prend une part de soi, tel que le sentiment de vie

⁶⁰ *Corps mémorable*, p. 137.

⁶¹ *Le Temps déborde*, p. 112.

s'éteint, la répétition des termes (qui est la formule rhétorique la plus apte à mimer la désespérance dans ce cas) est là pour le signifier de manière explicite.

2.3.2 Altération du sentiment de vie

Parce que le travail de deuil est impossible à accomplir lorsque Paul Eluard écrit *Le Temps déborde* et *Corps mémorable*, nous constatons une recrudescence des termes liés au champ lexical de la mort. Si la métaphore vient au secours de la création, la plupart des poèmes font état d'une conscience lucide du sort du poète, ayant pour incidence le choix d'une écriture plus abrupte, plus épurée, qui exprime sans pudeur ni détours le mal-être. A ce titre, nous pouvons nous demander si la mort de Nusch ne conduit pas à une mort poétique.

Cette tentation de la mort s'explique par l'altération de l'identité que nous avons étudiée précédemment. L'altérité étant considérée comme un catalyseur, « la femme aimée [étant] réalisation parfaite de l'autre »⁶², son absence a inéluctablement pour conséquence une résignation face à la vie. Le poète n'a d'autre choix que de vivre dans un état de veille s'apparentant à la mort. Rappelons que le temps du sommeil, métaphore de l'occultation du visible, est souvent assimilé à un moment critique justement parce que la lumière qui est le gage de la vie, n'irradie plus par son incandescence. Nous pouvons sans conteste affirmer que la mort de l'autre constitue une déréalisation de soi. C'est exactement le sens qui se dégage du poème suivant :

NEGATION DE LA POESIE

J'ai pris de toi tout le souci tout le tourment
Que l'on peut prendre à travers tout à travers rien
Aurais-je pu ne pas t'aimer
Ô toi rien que la gentillesse
Comme une pêche après une autre pêche
Aussi fondantes que l'été

Tout le souci tout le tourment
De vivre encore et d'être absent
D'écrire ce poème

62 DEBREUILLE, Jean-Yves, « Aspects du discours amoureux dans la poésie de Paul Eluard » in *Eluard a cent ans*, p. 71.

Au lieu du poème vivant
Que je n'écrirai pas
Puisque tu n'es pas là

Les plus ténus dessins du feu
Préparent l'incendie ultime
Les moindres miettes de pain
Suffisent aux mourants

J'ai connu la vertu vivante
J'ai connu le bien incarné
Je refuse ta mort mais j'accepte la mienne
Ton ombre qui s'étend sur moi
Je voudrais en faire un jardin

L'arc débandé nous sommes de la même nuit
Et je veux continuer ton immobilité
Et le discours inexistant
Qui commence avec toi qui finira en moi
Avec moi volontaire obstiné révolté
Amoureux comme toi des charmes de la terre.⁶³

Le titre interpelle par le paradoxe qui le constitue. En effet de la « négation de la poésie » procède un poème dont l'ensemble des strophes va être contaminé par cette contradiction fondamentale, et ce dès le premier vers. Mais avant, concluons sur le statut du titre parce qu'il reste une hypothèse à convoquer. Pour cela, remémorons-nous le titre d'un recueil publié en 1929 *L'Amour la poésie* qui, par l'absence de ponctuation ou de conjonction de coordination place à égalité l'amour et la poésie. Si nous en revenons au titre du présent poème, nier la poésie, c'est aussi nier l'amour, et par voie de conséquence la vie (nous en référons à un autre poème « La mort l'amour la vie » publié dans *Le Phénix*). Ainsi se dessine la métaphore de la mort poétique qui est intimement liée à la mort organique.

Comme nous le disions, les deux premiers vers reposent sur une contradiction fondamentale entre deux notions qui réfèrent à l'absolu, dans une perspective hyperbolique. En effet, « rien » et « tout » sont mis en valeur par une oxymore et des jeux phoniques (le « tout » est repris dans le terme « tourment », ce qui lui assigne, par analogie, une valeur déceptive). Tout dans le choix stylistique tend à établir des correspondances entre ces deux termes opposés, l'un représentant la totalité, l'autre le vide (soit l'anéantissement de cette totalité bienfaitrice). Le langage hyperbolique se poursuit jusqu'à la fin de la première strophe par la survalorisation de la femme aimée,

⁶³ *Le Temps déborde*, p. 110-111.

tour à tour végétale (« comme une pêche après une autre pêche »), divine (la particule vocative « ô » va dans ce sens) et qualité personnifiée (« rien que gentillesse »). Nous devinons d'ores et déjà le ton mélancolique du poème.

L'hypothèse est vérifiée dès le premier vers du tercet qui reprend à l'identique le premier vers du poème. Le jeu d'écho n'est pas arbitraire, il répond à une volonté d'amplifier la tonalité mélancolique du poème. Cette volonté se poursuit grâce à l'oxymore présent dans le deuxième vers. Même si initialement « absent » n'est pas en contradiction avec le verbe « vivre », il est ici fortement connoté et doit se lire comme un euphémisme pour évoquer la mort. Enfin, ce tercet est particulièrement intéressant grâce au choix délibéré d'occulter tout temps de l'indicatif au profit de l'infinitif. Cela est particulièrement représentatif d'une impossibilité de se fixer dans le temps et sert la métaphore de la mort, puisque ne plus s'inscrire dans le temps c'est tout simplement ne plus exister.

La quatrième strophe marque une opposition systématique entre la vie et la mort de façon très explicite. Le premier vers entre en résonance avec le dernier vers de la strophe précédente, opposant la pratique de l'écriture poétique niée aujourd'hui et celle qui devrait être salvatrice. Il n'est pas surprenant à ce titre de voir associés l'emploi du futur et de la négation. Le poète nie le futur puisque le présent solitaire ne fait pas sens. Le lien de cause à conséquence est par ailleurs exprimé par la seule présence de la conjonction de subordination « puisque », ce qui marque une rupture évidente.

Le processus de négation suit son cours dans le quatrain suivant par l'emploi de termes connotés. En effet, l'adjectif « ténus » marque l'extrême minceur par son sens originel et le recours au superlatif, nourrissant la métaphore d'un feu qui s'éteint (« les plus ténus dessins du feu ») ; l'adjectif « moindres » exprime l'idée d'infime quantité, aux frontières de la pénurie. Ce que ces deux termes ont en commun est la part de manque et de privation qui entrent en écho avec l'expression de la négation. Enfin, nous retrouvons l'idée de mort dans le groupe nominal « l'incendie ultime » qui désigne sans doute l'incinération, hypothèse corroborée par la présence du substantif « mourants » en fin de vers dans un parallélisme parfait.

La strophe suivante marque le retour au temps du passé par l'emploi du passé

composé destiné à exprimer la nostalgie d'un temps révolu, une nostalgie mise en évidence par la répétition anaphorique du groupe verbale « j'ai connu ». Cette strophe réitère sa volonté de survaloriser la femme aimée pour mieux amplifier le mal-être du poète. Cette survalorisation passe par la personnification de notions essentielles liées à la religion, Nusch est en effet assimilée à une allégorie du « bien » et de la « vertu ». La strophe se caractérise également par la présence d'une antithèse qui résume en un vers l'attitude résignée du poète face au deuil : « Je refuse ta mort mais j'accepte la mienne ». L'antithèse se fonde sur l'emploi de deux verbes contradictoires « refuse » et « accepte », renforcés par la conjonction de coordination « mais ». Notons enfin le choix du substantif « ombre » qui symbolise dans le vocabulaire éluardien l'envers du reflet, donc le corps mort. Les deux derniers vers sont l'expression métaphorique d'une tentation du suicide.

Cette métaphore se développe dans le premier vers de la dernière strophe de sorte à céder la place à une métaphore filée. En effet, le terme « nuit » appartient au même champ lexical que celui de l' « ombre ». L'image contenue dans le groupe verbal « nous sommes de la même nuit » n'a d'autre sens que celui évoqué dans les deux vers précédents. La métaphore filée s'étend encore dans les vers suivants : « je veux continuer ton immobilité »/« Et le discours inexistant ». Cette strophe est l'illustration parfaite des conséquences irréversibles d'une confusion identitaire qui ne trouve d'autre réponse que la mort lorsque l'autre n'est plus là.

CONCLUSION

Nous avons tenté de mettre en perspective le lien étroit existant entre altérité et altération. Si la recherche de l'altérité est une fin dans la poétique éluardienne, elle est également le symptôme d'une déréalisation de son individualité. L'altérité est double, à la fois génératrice et destructrice ; conversion d'un langage artistique et dégradation du contenu poétique. L'altérité porte en elle la potentialité d'une altération.

Il nous reste à présent à explorer une autre facette de l'altération, en considérant la définition courante en musicologie pour nous interroger sur la musicalité de la poésie éluardienne.

TROISIÈME PARTIE

**L'ALTÉRATION
MUSICALE**

INTRODUCTION

*Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter
Le mystère où l'amour me crée et se délivre.*

Paul Eluard.

a) Précisions sur la notion de rythme

Appréhender le rapport de la poésie à la musique appelle à s'en remettre à l'essence du genre. Est-il nécessaire de rappeler que poésie et musique étaient toutes deux sous l'égide d'Orphée⁶⁴, que le terme grec *môusike* définissait l'ensemble des arts des muses (poésie, chant, danse) ? Voilà qui semble expliquer historiquement ce lien privilégié et indéfectible qui unit poésie et musique.

Si nous devons poursuivre l'argumentaire, nous accorderions une attention toute particulière à la structure même du poème qui repose sur un agencement subtil des termes, sur des jeux d'échos et de répétitions et sur des effets rythmiques rarement arbitraires. Autant de critères qui vont dans le sens d'une troublante similitude entre musique et poésie et qui légitiment cette relation.

Cependant, si ce parallèle entre musique et poésie semble aller de soi, il n'en est rien pour la constitution d'une critique du rythme. La tradition, se fondant sur la forme originelle de la poésie, va à une définition commune du rythme dans le langage poétique et dans le langage musical, sans tenir compte des spécificités de chacun d'entre eux. Par le jeu de l'analogie ou par le biais de la transposition, le poème s'improvise double de la partition et le mètre double de la mesure. Ainsi toute une école critique légitime l'emploi d'une analyse poétique empruntée à la musicologie. C'est le cas en particulier de Nicolas Ruwet dans son ouvrage intitulé *Langage, musique, poésie*.

C'est précisément ce contre quoi s'établit la thèse d'Henri Meschonnic qui rappelle dans *Critique du rythme, anthropologie historique du langage* le danger de transposer une notion de musicologie dans le discours poétique. C'est, selon lui, ne pas

⁶⁴ Personnage fameux de la mythologie grecque, Orphée était connu pour son talent de musicien, capable de charmer les animaux grâce au son de sa lyre. Mais il est sans doute plus connu encore pour avoir endormi Cerbère et convaincu Hadès, toujours grâce au son envoûtant de sa lyre, de le laisser descendre aux enfers pour ramener Eurydice sur terre, à condition de ne pas se retourner vers elle.

prendre en compte les spécificités, voire le sens premier de chacune de ces expressions artistiques : « La musique ne signifie pas. Le discours, le poème ne chantent pas. Aucun n'y perd⁶⁵ ». Si Henri Meschonnic ne nie pas l'existence d'un rythme interne à la production poétique, il n'en demeure pas moins qu'il lui semble urgent de formuler une théorie du rythme propre au discours (en vers ou en prose) : « Il reste au lieu de présupposer une théorie unique du rythme commune au langage et à la musique, à étudier s'il y a une spécificité du rythme dans le langage et laquelle, par rapport à une spécificité du rythme dans la musique⁶⁶ ». Aussi, pour l'élaboration du chapitre concernant le rythme nous en remettrons-nous en partie à l'ouvrage *Traité du rythme, Des vers et des proses*⁶⁷ pour ne pas manquer de rigueur théorique et éviter de nous fourvoyer dans une analyse qui confondrait poésie et musique.

b) Le surréalisme et Eluard : histoire d'une divergence d'opinions

La relation poésie/musique fut violemment rejetée par le surréalisme – privilégiant un « donner à voir » déjà évoqué – en particulier par André Breton dont le ton vindicatif de l'extrait suivant n'échappera à personne :

« A ces divers degrés de sensations⁶⁸ correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur, et n'en déplaie à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse. »⁶⁹

65 MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris : Editions Verdier, 1982. p. 135.

66 MESCHONNIC, Henri, op. cit., p. 136.

67 DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris : Dunod, 1998. 242 p.

68 Ces divers degrés de sensations correspondent à ce qu'il énonçait au début de son article, à savoir les différentes façons d'appréhender le visible qui se décline sous divers prismes. André Breton distingue ce qu'il voit de ce que les autres voient ou disent voir, ce qu'il voit de façon récurrente et ce qu'il voit rarement, ce qu'il pense voir alors même que c'est invisible.

69 BRETON, André, « Le surréalisme et la peinture » in *La Révolution surréaliste*, n°4, 15 juillet 1925. p. 26.

La préférence allait incontestablement à l'image visuelle, l'image étant le point de départ et d'aboutissement d'une réflexion sur la création poétique. C'est un rendez-vous manqué entre la musique et le surréalisme que déplore François-Bernard Mache et qu'il peine à expliquer⁷⁰ tant « la vocation surréaliste de la musique était des plus sûres. De tous les arts elle était même le mieux prédestiné à soutenir cette constante exaltation du merveilleux, parce que pure de tout rapport avec la banalité quotidienne, et sans compromission avec un sujet »⁷¹. En effet il est curieux de voir que le surréalisme rejeta avec tant de mépris la musique qui disposait de tous les critères nécessaires à leur révolution (en priorité le primat de l'inconscient, donc d'une écriture non orientée).

Cependant le parti pris de Paul Eluard n'était pas commun à celui des surréalistes, il fut l'un des rares poètes à ne pas éprouver de haine à l'égard de la musique, laissant derrière lui une œuvre marquée par une musicalité (souvent contestée ou minimisée). Ce sont deux raisons pour lesquelles Francis Poulenc proposa une transposition musicale de certains de ses poèmes : « J'eus tout de suite un faible pour Eluard. D'abord, parce qu'il est le seul surréaliste qui toléra la musique. Ensuite, parce que toute son œuvre est vibration musicale »⁷². Nous précisons que tous les poèmes mis en musique sont extraits du recueil *Les Yeux fertiles* publié en 1936.

Ainsi nous proposons une tentative d'analyse poétique entièrement consacrée à l'élucidation d'un sens musical, en envisageant d'une part l'étude du rythme interne du poème et d'autre part la perception d'une ligne mélodique.

70 A la lumière de l'essai de Pascal Quignard *La haine de la musique*, nous pouvons nous risquer à un élément de réponse. L'auteur explique qu'à l'époque moderne préside une recherche du silence. La musique étant sur-représentée, ne possède plus sa faculté de bouleverser.

71 MACHE, François-Bernard, « Surréalisme et musique, remarques et gloses », *Nouvelle Revue Française* XLIV, n°264 (décembre 1974). p. 36-37.

72 BERNAC Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1978. p.93. Pierre Bernac cite un extrait du *Journal de mes mélodies* de Francis Poulenc.

Chapitre 1 : La question du rythme

3.1.1 De la réversibilité du rythme

« L'hallucination, la candeur, la fureur, la mémoire, ce Protée lunatique, les vieilles histoires, la table et l'encrier, les paysages inconnus, la nuit tournée, les souvenirs inopinés, les prophéties de la passion, les conflagrations d'idées, de sentiments, d'objets, la nudité aveugle, les entreprises systématiques à des fins inutiles devenant de première utilité, le dérèglement de la logique jusqu'à l'absurde, l'usage de l'absurde jusqu'à l'indomptable raison, c'est cela – et non l'assemblage plus ou moins savant, plus ou moins heureux des voyelles, des consonnes, des syllabes, des mots – qui contribue à l'harmonie d'un poème. Il faut parler une pensée musicale qui n'ait que faire des tambours, des violons, des rythmes et des rimes du terrible concert pour oreilles d'âne. »⁷³

Difficile, à la lecture de cet extrait, de donner raison à un Francis Poulenc convaincu que Paul Eluard fut le seul mélomane au sein du groupe surréaliste. Le poète définit ici la poésie comme un agencement d'images, rejetant tous les principes d'une métrique conventionnelle assujettie à l'image acoustique. Mais s'il rejette une structure classique du poème, subordonnée à l'utilisation de la rime ou de la ponctuation, il n'en demeure pas moins qu'il propose un système rythmique. Paul Eluard n'est pas exempt de criantes contradictions entre sa théorie poétique et sa production poétique.

Pour analyser ce système rythmique, adopter en partie le point de vue du traité de Gérard Dessons et Henri Meschonnic engage à considérer le rythme sur les plans de la prosodie, de la métrique et de la sémantique. C'est une démarche que nous légitimons parce qu'elle a le mérite de proposer une pensée globale du discours poétique, et par voie de conséquence de ne rien négliger de son caractère propre.

Cependant, c'est un système qui nous semble faire l'objet d'une certaine réversibilité. En effet, la poésie d'Eluard ne saurait se réduire à la mise au ban de procédés métriques classiques. Nombre d'exemples montrent que sa poétique a failli à sa parole puisque se côtoient dans son œuvre entière et de façon récurrente alexandrins et heptasyllabes, octosyllabes et pentamètres. C'est un mouvement incessant de la

⁷³ ELUARD, Paul, *Donner à voir*, O.C., I. p. 977.

tradition poétique à la révolution poétique. Voici une strophe qui illustre bien cette hésitation constante entre deux âges de la poésie :

Tes / mains / pour / raient / ca / cher / ton / corps. (8)
Car / tes / mains / sont / d'a / bord / pour / toi, (8)
Ca / cher / ton / corps : / tu / fer / me / rais / les / yeux (10)
Et / si / tu / les / ou / vrais, / on / n'y / ver / rait / plus / rien. (12)⁷⁴

Paul Eluard a recours à des mètres classiques, très courants dans la tradition romantique en particulier mais il ajoute une touche d'originalité qui entre en parfaite contradiction avec la tradition poétique, à savoir mélanger les mètres de façon à ce que chaque vers ne soit pas calibré équitablement et produire une structure asymétrique visuellement. Cela paraît évident que ce parti pris vise à créer une instabilité rythmique, contraignant le lecteur à marquer des pauses, rompant le « flux poétique ». Cette entreprise nous paraît concorder avec la volonté de faire primer l'image visuelle en ce que l'instabilité rythmique ne peut ici mettre en valeur une quelconque harmonie acoustique.

Cette strophe nous permet également d'aborder la problématique de la ponctuation. L'ensemble de l'œuvre se caractérise par un refus quasi systématique de la virgule ou du point, à l'exception près du point final. Paul Eluard explique à Yves Sandre que « cette simplification ponctuelle [...] était un moyen de restituer le caractère continu du flux poétique »⁷⁵. Ce parti pris n'a rien d'étonnant lorsque l'on considère le parcours poétique d'Eluard, épousant les idées surréalistes, promouvant la liberté créatrice, restituant au langage toute son amplitude. A ce titre, nous renvoyons au recueil *Poésie ininterrompue*, composé de longs poèmes non ponctués sur plus d'une dizaine de pages. Le titre ne dément pas ses promesses, l'effet de continuité est garanti par l'élaboration d'une parole jamais contrariée par un élément syntaxique. Ce recueil est sans doute celui qui illustre le mieux la notion de « flux poétique ». Nous tenons cependant à illustrer le propos par l'étude d'un poème faisant partie du corpus :

Tu te couvres tu t'éclaires
Tu t'endors et tu t'éveilles
Au long des saisons fidèles

Tu bâtis une maison

⁷⁴ *Corps mémorable*, « Portrait en trois tableaux », p. 122.

⁷⁵ SANDRE, Yves, « Rythmes et structures chez Paul Eluard » in *Europe* n° 403-404. p. 155-156.

Et ton cœur la mûrit
Comme un lit comme un fruit

Et ton corps s'y réfugie
Et tes rêves s'y prolongent
C'est la maison des jours tendres

Et des baisers dans la nuit.⁷⁶

Comme nous l'évoquions, l'immense majorité des poèmes éluardiens sont privés de ponctuation, ce qui est précisément le cas ici. Notons la présence du point final qui semble signaler que le poème ne fait sens que s'il se clôt sur lui-même, qu'il ne peut être étendu à l'infini. Cela marque également la présence même discrète d'une trame mélodique qui voit s'éteindre naturellement la voix selon un schéma logique d'élocution.

Le premier élément marquant est l'emploi de l'allitération en [t] qui structure visuellement et rythmiquement le poème. En effet, le son est répété à intervalles réguliers en des endroits spécifiques de la strophe, en particulier en début de vers. Le son marque le premier temps d'un rythme binaire.

La présence de ce rythme est le second élément notable du poème. Comme nous l'avons précisé, nous empruntons à Henri Meschonnic quelques unes de ses considérations sur le rythme du discours. L'une des thèses développées concerne les rythmes ternaire et binaire qui sont partie prenante de l'analyse poétique traditionnelle. L'auteur explique que ce sont des termes qui n'ont rien de légitime parce qu'ils ne sont motivés que par les impressions des lecteurs et ne peuvent donc être d'une rigueur scientifique irréprochable. Cela fait partie d'un de nos points de désaccord. Nous pensons que la répartition entre rythme binaire et rythme ternaire est absolument justifiable, preuve en est ce poème. En effet, le rythme binaire est ici subordonné à la coïncidence de deux unités syntaxiques et sémantiques. Autrement dit, en s'attachant aux deux premiers vers, nous constatons que ceux-ci sont rythmiquement scindés en deux éléments, une scission qui s'explique par la présence dans chacun des vers de deux unités de sens indépendantes l'une de l'autre. Ainsi, au moment de l'élocution, nous marquons nécessairement une pause pour respecter le sens et le contenu de chaque groupe verbal.

Enfin, nous pouvons noter l'alternance entre polysyndète et asyndète qui permet de créer des ruptures rythmiques, de suspendre ou au contraire d'accélérer le flux de la

⁷⁶ *Le Phénix*, p. 425.

voix.

Pour autant nous pouvons opposer à cette esthétique (le choix d'une absence de ponctuation) des contre-exemples parmi lesquels figure *Corps mémorable*. Les premiers poèmes du recueil publiés en 1947 sont tous, sans exception aucune, soumis à une ponctuation prolifique :

PUISQU'IL LE FAUT

Frapper la femme, monstre de sagesse,
Captiver l'homme à force de patience,
Douceur la femme pour étreindre l'homme,
Tout contrefaire afin de tout réduire,
Autant rêver d'être seul et aveugle.⁷⁷

Nous nous risquons à une interprétation qui irait dans le sens d'une accréditation de la thèse d'une réversibilité de la métrique. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce recueil est l'expression d'une mélancolie, seule réponse possible à la douleur de la perte. Parce que la ponctuation possède quelque chose d'aliénant aux yeux d'Eluard, nous pouvons imaginer que le recours au point-virgule ou au point d'exclamation serait une tentative de refléter l'aliénation mentale et physique que constitue l'épreuve du deuil. Cela peut également traduire le caractère fragmentaire de l'existence éluardienne à ce moment-là (rappelons que la perte de la femme aimée engendre une altération de la personnalité qui se caractérise souvent par la dérégulation du lien au réel). La ponctuation ne propose en effet rien de plus que de fragmenter la parole en unités de pensée.

3.1.2 Le temps du poème : suspension et accélération du temps de la vie quotidienne

Nous ne pourrions pas envisager une étude du rythme sans consacrer quelques mots à la perception du temps, à laquelle le rythme est intimement lié. Reste à définir ce que nous entendons par ce terme. Pour ce faire, nous jugeons utile de retenir deux acceptions précises.

La première, extraite du *Trésor de la langue française* définit le temps comme

⁷⁷ *Corps mémorable*, p. 124-125.

un « milieu indéfini et homogène dans lequel se situent les êtres et les choses et qui est caractérisé par sa double nature, à la fois continuité et succession ». Ce que nous retenons en priorité de cette définition usuelle et universelle est l'idée de continuité et de succession parce que le discours littéraire peut s'édicter à rebours d'un discours émanant d'une expérience vécue. Nous pouvons en effet considérer le discours poétique comme une continuité du discours quotidien. A ce titre, il est fondamental d'étudier en particulier les fonctions du présent dans la parole poétique d'Eluard.

La seconde acception est plus spécifique, elle réfère au vocabulaire élémentaire de la musicologie. Le temps se définit alors comme une unité de durée et est synonyme de pulsation. Il a partie liée avec la notion de tempo, qui précise la vitesse d'exécution d'une œuvre. Malgré les mises en garde que formule Henri Meschonnic à l'égard d'une translittération des termes de musicologie à l'étude poétique, nous pensons que cette notion peut nous être d'une grande aide. Parallèlement, cela suppose de considérer le poème comme un texte à dire et non plus à lire.

Pour étayer ces propos, nous croyons judicieux de nous intéresser plus particulièrement au *Temps déborde*. La problématique du temps est explicite dans le titre même du recueil. Il évoque l'inadéquation d'un temps dont la durée n'a rien de « magique ». Lorsque nous franchissons le seuil du recueil, nous comprenons qu'à l'épreuve du deuil, la parole poétique est une tentative de fixation du temps. En effet parce que la mort de Nusch ne coïncide pas avec l'abolition effective du temps, parce qu'au contraire ce temps « déborde », l'écriture, par l'emploi du présent, transforme un temps révolu en un présent perpétuel, qui se rejoue sans cesse. Preuve que la mort est à l'origine de cette perception erronée du temps, mais nécessaire pour ne pas sombrer dans la folie d'un homme divisé :

Nous ne vieillirons pas ensemble

Voici le jour

En trop : le temps déborde.⁷⁸

Le poète se trouve pour ainsi dire happé par une notion du temps qui néglige les possibilités d'un futur, et malgré la conscience qu'elle a du passé, tend parfois à le transmuier en un présent éternel. Pour illustrer le propos, nous proposons une lecture du

⁷⁸ *Le Temps déborde*, p. 108.

poème suivant :

DOREE

Les draps humides de novembre
M'ensevelissent pour toujours
Le temps me file entre les doigts
La terre tourne en mes orbites

Où en est ce léger sourire
Qui commença un jour de mai
Sinon sur la bouche des morts
Malgré la peine des vivants

Où est la lettre sans réponse
Et la poussière des paroles
Cette confiance dans la vie
Qui tout à coup devient silence

Je nie les larmes leur lumière
Mes yeux ne sont plus de ce monde
Je suis passée tout est passé
Je suis une ombre dans le noir

Je suis le germe du désordre.⁷⁹

L'emploi du présent mime l'impossibilité de s'extraire d'un instant que la douleur (et par extension la mort, traitée sur le mode de la métaphore) a figé. La strophe oscille entre l'emploi d'un présent d'énonciation et d'un présent de caractérisation qui est un présent omnitemporel, ce qui se perçoit dans la locution adverbiale « pour toujours ». Il est bien question d'une inévitable suspension du temps.

Mais dans un mouvement absolument contraire, le poème évoque l'image du temps qui s'égrène malgré tout. Un temps propice à l'accélération, à tout le moins un temps que la nature humaine ne peut maîtriser comme le rappelle la formule aujourd'hui consacrée et reprise par Eluard : « le temps me file entre les doigts ». Une formule secondée par une métaphore inattendue qui propose un élargissement cosmique : « la terre tourne en mes orbites ». Cette métaphore ajoute au sentiment du temps qui passe, la sensation que la vie prend le dessus sur le reste, à l'image de cette terre qui engendre, appelée à survivre à tout.

⁷⁹ *Le Temps déborde*, p. 113.

Chapitre 2 : la question de la mélodie

3.2.1 Présence du poème-chant

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.⁸⁰

C'est lorsque ce poème s'est rappelé à notre bon souvenir que nous est venue l'idée qu'une strophe pouvait être un couplet, que l'une et l'autre ne s'excluaient pas mais se complétaient. C'est ainsi que nous justifions le choix de la formule « poème-chant ». Cette position théorique nous contraint à renouer avec la définition première de la poésie, écrite pour être proférée plus que pour être lue intérieurement. Il nous faut donc admettre le lien consubstantiel entre poésie et musique.

Même si nous décidons de faire abstraction de ce lien qui paraît tant problématique, nous ne pouvons nier la vocation de la poésie à être dite, à mettre en scène la voix par des jeux de modulations tentant de restituer la couleur d'un vers, la tonalité d'une strophe. Quoi de plus commode alors, par le biais de l'analogie, que de prêter à l'écriture poétique l'existence d'un mode semblable au mode musical ? Alterneraient alors mode majeur et mode mineur, tous deux référant selon les codes occidentaux à deux sentiments contraires. Le mode mineur serait celui de la mélancolie, de la nostalgie, plus largement des affects négatifs tandis que le mode majeur serait la transcription d'un état béat, exalté ou simplement joyeux⁸¹. Nous employons le conditionnel parce que ces « codes » ne sont pas fixés par des règles immuables et sont difficilement justifiables par le discours théorique. Par ailleurs, l'écoute de symphonies ou d'études classiques, suffirait à démontrer que le mode mineur ne coïncide pas nécessairement avec une expression tragique. Reste que les modes sont communément pensés ainsi dans les cultures occidentales et que les remettre en question dépasse de loin nos compétences et notre propos.

⁸⁰ *Capitale de la douleur* (1926), « Celle de toujours, toute », Paris : Gallimard, 1966. (Coll. : « Poésie »). p. 140-141.

⁸¹ Pour une analyse plus approfondie, nous renvoyons au site internet suivant : <http://www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm>. Chaque tonalité correspond à un affect particulier.

Malgré ces approximations théoriques, c'est précisément sur cette antinomie et sur des sensations de lecture que se fonde Francis Poulenc pour transposer en musique les sept poèmes sélectionnés dans *Les Yeux fertiles* : « Ce poème [« A Pablo Picasso] est un des plus faciles à comprendre, la mélodie doit suggérer une joie, un bonheur paisible empreint de gravité. Je conseille de chanter toute la première strophe (noire = 63) MP⁸² avec un timbre chaleureux et un legato parfait, sans aucun changement de nuance »⁸³. Cependant nous préférons ne pas nous attarder sur les techniques de transposition musicale de Francis Poulenc puisqu'il s'agira du propos de la sous-partie suivante.

Il serait temps plutôt de nous appesantir sur tous les indices d'une ligne mélodique propre au poème. Pour cela, l'analyse des allitérations et assonances nous paraît être un bon point de départ. La présence des allitérations et assonances crée une unité, laissant une impression d'harmonie. Elles permettent des jeux d'échos (terme préféré à assonance et allitération par Henri Meschonnic et Gérard Dessons) au fil du poème. Notons ensuite l'importance des répétitions de mots ou de phrases qui sont assimilables au motif d'une fugue. Ces répétitions abondent dans le sens d'un écho démultiplié. Prenons appui sur l'analyse du poème suivant pour recenser ces détails :

PUISQU'IL FAUT

Dans le lit plein, ton corps se simplifie
Sexe liquide, univers de liqueurs,
Liant des flots qui sont autant de corps
Entiers, complets de la nuque aux talons,
Grappe sans peau, Grappe-mère en travail,
Grappe servile et luisante de sang
Entre les seins, les cuisses et les fesses,
Régétant l'ombre et creusant la chaleur,
Lèvre étendue à l'horizon du lit,
Sans une éponge pour happer la nuit
Et sans sommeil pour imiter la mort.⁸⁴

Le poème trouve son unité mélodique dans la présence des allitérations en [p] et

82 MP : Mezzo Piano, terme italien qui désigne une nuance d'interprétation. Cela signifie que la partition doit être chantée à un niveau sonore moyennement faible.

83 BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, préface d'Henri Sauguet, Paris : Buchet-Chastel, 1978. p. 99.

84 *Le Phénix*, p. 124.

en [s] qui parsèment la strophe. Par un jeu d'écho et de symétrie surprenante, nous les retrouvons toutes deux conjointement au premier et au dernier vers. Les images de la courbe (description érotique du corps féminin) et de l'ondulation (présence des flots) transparaissent nettement grâce à la récurrence du son [s]. Cette sonorité est sujette à modulation avec la présence réitérée du son [z].

La prononciation de l'occlusive [p] est par nature plus brutale puisqu'elle résulte du choc de la lèvre inférieure et de la lèvre supérieure mais elle ne se justifie pas ici autrement que par un jeu d'écho et de résonance. Nous pouvons enfin remarquer la présence discrète de la syllabe [li] qui revient tel un leitmotiv, par effet d'accumulation. Elle est présente d'abord sous forme de monosyllabe pour se voir intégrée ensuite à l'intérieur des mots : « lit », « simplifie », « liquide », « liqueurs », « liant ». Il s'agit clairement de jeux de langage révélant la conscience que le poète a du pouvoir musical des mots.

Cependant, il manque à ces critères un élément primordial : la rime. Nous connaissons l'aversion de Paul Eluard éprouvée à l'égard de la rime. Il la considère comme un puissant somnifère qui endort les consciences des hommes. Mais s'il n'use pas ou peu (il lui arrive d'échapper à ses propres principes poétiques) de celle-ci en fin de vers, nous pouvons relever multitude de rimes internes qui créent un effet d'accumulation et de saturation du son, si bien que nous prêtons plus d'attention à la forme qu'au contenu, au son qu'au sens :

Purifier raréfier stériliser détruire
Semer multiplier alimenter détruire.⁸⁵

Ce distique se présente comme une litanie de mots liés entre eux à la fois par un rapport antithétique et un rapport phonétique facilité par l'emploi de l'infinitif. L'effet recherché consiste en l'élaboration d'une parole mécanique, d'un chant monocorde, à l'image d'une incantation.

⁸⁵ *Les Mains libres*, « L'angoisse et l'inquiétude », p. 580.

3.2.2 Paul Eluard et Francis Poulenc : l' « alliance de la poésie et de la musique »⁸⁶

Nous tenons à signaler avant toute chose que ce propos ne s'appuiera pas sur les textes du corpus puisque aucun d'eux n'a été mis en musique par Francis Poulenc. Nous fonderons par conséquent nos analyses sur les poèmes du recueil intitulé *Les Yeux fertiles*, dont Francis Poulenc a transposé sept poèmes en chansons regroupées sous le titre *Tel jour telle nuit*.

Les deux artistes se sont rencontrés dans la librairie d'Adrienne Monnier⁸⁷ un jour de l'année 1917. André Breton et Louis Aragon étaient présents eux aussi, mais ils ne retinrent pas l'attention de Francis Poulenc. Seule la rencontre avec Paul Eluard fut déterminante dans le cheminement artistique de Francis Poulenc : « Paul Eluard était véritablement un frère spirituel, et je pense que peut-être c'est lui qui m'a permis d'exprimer le plus secret de moi-même et surtout mon lyrisme, mon lyrisme vocal »⁸⁸. Si cette rencontre fut déterminante à ce point, c'est parce que Paul Eluard était, selon les dires de Francis Poulenc, le « seul surréaliste qui toléra la musique. Ensuite, parce que toute son œuvre est vibration musicale »⁸⁹ C'est ainsi que naquit une collaboration heureuse entre deux artistes portés par le même désir d'exprimer à travers leur art leur amour des autres.

Reste à poser la question essentielle : quelle fut la méthode de Francis Poulenc pour mettre en musique les poèmes de Paul Eluard ? Sans doute est-il utile de préciser que le compositeur ne commanda pas de poèmes nouveaux à Paul Eluard, il composa à chaque fois sur des poèmes déjà existants. La seule modification signée de la main du poète portait sur les titres. Francis Poulenc exigeait pour chaque poème un titre

86 Nous faisons allusion à un court essai publié par Yves Bonnefoy où il interroge, à rebours de la pensée traditionnelle, le lien entre poésie et musique. Ce texte est en effet l'occasion pour l'auteur de se demander si de la poésie ne naîtrait pas la musique. Un questionnement qui avait été celui de Saint-Saëns également : « Est-ce que le chant ne pourrait pas émerger de la poésie, comme une sorte d'épanouissement ? Les rythmes, les sonorités des vers ne demandent-ils pas le chant pour les amplifier, le chant étant seulement une forme supérieure de déclamation? ».

87 Écrivaine et libraire, elle était la fondatrice de la Maison des amis des livres qui était devenue l'un des points de rencontre privilégié des artistes d'avant-garde. Elle était également très amie avec Francis Poulenc. C'est par son intermédiaire qu'il fit connaissance avec bon nombre d'écrivains tels que André Gide, Paul Claudel, Paul Valéry ou encore Guillaume Apollinaire.

88 *Francis Poulenc, correspondance, 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris : Editions Fayard, 1994. p.1023.

89 BERNAC, Pierre, op. cit., p. 93.

remplaçant l'ancien dans un souci d'adéquation parfaite à l'œuvre musicale. La méthode qu'il appliquait était toujours semblable : « Lorsque j'ai élu un poème, dont je ne réalise parfois la transposition musicale que des mois plus tard, je l'examine sous toutes ses faces. Lorsqu'il s'agit d'Apollinaire ou d'Eluard, j'attache la plus grande importance à la mise en page du poème, aux blancs, aux marges. Je me récite souvent le poème. [...] Je note les respirations, j'essaie de découvrir le rythme interne par un vers qui n'est pas forcément le premier »⁹⁰. Sa démarche, plus inductive que déductive, tenait ainsi compte de tous les sens suggérés par le silence, une part non négligeable du travail du poète.

Cette minutie et ce respect à l'égard du texte dont le compositeur fit toujours preuve, nous en avons une trace dans le journal de ses mélodies. C'est à partir des extraits dudit journal, collectés par Pierre Bernac, que nous avons élucidé la manière dont le compositeur procédait pour mettre en musique des poèmes qui lui étaient parfois difficile de décrypter. Comme nous le disions en guise d'avertissement, nous avons donc choisi de nous concentrer sur le cycle *Tel jour telle nuit*, composé à partir des poèmes des *Yeux fertiles*⁹¹. Il s'agit d'un cycle de neuf mélodies, le terme « cycle » est capital parce qu'il suggère une continuité entre les mélodies, chacune ayant un lien avec la mélodie qui précède et la mélodie qui suit. Le cycle ne peut être compris que dans son entier. Selon Pierre Bernac, c'est dans ce cycle de mélodies que « Poulenc a définitivement maîtrisé son style éluardien, et il est indiscutablement une de ses plus grandes réussites dans le domaine de la mélodie »⁹². Il est vrai qu'il fallut au musicien un long moment avant de percer le mystère de la création éluardienne. Si l'on en croit Pierre Bernac, vingt ans lui furent nécessaires puisque le cycle de *Tel jour telle nuit* prit forme et substance en 1937. Nous avons donc la chance de nous focaliser sur un cycle abouti tant en terme d'esthétisme qu'en terme de fidélité au « lyrisme » éluardien.

N'ayant pu nous procurer ce fameux journal, nous nous en remettons à ce que nous en a transmis Pierre Bernac. Ce dernier commence par une rapide note sur le poème (en indiquant le titre du poème dans le recueil), puis entre derechef dans les termes techniques de la composition musicale : vitesse d'exécution, manière de jouer,

90 BERNAC, Pierre, op. cit., p. 39.

91 Ce choix tient à plusieurs raisons : la transposition du recueil est la plus aboutie parmi toutes celles que Poulenc a pu offrir auparavant et ce recueil fait écho à une analyse développée en 2.2.2 sur la fonction du regard.

92 BERNAC, Pierre, op. cit., p. 97.

nuances. En voici une illustration à propos du poème suivant :

ETRE

Le front comme un drapeau perdu
Je te traîne quand je suis seul
Dans des rues froides
Des chambres noires
En criant misère

Je ne veux pas les lâcher
Tes mains claires et compliquées
Nées dans le miroir clos des miennes

Tout le reste est parfait
Tout le reste est encore plus inutile
Que la vie

Creuse la terre sous ton ombre

Une nappe d'eau près des seins
Où se noyer
Comme une pierre.⁹³

Ce poème est particulièrement représentatif de l'univers éluardien. Il met en œuvre quelques composantes récurrentes telles que le miroir (naissance d'une relation, point de rencontre avec l'altérité), l'ombre (ici connotée positivement) ou encore les mains (pensés comme un reflet). Le ton de la première strophe est grave, empreint d'une certaine violence verbale qui dénote une violence du geste. Mais le tout s'apaise dans la suite du poème par le recours aux images bienfaitrices et à un vocabulaire plus rassurant. Le sursaut de vie prend le dessus sur les images dépressives de la première strophe. C'est par ailleurs ce que pressent Francis Poulenc en le traduisant de la façon suivante :

« Quand on aura bien laissé s'épuiser la valeur expressive de ce silence on attaquera subito F. : « Le front comme un drapeau perdu ». (Dans l'édition littéraire le titre de ce poème est « être ».) Comme le souligne Poulenc c'est une mélodie de cycle, qui ne peut être séparée de son contexte. Elle commence dans la violence et s'achève dans un sorte d'étrange apaisement. Les quatre premières mesures sont F. avec une très forte articulation. L'indication : noire = 132 est excellente, car il faut avoir la possibilité d'accélérer sur les quatre mesures suivantes et arriver ainsi, à peu près à noire = 144. [...] Ce dernier tempo doit être maintenu inexorablement jusqu'à la fin de la mélodie. On

⁹³ *Les Yeux fertiles*, « Être », in *O. C.*, I, p. 494-495.

trouvera le legato et le P., (pas trop), au début de la seconde page. Toutes les indications de nuances sont ensuite à observer, mais, à mon avis, sans jamais atteindre un vrai P. ou PP. et toujours avec une intensité presque dramatique. »⁹⁴

Nous constatons que dans cette transposition, une composante est primordiale : la nuance. Le *forte subito* tend à exprimer la violence émanant de la première strophe, cette violence étant mise en exergue par le *subito*. Un *forte* qui se transforme peu à peu en un *piano* qui marque le retour à une certaine sérénité. Nous comprenons déjà que Francis Poulenc joue sur les variations de nuances pour mieux traduire les variations de tonalités dans le discours.

Le contraste porte également sur le phrasé, les premières mesures se chantent *staccato* (« avec une très forte articulation ») puis *legato*, c'est-à-dire que toutes les notes sont chantées liées donc peu articulées.

Le tempo, quant à lui, est plus difficilement analysable, il correspond à un *allegro* puis à un *vivace*. Cela traduit sans doute la façon dont Francis Poulenc a lu le poème, la manière dont il a perçu son rythme interne. Il est vrai que dans chacune des strophes se développe une phrase unique. Le manque de ponctuation et la nécessité de lire sans pause les strophes ont sans doute joué dans le choix d'un tempo aussi rapide. Malheureusement, nous ne sommes pas parvenus à nous procurer une partition pour étayer ces dires.

En revanche, nous avons eu connaissance d'un extrait de partition dont nous ne pourrions pas offrir ici une reproduction par respect pour les droits d'auteur. Il s'agit d'une chanson composée à partir du poème « Par une nuit nouvelle », extrait de *La Vie immédiate* :

PAR UNE NUIT NOUVELLE

Femme avec laquelle j'ai vécu
Femme avec laquelle je vis
Femme avec laquelle je vivrai
Toujours la même
Il te faut un manteau rouge
Des gants rouges un masque rouge
Et des bas noirs
Des raisons des preuves
De te voir toute nue

⁹⁴ BERNAC, Pierre, op. cit., p. 100-101.

Nudité pure ô parure parée

Seins ô mon cœur.⁹⁵

Francis Poulenc précise le tempo, noire = 176 avec la note suivante : *presto* véhément. La chanson est chantée en canon sur les premières mesures, ce qui correspond certainement à la transcription de l'anaphore des trois premiers vers. Les premières mesures se partagent en noire pointée et croches, conférant à la mélodie un aspect fragmenté. La ligne mélodique change à partir du cinquième vers, le chant est plus lié, les valeurs des notes plus longues, il ne s'agit plus d'un canon mais d'un chant en chœur. Le quatrième vers est repris tel un écho qui s'éloigne. L'ensemble est très contrasté tant au niveau du rythme, que de la nuance (*forte* puis *piano* avec un *crescendo*, à nouveau *forte*) ou du tempo (*presto* puis *moderato* et retour au tempo initial). Tout le sens de la chanson réside dans ces nombreuses variations.

⁹⁵ *La Vie immédiate*, « Par une nuit nouvelle », O.C., I. p. 366.

CONCLUSION

En dépit du fait que certains critiques s'accordent à dire que la musicalité de l'œuvre éluardienne n'est pas première, en dépit du fait que Paul Eluard lui-même ait préféré (au moins un temps) à l'image acoustique l'image visuelle, nous avons tenté de démontrer que sa poésie n'était pas vierge de musicalité. Existe-t-il seulement une œuvre, quelque qu'elle soit, qui puisse la nier ? La révolution surréaliste ne s'est-elle pas fourvoyée et n'a-t-elle pas failli à son engagement en prétendant que seule l'image faisait sens ? Nous le pensons parce que tout langage porte nécessairement en lui le sceau du rythme et de la mélodie, c'est une part du sens qu'il véhicule.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Le discours amoureux, ordinairement, est une enveloppe lisse qui colle à l'Image, un gant très doux autour de l'être aimé. C'est un discours dévot, bien-pensant. Lorsque l'image s'altère, l'enveloppe de dévotion se déchire ; une secousse renverse mon propre langage. »

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*.

L'intuition d'une altération s'est trouvée confirmée par de nombreuses et attentives relectures. Nous avons perçu une altération du langage amoureux qui se fait et se défait au gré des présences et des absences, qui oscille d'une joie ostentatoire à une mélancolie qui s'écrie en même temps qu'elle s'écrit. Cette altération est la plus perceptible parce qu'elle met en jeu le langage. Mais l'altération est elle-même altérée au profit d'une parole renouvelée, proférée pour et grâce à l'altérité retrouvée.

Il existe également une parole altérée par le discours de l'autre. Cette parole autre (celle de Man Ray en l'occurrence) n'est en rien dégradante, elle est un supplément dans la quête d'un sens à donner au mot « désir ». Cette quête n'est cependant pas unique, elle coïncide avec celle d'une altérité qui soit bienfaitrice. Mais le lien, se faisant trop fort, en devient problématique parce qu'il dégrade le sentiment d'individualité. Si bien qu'à la mort de l'autre, le soi ne peut plus exister tant il a été dépersonnalisé. L'altérité se trouve alors remise en cause et laisse apparaître une version altérée du poète.

Enfin, il existe une dernière version altérée de la poétique éluardienne. En effet, la musicalité de sa poésie peut être pensée comme une altération, au sens de conversion, dans le sens où créer des images acoustiques n'était pas la priorité de Paul Eluard. Les transpositions de Francis Poulenc nous permettent de percevoir rythme et mélodie, qui eux aussi sont susceptibles d'être altérés selon la manière dont le poème a été écrit, selon l'état d'esprit dans lequel il a été composé.

Cependant nous avons conscience que le principe d'altération possède davantage de ressources qu'il serait bon d'exploiter et qui n'ont pu l'être par manque de temps.

Pour aller plus en avant de ce qui a été proposé dans ce mémoire, il serait sans doute intéressant d'interroger la notion d'altération dans toute l'œuvre de Paul Eluard pour savoir si seuls ses poèmes d'amour s'y prêtaient. Il existerait encore la possibilité d'établir des parallèles avec d'autres auteurs surréalistes tels que Robert Desnos ou Louis Aragon.

La troisième partie mériterait également quelques ajouts. Nous pourrions réfléchir sur l'éventualité d'une correspondance entre quelques poèmes et la fugue parce que c'est une composition musicale fondée exclusivement sur la répétition de thèmes fondamentaux. Cela nécessite évidemment une connaissance suffisante de l'art de la fugue.

Nous pourrions ouvrir encore davantage la réflexion sur la question du rythme en proposant une alternative aux théories existantes, ce qui supposerait un compromis entre l'analyse poétique et l'analyse musicologique. En effet, deux théories s'affrontent : celle de Henri Meschonnic qui exclut toute analyse musicologique appliquée au poème et celle de Nicolas Ruwet qui transpose les outils de la musicologie à l'analyse poétique.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ELUARD, Paul, *Les Mains libres* Man Ray dessins illustrés par les poèmes de Paul Eluard (1937) in *Œuvres complètes*, I, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - p. 555-684. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 200).

ELUARD, Paul, *Le temps déborde* (1947) in *Œuvres complètes*, II, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - p. 101-114. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

ELUARD, Paul, *Corps mémorable* (1947-1948) in *Œuvres complètes*, II, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - p. 119-137. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

ELUARD, Paul, *Le Phénix* (1951) in *Œuvres complètes*, II, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - p. 419-446. (Coll. : « Bibliothèque de la Pléiade » ; 201).

Ouvrages

– BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Paris : Seuil, 2007. - 280 p. (Coll. : « Tel quel »).

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

– BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris : Buchet-Chastel, 1978. - 220 p. (Coll. : « Musique »).

– BONNEFOY, Yves, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris : Galilée, 2007. - 95 p. (Coll. : « Lignes fictives »).

– BOULESTREAU, Nicole, *La poésie de Paul Éluard : la rupture et le partage, 1913-1936*, Paris : Klincksieck, 1985. - 301 p.

- BRETON, André, *L'Amour fou* (1937), Paris : Gallimard, 1976. - 176 p. (Coll. : « Folio » ; 723).
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme* (1924, 1930), Paris : Gallimard, 1985. - 173 p. (Coll. : « Folio essais » ; 5).
- BRETON, André, ELUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in *Œuvres complètes*, I, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - p. 719-796.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris : A. Colin, 2003. - 242 p. (Coll. : « Lettres sup »).
- DURRENMATT, Jacques, *La métaphore*, Paris : Honoré Champion, 2002. - 85 p. (Coll. : « Unichamp essentiel »).
- DURRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris : Belin, 2005. - 255 p.
- ELUARD, Paul, *Notes sur la poésie* in *Œuvres complètes*, I, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, 2002. - p. 471-482.
- GATEAU, Jean-Charles, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris : R. Laffont, 1988. - 417 p.
- GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique : essai sur la formation d'un genre*, Paris : Éditions du Seuil, 2000. - 218 p.
- JEAN, Raymond, *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris : Seuil, 1977. - 188 p. (Coll. « Points, Littérature » ; 86).
- KITTANG, Atle : *D'amour de poésie. Essai sur l'univers des métamorphoses dans l'oeuvre surréaliste de Eluard*, Paris : Minard, 1969. - 124 p.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987. - 264 p.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris : Gallimard, 1985. - 476 p. (Coll. : « Folio essais »).
- *La Révolution surréaliste*, collection complète (1924-1929), Paris : J.-M. Place, 1975. - pagination multiple.
- MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris : A. Colin, 1974. - 232 p. (Coll. : « U »).
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage* (1982), Lagrasse : Verdier, 2009. - 713 p.

- MESCHONNIC, Henri : « Eluard poète classique », *Poétique III*, Paris : Gallimard, 1973. p. 109-143. (Coll. : « Le chemin »).
- MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris : Presses universitaires de France, 1997. - 213 p.
- PARROT, Louis ; MARCENAC, Jean, *Paul Eluard*, Paris : Seghers, 1980. - 188 p. (Coll. : « poètes d'aujourd'hui » ; 1).
- PIERRE, Emmanuel, « Le je universel dans l'oeuvre de Paul Eluard » in *Le monde est intérieur*, Paris : Editions du Seuil, 1967 132/160.
- *Poésie et altérité*, actes du colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1990. 153 p.
- POULENC, Francis, *Correspondance, 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris : Fayard, 1994. - 1128 p.
- RICHARD, Jean-Pierre : « Paul Eluard », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964. p. 105-139.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris : Éditions du Seuil, 1972. - 246 p.
- SEVE, Bernard, *L'altération musicale*, Paris : Éditions du Seuil, 2002. - 363 p.
- SOURIS, André, *La lyre à double tranchant, Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Paris : Pierre Mardaga éditeur, 2000. 397 p. (Coll. : Musique-musicologie).

Articles

- AMIOT, Anne-Marie : « Paul Eluard, écrivain de groupe à travers l'écriture en collaboration », *Eluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj : actes du colloque de Nice (janvier 1996), Paris : L'Harmattan, 1998, p. 35-58.
- ANGENOT, Marc : « Rhétorique surréaliste des jeux phoniques », *Le Français Moderne*, 1972, n° 40, p. 147-161.
- BOTS, Wim J.A. : « Du Bellay, Eluard, Supervielle. L'idéologie à travers la briéveté de la litote poétique », *La Licorne*, 1991, n° 21, p. 13-19.
- BOULESTREAU, Nicole : « Les avatars de l'emblème dans Les Mains libres », *Eluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj : actes du colloque de Nice (janvier 1996), Paris : L'Harmattan, 1998, p. 235-246.

- BOURGEOIS, Louis : « Eluard et la mort », *Europe*, n° 525, colloque de Nice : Rencontres avec Paul Eluard, 19-21 mai 1972, p. 107-119.
- BRUYR, Jean : « Le poète et son musicien. Eluard et Francis Poulenc », *Europe*, novembre – décembre 1962, n° 403-404, p. 246-251.
- DAVID, Pierre : « A corps perdu ou la sublimation chez Eluard », *Langue française*, décembre 1982, n° 56, p. 35-49.
- DEBREUILLE, Jean-Yves : « Aspects du discours amoureux dans la poésie d'Eluard », *Eluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj : actes du colloque de Nice (janvier 1996), Paris : L'Harmattan, 1998, p. 59-72.
- DE GAUDIN, Michel : « Le travail du peintre ou le poète, la peinture, la musique », *Europe*, n° 525, colloque de Nice : Rencontres avec Paul Eluard, 19-21 mai 1972, p. 100-106.
- EIGELDINGER, Marc : « Eluard et le dynamisme de l'imagination », *L'imagination créatrice*. Rencontre internationale organisée par la Fondation pour une entraide intellectuelle européenne, Poigny-la-Forêt, 9-13 oct 1970. Actes mis en forme par Roselyne Chenu. Avant-propos de Pierre Emmanuel. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1971, p. 172-177, avec un entretien p. 178-180.
- *Eros and literature*, numéro spécial, *Mosaic* 1, janvier 1968, n° 2, 139 p.
- GAUBERT, Serge : « Eluard 39, le poète au miroir de Donner à voir », *Eluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj : actes du colloque de Nice (janvier 1996), Paris : L'Harmattan, 1998, p. 247-256.
- GREER, Thomas Henry : « Music and its relation to Futurism, Cubism, Dadaism and Surrealism, 1905 to 1950, *Dissertations Abstracts*, 1969-1970, n° 30, p. 1089A/1090A.
- GUEDJ, Colette : « La métaphore chez Paul Eluard, essai méthodologique », *Europe*, n° 525, colloque de Nice Rencontres avec Paul Eluard, 19-21 mai 1972, p. 226-231.
- JEAN, Raymond : « Eluard, La parole poétique », *Les Lettres Françaises*, 24 avril 1968, n° 1231.
- JEAN, Raymond : « Les images vivantes dans la poésie d'Eluard », *Europe*, novembre-décembre 1962, n°403-404, p.119-135.
- JOUANNY, Robert : « Corps mémorables, corps impudiques chez Eluard, Senghor, Saint-John-Perse », *Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble*, 1989, n° 36, p. 169-184.
- MACHE, François-Bernard : « Surréalisme et musique, remarques et gloses », *Nouvelle Revue Française*, décembre 1974, XLIV, n°264, p. 34-49.

- MARCENAC, Jean : « Eluard et l'amour », *Europe*, janvier 1973, n° 525, p. 85-96 et p. 96-100.
- MURAT, Michel : « Une métrique facile ? », *Eluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj : actes du colloque de Nice (janvier 1996), Paris : L'Harmattan, 1998, p. 105-118.
- PIERRE, Rolland : « Le vocabulaire de Paul Eluard », *Europe*, nov.-déc. 1962, n° 403-404, p. 161-178.
- POULET, Georges : « Eluard et la multiplication de l'être », *Europe*, n° 525, colloque de Nice Rencontres avec Paul Eluard, 19-21 mai 1972, p. 36-55.
- RIFFATERRE, Michel : « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue Française* 1, septembre 1969, n° 3, p. 46-60.
- RIVERAIN, Jean : « Vocabulaire de la vie amoureuse », *Vie et langage*, 1973, XXII, p. 353-357.
- SANDRE, Yves : « Rythmes et structures chez Paul Eluard », *Europe*, nov.-déc. 1962, n° 403-404, p. 152-160.

Résumé et mots-clé

Mots-clé : Eluard, langage amoureux, lyrisme, altération, deuil, poétique du cycle, interdisciplinarité (muet peinture)

L'image d'une poésie éluardienne dépourvue de toute nuance est par trop répandue. A la simple évocation du nom, nous sommes surpris de constater et ce, de manière récurrente, l'empressement de nos interlocuteurs à citer le même poème, à qualifier Paul Eluard de poète résistant ou de poète de l'amour. Pourtant, sa poésie est sujette à de nombreuses modulations. Le principe d'altération permet d'envisager tous les aspects d'une poétique qui se renouvelle sans cesse et qui cède une part essentielle aux altérités : affinités affectives et affinités artistiques.

Ce mémoire propose donc une lecture qui s'attache à la perception du mouvement poétique, et qui tente de rendre, bien modestement, toute la complexité d'une œuvre méconnue malgré le bruit qui l'entoure. Pour ce faire, nous avons choisi quatre recueils de poèmes amoureux : *Les Mains libres*, *Le Temps déborde*, *Corps mémorable* et *Le Phénix*.