

**L'ombre de la femme dans l'œuvre
Mourir de ne pas mourir de Paul Éluard**

Brisa Gómez Ángel

Universidad Politécnica de Valencia

bgomez@idm.upv.es

Resumen

El estudio de la presencia femenina en una selección de poemas del libro *Mourir de ne pas Mourir* de Paul Éluard pone de manifiesto la influencia barroca en su poética. Nuestro trabajo se articula alrededor de los grandes ejes de significado que vertebran cada poema: la fecundidad de los títulos constitutivos de las redes isotópicas de los poemas, la coherencia de las propias redes imaginativas, las significativas figuras neo barrocas, el ritmo y la sintaxis corroborativos. Con este enfoque, cobran sentido los aspectos enunciativos de dichas obras evidenciando un período de crisis en la vida del poeta.

Palabras clave: Éluard; surrealismo; barroco; mujer; Eros.

Abstract

The women's presence study in some Éluard's poems of his book *Mourir de ne pas mourir* highlights the baroque influence in his poetry. Our work builds on the major threads of meaning at the heart of each poem: the fertility of the titles constituting isotopic networks within poems, the coherence of their imaginative networks, the neo baroque significant features, the corroborative rhythm and syntax. Through this approach, enunciative aspects of those works appear underlining a period of crisis in the poet's life.

Key words: Éluard; surrealism; baroque; woman; Eros.

0. Introduction

Le recueil de poèmes de Paul Éluard *Mourir de ne pas mourir*, publié en 1924, constitue à lui seul le meilleur exemple de reprise paraphrastique, selon Boulestreau (1985: 72) d'un pilier de la littérature mystique de l'envergure de Sainte Thérèse d'Avila. Il s'agit bien de ce fameux joyau de la poétique espagnole du XVI^e siècle tra-

* Artículo recibido el 15/01/2010, evaluado el 10/03/2010, aceptado el 13/04/2010.

duisant l'état extrême de ferveur mystique qui se dégage du vers «*que muero porque no muero*» du cantique *Vivo sin vivir en mí* (Santa Teresa de Jesús 1995: 77) de la poétesse espagnole et que le poète choisit. Éluard inaugure ainsi une nouvelle dimension de sa poésie: une variante de l'angoisse de vivre.

Gateau relève déjà les racines de cette thématique parmi les *Premiers poèmes* de Paul Éluard:

Dans la revue *Lettres nouvelles*, il signe Paul Éluard Grindel un sonnet «Les saintes femmes» hommage à l'immarcescible pureté spirituelle des saintes adorantes ou combattantes, Marie-Madeleine, Jeanne la Lorraine, et Thérèse d'Avila. Éluard adoptera définitivement ce rattachement à la lignée féminine, ce qui ne traduit pas seulement sa fidélité à la branche la plus humble de son ascendance, mais comme chez Picasso ou Céline, sanctionne l'acceptation de la bisexualité psychique qui caractérise le créateur (Gateau 1988: 38).

Une interprétation de la création mystique directement applicable à notre poète nous est livrée par ce même critique: «Emprunté à une formule de Thérèse d'Avila qui fit fortune chez les poètes spirituels de l'âge baroque, le titre du recueil se réfère à la souffrance mortelle de qui cherche l'extase et la communion sans y parvenir» (Gateau, 1988: 115). La signification de ce livre s'éclaire d'un jour nouveau lorsqu'on connaît les circonstances et les dédicaces à cette publication. En effet, Éluard en adresse la dédicace à son ami Breton et la soumet à publication juste avant d'entreprendre son exil volontaire de part le monde sans en avoir informé personne: «Pour tout simplifier, je dédie mon dernier livre à André Breton. Le recueil prend donc figure testamentaire d'un ultime sacrifice à la publication avant le silence définitif dont il a tant été question dans les conversations entre amis» (Gateau, 1988: 115). Boulestreau rattache aussi la voix éluardienne à la filiation des illuministes :

La référence constante à une première énonciation, que ce soit, dans la langue, le lieu des «expressions» et «locutions», ou, dans la littérature, celui des paroles de vie (celle de Dante, de Claude de Saint-Martin, de Feuerbach, etc.) caractérise le poème éluardien comme se référant constitutivement, à un Texte originnaire: «Nous parlons à partir des premières paroles» (Boulestreau, 1985:19).

Mais il nous faudrait donc davantage creuser dans la voie que trace le poète et en accord avec Boulestreau (1985:73) admettre que:

En choisissant comme titre de son livre une formule mystique et en plaçant en position initiale et terminale les poèmes aux titres provocateurs: *L'égalité des sexes* et *Ta foi*, Éluard fait signe à son lecteur et l'engage dans un espace d'échos qui met en re-

lation la question des sexes, de l'amour, et celles de la poésie de Thérèse d'Avila.

Plus loin, l'auteure commente:

Ce livre *Mourir de ne pas mourir* semble donc s'inscrire sous le signe de la «rupture pour un seul être» (*Celle qui n'a pas la parole*, OC, I, 149), ce mal collectif dont est affligée toute la génération des poètes contemporains à Éluard mais particulièrement ancré et virulent chez ce dernier; c'est «sa rupture avec le monde qui est vécue comme mortelle. Le poète ne se sent plus entraîné, ni comme embrayé sur le moteur du temps... L'incohérence du monde ne reste dicible que dans la catégorie de l'absurde, du réel contre-nature, des images à l'envers (Boulestreau, 1985: 74-75).

Le rapport à la parole sacrée est souligné dans ce duo, résonnant tel un écho, des poèmes *La Malédiction* et *La Bénédiction* où le poète se situe selon qu'il se considère «béni, il vit intégralement sa parole comme bonne, évangélique» ou que, «maudit, il la vit comme maléfique, ou stérile» (Boulestreau, 1985: 74-75).

Cette empreinte des illuministes est des plus surprenantes à constater si l'on pense qu'Éluard allait sous peu adhérer au mouvement surréaliste, mais cela ne constitue pas une contradiction éthique chez lui. Les métaphores du souffle, de la voix et de l'espace sonore s'échafaudent autour du thème central de la parole. Deux fonctions de la voix ont été perçues dans le poème *Bénédiction*, la dimension d'appel d'une part et celle de désir de l'autre.

LA BÉNÉDICTION

A l'aventure, en barque, au nord.
Dans la trompette des oiseaux
Les poissons dans leur élément.

L'homme qui creuse sa couronne
Allume un brasier dans la cloche,
Un beau brasier-nid-de-fourmis.

Et le guerrier bardé de fer
Que l'on fait rôtir à la broche
Apprend l'amour et la musique.

Boulestreau (1985: 76) affirme que le recueil entier est «caractérisé par le déplacement du symbolisme de l'eau-parole vers celui du vent et de la parole: résonance d'un souffle dans un milieu subtil, qui est un milieu d'altitude, celui de l'échange et de l'action humaines». On peut, dans le premier tercet, discerner le plan supérieur de l'idéal «oiseaux-Nord / barque-poissons» dont le cri est porteur de message «trompette», face au deuxième tercet correspondant au plan de la réalité humaine dans la

déchirure de la passion où l'écho de «trompette» résonne dans «cloche». Dans ce tercet, deux verbes d'actions humaines (creuse/allume) qui renvoient à la passion destructrice de l'homme, au double sacrifice: «brasier» / «nid-de-fourmis», ou le symbole d'une société immolée. Le fantôme de la guerre («guerrier» et «fer») rode autour de ce feu de bivouac («fait rôti à la broche») toujours porteur d'un sacrifice (ici dévalué par la vision ridicule livrée par ce «guerrier bardé de fer»). Boulestreau (1985: 76) reprend les notations de Bachelard de *La psychanalyse du feu* disant «cette expérience intime du feu qui peut ouvrir les corps comme il ouvre la cloche, et prend possession de la cage thoracique ou sexuelle. Il semble que ce soit toujours dans la détresse (et la souffrance pulmonaire?) que le feu s'impose dans la poésie d'Éluard avec ses ravages purificateurs». Mais le dernier vers de ce poème infère la positivité d'un espoir, celui qui auparavant était condamné au feu perçoit la *rédemption* par l'*amour* et la *musique*.

On a de nouveau deux mondes antithétiques dans le poème *La malédiction*, celui du ciel, noble demeure de «l'aigle» symbole du poète sacrifié, victime, malgré sa position dominante qui «défend le mouvement des sphères» et celui de la terre où l'homme subit sa finitude et sa bêtise (les hommes qui sous tous les cieus se ressemblent sont aussi bêtes sur la terre qu'au ciel). Les valeurs positives de la charité sont flétries, malades, la poésie a déserté ce monde: avec la «lyre en étoile d'araignée» nous nous trouvons devant une composition métaphorique basée sur un stéréotype; la lyre représente la poésie, l'étoile (l'idéal) engendre le sème négatif: «toile d'araignée», symbole d'un temps mort. Le souvenir de D'Aubigné (en particulier le poème « La malédiction » précédemment cité) empreigne le thème de ces textes.

Ce duo de poèmes «La bénédiction» et «La malédiction» forment ensemble la figure de l'antithèse, clef de voûte du Baroque et dont l'écriture poétique de Paul Éluard connaît l'empreinte. C'est cette figure, renforcée par des techniques comme l'oxymore et le paradoxe, qui représente le mieux la contradiction interne éluardienne, ce que Boulestreau appelle «rupture», la tension entre la quête de son identité et la projection de son être social.

Ayant ainsi situé le point de départ de notre recherche, notre tâche va être d'approfondir nos investigations à travers l'étude des trois poèmes fondamentaux comme *L'égalité des sexes*, *L'amoureuse* et *Bouche usée*, éclairés en amont par les poèmes *La bénédiction* et *La malédiction* et en aval par le poème *Boire*, pour y déceler tous les indices d'une éthique et d'une esthétique baroques, au service de la parole éluardienne.

1. La prégnance des titres: *L'égalité des sexes*, *L'amoureuse*, *Bouche usée*

Le recueil *Mourir de ne pas mourir* s'ouvre sur un poème qui inaugure la lignée féministe de la poésie éluardienne, dans cette étape antérieure à 1924, sous le signe du baroque: *L'égalité des sexes*.

L'ÉGALITÉ DES SEXES

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
 Où nul n'a jamais su ce qu'était un regard
 Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
 Celles des gouttes d'eau, des perles en placards,
 Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
 Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
 Et il semble obéir aux puissances du soir
 C'est que ta tête est close, ô statue abattue
 Par mon amour et par mes ruses de sauvage,
 Mon désir immobile est ton dernier soutien
 Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
 Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

Ce poème, nous devons le lire dans la continuité du titre et dans une perspective intertextuelle, cela semble inévitable surtout si l'on se situe dans la fonction d'oralité primitivement attribuée à tout texte poétique.

Particulièrement significatif nous paraît le titre de ce premier poème qui semble l'inscrire sous l'enseigne d'un féminisme militant et activiste, tout en éliminant d'emblée une quelconque représentation positive de l'amour: le rapport entre les deux êtres impliqués par la synecdoque «sexes» est d'ordre mathématique, il exprime une valeur d'identité équivalente entre les deux termes de la formule, tout en s'éloignant du plan de l'émotion humaine ou de tout référent énonciatif. Une sorte de distanciation vis à vis d'un contexte personnel se cache sous cette impersonnalité du titre (vite démentie par le premier vers du poème), la clef du débat semble se transporter sur le plan éthique ou philosophique.

Lorsqu'on connaît l'identité originelle de l'auteur des paroles «mourir de ne pas mourir», sainte Thérèse d'Avila, et que l'on rétablit le lien conceptuel entre les deux titres, celui du livre et celui du premier poème, force est de reconnaître dans l'ombre de ces vers naissants, le profil d'une femme de forte personnalité et de vie exemplaire, aussi bien de par son côté anticonformiste que par celui de son côté pur, qui va constituer le nœud véritable du livre entier.

Lu dans la continuité du poème précédent, le poème *L'amoureuse* inscrit une image dédoublée: celle de la femme aimée par antonomase, objet de l'amour du poète et celle de la femme amoureuse, sexuellement active.

L'AMOUREUSE

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

Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

Il jaillit, en effet, comme dans l'ombre du poème antérieur *Pour se prendre au piège*, dans la continuité de ces mots « Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur. » Eluard (1968: I-139)

Tout se passe comme si la silhouette de cette *grande femme* projetait son ombre sur ce poème d'où en surgit une autre, plus petite, plus lointaine peut-être, mais plus lumineuse.

Elle réapparaît dans le titre du poème *L'amoureuse*, substantif féminin instaurant un rapport métonymique de l'image féminine, avec la double valeur dont nous venons de parler ci-dessus: il s'agit à la fois de cette femme aimée et inaccessible au poète, distante, et de l'autre femme, projection du sentiment amoureux du poète, miroir qui lui renvoie son propre amour.

La vision de la femme semble donc bien évoluer au long des trois poèmes considérés ici.

BOUCHE USÉE

Le rire tenait sa bouteille
A la bouche riait la mort
Dans tous les lits où l'on dort

Le ciel sous tous les corps sommeille
Un clair ruban vert à l'oreille
Trois boules une bague en or
Elle porte sans effort
Une ombre aux paupières pareille

Petite étoile des vapeurs
Au soir des mers sans voyageurs
Des mers que le ciel cruel fouille

Délices portées à la main
Plus douce poussière à la fin
Les branches perdues sous la rouille

Le titre du poème porte les germes de l'amputation et du repli intérieur par la présence de la synecdoque ou élément du corps humain, *bouche*, uniquement caractérisé par le participe passé *usée*, sans article. L'absence de déterminant confère à

l'expression une apparence d'étiquette d'entomologiste informant sur un contenu relégué ou mort. De prime abord, on ne peut négliger la valeur de vision «goyesque» que nous offre cette entrée en poème: ce dernier nous évoque en effet une sorte de gravure des *Caprichos* dont la valeur picturale contient déjà des accents saturniens.

Les deux mots du titre, *Bouche usée*, vont agir sur le poème par des tracés parallèles d'isotopies antithétiques auxquels vient se superposer un autre tracé, celui de l'intersection des contenus sémantiques qu'ils véhiculent. Le dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert* (1996) nous renseigne sur le sens du mot *bouche*:

- cavité située sur la partie inférieure du visage de l'homme, bordée par les lèvres, communiquant avec l'appareil digestif et avec les voies respiratoires
- spécialement, les lèvres et leur expression
- la bouche, siège du goût
- la bouche, organe de la parole
- ouverture ou entrée de quelque chose

De même, sur le participe *usé*:

- altéré par un usage prolongé, par des actions physiques > détérioré, vieux. Suivant le contexte, pour caractériser les vêtements: déformé ou râpé, pour des objets, il signifie 'hors d'usage', 'sali', ou 'souillé'
- diminué ou affaibli par une action progressive > émoussé, éteint, fini, voire démodé
- dont les forces, la santé sont diminuées > décrépité, épuisé
- qui a perdu son pouvoir d'expression, d'évocation par l'usage courant, la répétition > banal, commun, éculé, rebattu

On décèle donc, dans ce titre, une figure d'opposition entre les valeurs véhiculées des deux termes qui laissent augurer un double jeu de l'apparence face à l'essence, du contenu et de la forme, un jeu aussi de contradictions structurelles chargées de signification.

2. Le tissage des réseaux isotopiques

Sous l'aspect morphosyntaxique, le titre *L'égalité des sexes* présente deux substantifs en relation de complémentarité ou structure en tiroir par le lien prépositionnel *de* (en contraction avec le déterminant défini *les*) et l'on constate que tout le poids des signifiants est porté sur les substantifs du poème. Chacun de ces deux substantifs s'avère à double entrée en ce qui concerne le signifié: le mot génère un réseau isotopique et ses champs respectifs sémio connotatifs, aussi bien lorsqu'il est pris au sens propre qu'au sens figuré. Ainsi *égalité* peut signifier «équivalence» ou «parité» en mathématiques, mais aussi «le fait pour les humains d'avoir devant la loi les mêmes droits», ou encore «la qualité de ce qui est constant ou régulier» ou «l'uniformité». Au

sens figuré, *égalité* désigne «tranquillité», et l'on trouve en outre une autre acception du mot qui est «qualité d'un terrain plat, uni» (*Le Petit Robert*, 1996)

Quant au mot «sexe», il peut avoir des sens tout à fait différents suivant qu'il se présente au singulier ou au pluriel; selon le dictionnaire *Le Petit Robert* (1996), il peut renvoyer à:

- conformation particulière qui distingue l'homme de la femme en leur assignant un rôle déterminé dans la génération et en leur conférant certains caractères distinctifs
- qualité de femme ou qualité d'homme
- ensemble des hommes ou des femmes
- sexualité

Le terme apparaissant dans le titre étant au pluriel, il pourrait être interprété dans la troisième ou la quatrième acception ci-dessus mentionnée. L'apport des référents connotatifs enrichit un même mot de ses acceptions plurielles traçant ainsi des parallélismes convergents vers un réseau isotopique commun. Au niveau de la connotation, une autre textualité se dégage de la «formule» titre: celui de l'ambivalence combinée d'une opposition. Nous verrons plus loin toutes les figures de contraste et leur valeur qu'elles prennent chez notre poète.

C'est la synecdoque *yeux*, liée à l'isotope du regard, qui caractérise la femme aimée en l'organe de son corps le plus fondamental pour Éluard. Les yeux de la femme la représentent en son essence, c'est la seule partie visible de son être. Pour le poète, c'est aussi l'organe de l'existence puisqu'ils sont instrument de vie par le regard de l'autre.

L'isotopie des yeux et du regard est véhiculée depuis la fin du deuxième vers dans le mot *regard*, pour être développée dans les métaphores «pierres», «gouttes» et «perles»; on perçoit le parallélisme entre les qualités contraires des couples antithétiques: *transparent / opaque* et *yeux / pierres*, repris ensuite par *gouttes / perles*, en représentation bipolaire de la réalité. L'isotopie amorcée par le mot *yeux* se prolonge dans celle corollaire du reflet, présent dans *miroir* (deuxième quatrain) et reprise par *image* (troisième quatrain).

Les deux volets de cette femme ont un unique point commun celui de l'absence: le paradoxe du premier poème, *L'égalité des sexes*, se poursuit de nouveau dans *L'amoureuse*. L'examen de la texture polyisotopique et des champs sémi-connotatifs se révèle également très significatif en ce sens. Dès la première strophe, cette femme, apparemment définie (article *la* du titre), est pourtant anonyme car aucun nom n'y est rattaché, elle ne s'identifie qu'au moyen de l'anaphore *elle* martelée sur plusieurs vers de la première strophe; c'est donc *la femme*, la seule et l'unique, mais aussi une parmi d'autres, qui ne s'impose que par l'adverbe *debout*, adverbe qui la rend doublement absente: la femme n'a pas de nom d'une part, et n'a aucune ca-

ractéristique précise; seule, la station verticale la représente comme un vague souvenir de la femme-statue de *L'égalité des sexes*. Le sème de fermeture du lexème *paupières* connote le signe de l'ombre ou de l'opacité, l'autre pôle de la métaphore «debout»: la femme est reléguée au rang d'image intériorisée mais fermement imposante. L'image de la femme opaque revient d'ailleurs dans le poème *Dans le cylindre des tribulations* de ce même recueil *Mourir de ne pas mourir*: «Trente filles au corps opaque, trente filles divinisées par l'imagination...» (Eluard 1968 : I-145).

La métaphore «debout sur mes paupières» est, au niveau de la dénotation, puissamment surréaliste car elle frise les limites de l'impossible et s'enrichit immédiatement d'une valeur picturale. Cette isotopie va se poursuivre au fil des vers par la reprise dans *yeux* et par les connotations établies entre *paupières-ombre* et *yeux-lumière*.

Le jeu de l'absence-présence trouve une nouvelle apparence, l'évocation paraît bien réelle, elle est matérialisée par la synecdoque *cheveux* dont la concrétisation s'établit par le biais du contact physique «dans les miens», toujours en une position de domination de la femme sur le corps du poète.

L'absence est de nouveau métaphore lorsque les mains du poète semblent mouler les contours de cette femme imaginée, tel un sculpteur, le contenant «mains» donnant «la forme» au contenu «femme absente». On apprécie ici la maîtrise de l'écriture poétique déployée par Éluard d'autant plus méritoire qu'elle s'élève de la matière première de mots simples, sans prétention: «elle a la forme de mes mains». Ce vers du poème *L'amoureuse* pourrait sembler de prime abord des plus prosaïques mais un seul mot, le possessif *mes*, transforme le vers et l'élève au rang métonymique. On peut l'analyser:

- a) au niveau dénotatif la signification en serait: cette femme est le produit de mon imagination,
- b) au niveau connotatif, le poète représenterait ainsi son bien le plus précieux, la force féminine révélatrice de son existence dont il dépend étroitement.

L'intensité de la véritable possession de cette femme en lui est contenue dans le verbe *s'engloutit* pris dans deux sens: celui d'«avalé rapidement» et celui de «sombrier, couler». Cette consommation peut également être prise dans le sens sexuel par connotation. Il s'agit aussi d'un envahissement intérieur, qui mène inexorablement à la mort (connotée dans le mot *ombre*). Cette «habitation» suppose une douleur intense, une immense brisure comme celle de la «pierre» (ou femme?) lancée contre «le ciel» (le poète). On assiste à un infléchissement bipolarisé dont l'effet est d'allonger le mouvement, tout en multipliant son expansion, au-delà des limites physiques humaines, vers le monde élémentaire (*pierre*) et à l'espace cosmique (*ciel*).

La texture polyisotopique du poème *Bouche usée* se situe d'emblée sur la figure de la métonymie. La métonymie *rire* inaugure le premier quatrain renfermant toutes

les valeurs positives de la *bouche* du titre, l'être n'est plus comme tel et n'existe que par cette «réaction» (*riait*) à un état second sous l'influence de l'alcool. La teneur de ce rire nous est confirmée par le dernier mot du vers: *bouteille*. Toute perspective de sensualité est annulée d'avance car nous avons pénétré dans un domaine déserté par l'amour. Seul le sexe est connoté au vers «dans tous les lits où l'on dort» en son sens le plus négatif. Cette forme d'amour participe du processus de dilution de l'être dans un monde aux valeurs inversées où «le ciel» est «sous tous les corps», au bas de l'échelle des valeurs, loin des contrées de la spiritualité. Cette métonymie de femme prend la forme d'une allégorie de mort ricanante et vulgaire qui se profile au long du sonnet.

3. Les constituants de l'énigme

La poétique éluardienne se caractérise aussi par un déploiement d'ombre et de lumière recréant le mystère d'Eros, construit d'attraction et de souffrance. Gateau (1988: 115) évoque en ces termes les racines de cet état: «Une sorte de malédiction sans limites maintient l'*ego* dans ses étroites limites, et lui refuse la félicité nuptiale de l'âme qui oublie et se fond dans l'absolu. L'autre vie, qui est ailleurs, se dérobe». Et d'élucider les limites de cette filiation de la lignée des mystiques espagnols: «Mais pour Éluard, le Divin n'est pas celui des *soufis* de l'islam ou des mystiques de la chrétienté: c'est le Féminin, c'est Eros».

La figure de l'antithèse, chère aux baroques espagnols, entre en force dans le poème et dans le livre entier *Mourir de ne pas mourir* grâce à l'alliance paradoxale des termes *égalité* et *sexes*, en un défi provocateur à la morale des siècles, mais aussi du fond de la douleur sous-jacente de l'être en proie au doute sur son identité, par absence du reflet de l'autre. En effet, l'équilibre apparent suggéré par *égalité* vient se heurter, en sorte d'antithèse, au mot *sexes* de toute sa force et sa crudité. Les deux pôles de la formule, d'apparence paritaire, s'annulent mutuellement.

La figure de l'opposition ou le jeu des contraires se révèle en particulier dans le poème *L'amoureuse*. Sous l'action de *elle*, l'énonciateur subit le jeu ambigu de l'état de veille –état de sommeil, d'ombre et lumière, de *pleurer* et *rire*, de «parler sans avoir rien à dire». Ce jeu des contraires qui n'est pas sans nous rappeler l'oxymore baroque et dont la récurrence dans les vers éluardiens nous confirme sa valeur significative. Nous assistons à une confusion des plans tout à fait volontaire qui remplace la figure de l'antithèse de la première strophe mais sous une forme moins symétrique, davantage baroque. L'oxymore devient recherché car il est dur de rêver «en pleine lumière»; non moins inattendue s'avère l'action de ces rêves qui «font s'évaporer les soleils». La force est une fois de plus aux mains de la syntaxe: l'attribution de l'action «faire s'évaporer» au sujet «ses rêves» quand le complément d'objet est «les soleils» (au pluriel afin de mieux magnifier le phénomène), le même sujet agit sur l'état émotionnel du poète dans la réaction puérile du «Jean qui rit et Jean qui pleure» rendant ses ac-

tions totalement absurdes. Le dernier vers rend compte de cette absurdité, la confusion des plans est telle que les mots en perdent leur sens.

On décèle également cette figure de l'antithèse dans le poème *Bouche usée*, puisque dans ce titre les valeurs positives du premier terme *bouche* se heurtent aux valeurs négatives du deuxième élément *usée*. Le double jeu de l'apparence face à l'essence, du contenu et de la forme, prend place une nouvelle fois; ce jeu commence dans la forme classique et ordonnée du sonnet pour signifier un contenu tout en contradictions. La figure de l'antithèse prend ici toute son envergure, tendue entre les deux pôles contraires de l'ombre et de la lumière (humain – divin), nous touchons en cela les teintes baroques de l'écriture éluardienne, cette *énigme* que le poète formulera ainsi:

*Ô 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
Celle de toujours, toute* (Éluard, 1968:197)

Les métaphores filées d'une iconographie toute baroque constituent des processus de métamorphose. En effet dans *L'égalité des sexes*, l'isotopie des yeux-pierres se poursuit dans la répétition du mot *pierres*, s'amplifie avec *statue* amenant ainsi une suite métaphorique, l'image de la femme en cours de métamorphose, depuis des formes rondes et plates (premier quatrain) jusqu'à la verticalité de statue. La position éminente est renforcée par l'usage de l'invocation «ô ma statue» et par l'aura de l'astre solaire qui l'enveloppe. Elle semble donc sur un piédestal, inaccessible, déifiée. «La femme aimée y est mise à la place qu'occupe Dieu dans l'expérience mystique baroque», nous dit Boulestreau (1985:82). La dimension surhumaine de la femme est effective dans le rapport qu'elle entretient avec l'astre solaire «aveuglant» pour le commun des mortels, mais instrument pour elle, *soleil / miroir*, à travers lequel elle peut contacter avec les forces surnaturelles, «les puissances du soir», moment où germe le désir qui invertit l'ordre des choses, heure de la sourde lutte contre les forces de la nuit. C'est au seuil de la déraison «ta tête est close» que les défenses tombent et les corps cèdent au désir: «ô statue abattue». La métonymie du miroir se montre également dissimulée, puisqu'elle est synonyme de femme aimée, mais l'instrument ne sert qu'à instaurer le mystère, une fois de plus.

Au deuxième quatrain, la figure de la circularité (bouche, *bouteille*, visions appuyées par les phonèmes réitérants) est prolongée ici dans les ornements de cette *femme – mort* avec la synecdoque *oreille*, puis les objets *boules*, *bague* et enfin le métal *or*. Ces parures confèrent un aspect insolite et recherché à la figure féminine mais elles connotent également, par les touches impressionnistes qu'elles diffusent, une nouvelle interprétation du tableau de l'absinthe.

L'évidence s'instaure dans la personnification à travers le pronom personnel *elle* en position centrale et dans la fonction de cet être porteur de mort: «elle porte sans effort une ombre...».

Notons que le déséquilibre du premier quatrain se poursuit dans le désordre syntaxique: les compléments d'objet (*ruban, boules, bague*) apparaissent avant le verbe et son sujet; de même, l'adjectif *pareille*, en dernière position renvoie à *ombre*.

L'effet produit par l'hyperbate, superposé à l'oxymore de «ombre aux lumières» nous confirme le recours d'Éluard à l'esthétique baroque.

4. Le battement d'Eros, signifié du rythme et de la syntaxe

Toujours dans ce même poème, *L'amoureuse*, le mouvement de verticalité présent jusqu'au milieu du deuxième quatrain s'inverse. Il est signifié par le rythme brisé, comme nous l'avons mentionné, appuyé par la dernière syllabe accentuée en fin de vers et sur une voyelle fermée [y] du participe *abattue*. Il demeure une évidence dans ce poème *L'Amoureuse* lorsqu'on en étudie le mètre. Le poème se compose en effet de deux strophes de six vers chacune, les vers étant eux-mêmes octosyllabiques, de rime libre. Plutôt que d'assonances il vaudrait mieux parler d'effets de résonance de type paronomase, jeu sonore entre les phonèmes vocaliques alternant entre voyelle fermée / voyelle ouverte, avec le jeu des allitérations de la vibrante [r] et de la liquide [l].

La première phrase s'étend sur toute la strophe, ce qui la rend particulièrement dense et longue (la longueur est accrue par les enjambements aux vers 1-2 et 5-6). Ce qui nous paraît particulièrement significatif c'est le rythme régulier de la syllabe accentuée au centre et en fin du vers:

1. Elle est debout // sur mes paupières (4 + 4)
2. Et ses cheveux // sont dans les miens, (4 + 4)
3. Elle a la form(e) // de mes mains, (5 + 3)
4. Elle a la couleur // de mes yeux, (5 + 3)

Aux vers 5 et 6:

5. Ell(e) s'engloutit // dans mon ombre (4 + 4)
6. Comm(e) une pierre // sur le ciel. (5 + 3)

Il est aisé de voir que tous les vers de cette première strophe ont une structure syntaxique de symétrie énonciative, avec la mise en relation entre le «elle» et le «je», «elle» précédant toujours le «je». Aux vers 3,4, 6, la part du «elle» s'avère prépondérante, rongant l'espace métrique à celle du «je». L'image de la femme prévaut sur celle de l'énonciateur, ceci est clair. L'anaphore «elle» produit un martèlement ryth-

mique, comme nous l'avons annoncé, les accents étant situés aux points forts des vers: en position centrale ou en fin de vers, et de préférence sur le quatrième pied.

1. Ell(e) ést debout // sur mes paupiér(e)s
2. Et ses cheveúx // sont dans les miéns,
3. Ell(e) a la fórm(e) // de mes mains,
4. Ell(e) a la couleúr // de mes yéux,
5. Ell(e) s'engloutút // dans mon ómbre
6. Comm(e) une piérre // sur le ciél.

A la deuxième strophe, nous avons:

7. Ell(e) a toujoúrs les yeux ouvérts (8) }
 8. Et ne me laisse pas dormír. (8) }
9. Ses rêv(e)s en pleine lumière (8) }
 10. Font s'évaporér les soléils, (8) }
11. Me font rír(e), // pleurér et ríre, (3 + 5) }
 12. Parlér sans avoír rien à dír(e) (8) }

La symétrie des vers de la première strophe entre la part du «elle» et la part du «je» est bouleversée. «elle» occupe le vers 7 en qualité de sujet, quand «je» se situe au vers 8, en qualité d'objet; puis «elle» revient aux vers 9 et 10 auxquels font écho le «je» des vers 11 et 12, avec toujours le même rôle syntaxique qu'aux vers précédents.

La syntaxe phrastique est, elle aussi, transformée par comparaison avec la première strophe: une première phrase s'inscrit dans les vers 7 et 8 et la deuxième occupe les quatre derniers vers. Cette disposition vient renforcer la construction des vers antérieurs.

Le rythme de cette strophe s'altère également, perdant sa symétrie: les accents d'intensité se portent sur la finale du vers 8, le *-ír* de «dormir», comme insistant sur la souffrance du poète, au vers 10 les accents sont sur les pieds 5 et 8, c'est-à-dire sur les deux pôles métaphoriques «s'évaporer les soleils», aux vers 11 et 12, sont situés les verbes «rire» (à deux reprises), «parler» et «dire».

Si l'on se penche cette fois sur la structure syntaxique du poème *Bouche usée*, sur la prosodie et le rythme de ce poème, on peut observer que ce sonnet est composé de deux quatrains de rime ABBA, dont les vers 1, 4, 5 et 8 sont des octosyllabes encadrant les vers heptasyllabes centraux des deux strophes. Les deux tercets sont des vers octosyllabiques de rime CCD et EED.

Par ailleurs, un autre fait terriblement frappant entre en ligne de compte dans la poursuite du sens du poème, il s'agit de l'absence de ponctuation, signe typogra-

phique normalement nécessaire pour la détermination des séquences syntaxiques (une seule et longue phrase parcourt le sonnet entier, les mots s'enfilant, s'attirant de manière linéaire). Reverdy (1917: 2) justifie le recours à une telle pratique par sa nouvelle fonctionnalité:

On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par des raisons qui ont amené l'emploi de celles-ci?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés?

La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liée à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur.

Chaque chose est à sa place et aucune confusion n'est possible qui exigerait l'emploi d'un signe quelconque pour la dissiper. Chaque élément ainsi placé prend plus rapidement et même plus nettement dans l'esprit du lecteur l'importance que lui a donnée l'esprit de l'auteur.

Ce n'est donc pas une liberté, c'est au contraire un ordre supérieur qui apporte une clarté nouvelle et ne peut se concilier qu'à des œuvres simples et d'une grande pureté.

Plaçons-nous du point de vue prosodique et rythmique et examinons le premier quatrain:

1. Le ríre tenait sa bouteíll(e) —► accents sur 2 – 8
2. A la bouích(e) riait la mórt —► accents sur 3 – 7
3. Dans tous les líts où l'on dórt —► accent sur 4 – 7
4. Le ciél sous tous les corps somméíll(e) —► accents sur 2 – 8

Nous accorderons avec Reverdy que la ponctuation n'est pas complètement nécessaire, la syntaxe ressort clairement dans le découpage du vers, d'une part, et, de l'autre, dans enchaînement des vers, sans discontinuité, permettant ainsi une meilleure interaction des mots et une appréhension immédiate des champs connotatifs. L'analyse rythmique montre aussi la symétrie des vers 1 et 4 dont nous avons déjà parlé.

Comparé au premier, le deuxième quatrain possède un rythme et une syntaxe beaucoup plus syncopés, signe d'un déséquilibre certain qui s'instaure et témoigne d'un état d'ébriété suggéré au long du poème:

5. Un clair ruban vert à l'oreill(e) → accents sur 2 – 8
6. Trois boules un(e) bágu(e) en ór → accents sur 2 – 5 – 8
7. Elle pórte sans effórt → accents sur 3 – 7
8. Un(e) ómbr(e) aux paupier(es) paréille → accents sur 2 – 6 – 8

Quant au premier tercet, il présente une certaine symétrie rythmique aux vers 9 et 10 simule une sorte de tangage de la métaphore *in absentia* «bateau», le mouvement s'accroît aux vers 11 comme précipitant le rythme en un fort roulis.

9. Petit(e) étoile des vapeurs → accents sur 4 – 8
10. Au soir des mérs sans voyageurs → accents sur 4 – 8
11. Des mérs que le ciel cruél fouill(e) → accents sur 2 – 7 – 8

Le deuxième tercet offre un rythme régulier aux vers 12 et 14, traduisant la tranquillité définitive, après un dernier soubresaut au vers 13, une descente étant représentée par la charge sur le dernier mètre et confirmée par le point final.

12. Délices portées à la main → accents sur 2 – 8
13. Plus douce poussier(e) à la fin → accents sur 5 – 8
14. Les branches perdues sous la rouill(e) → accents sur 2 – 5 – 8

L'acuité du phonème /i/, pour suggérer le hoquet du rire ou celui de l'ébriété, et les phonèmes fermés /y/ et /u/, en contrepoint, dépeignent un tableau lourd de contradictions tergiversant ainsi l'aura de mystère qui enveloppait l'image de la femme initiale: ce n'est plus que l'ombre d'elle-même, une vulgaire caricature de déchéance, d'anéantissement et de mort.

5. A la clé, la parole du moi

L'énonciateur apparaît bel et bien au dernier quatrain du poème *L'égalité des sexes* à la première personne «je» pour occuper la place centrale de la deuxième phrase du poème, aux trois derniers vers. La répétition du phonème /r/ sur les syllabes accentuées du vers (1- 4- 6- 8-) traduit le martèlement et l'urgence du désir qui saisit le sujet. Le désir assouvi, d'un trait, sur les vingt pieds des deuxième et troisième vers, le rythme se suspend «ô mon image» tout en révélant l'objet réel de cet amour: une image. De quel écho dramatique résonne cette révélation: c'était le désir et la souffrance de l'absence de l'amour qui créaient la matérialité de la femme aimée. La force du dernier vers, qui soulignerait l'accomplissement amoureux et l'attachement des

êtres qui s'en suit, vient frapper plus durement encore cette révélation de l'absence de la réalité de cette femme aimée.

L'obsession a un visage, dans le poème *L'amoureuse*, elle a «les yeux ouverts» avec tout ce que la métonymie a d'inquiétant de par les connotations d'aveuglement ou de mort. Ce harcèlement intérieur est exprimé sans fioritures, très simplement «Et ne me laisse pas dormir». Mais, à qui donc appartient ce visage, quels sont ces yeux? La question n'est pas absurde car la logique du niveau dénotatif voudrait que ce soit le poète qui, ne pouvant trouver le sommeil, ait «les yeux ouverts», de même, les rêves éveillés devraient être les siens et non ceux de la femme imaginée.

Nous touchons à la problématique interne du poète au premier tercet de *Bouche usée*: celle de la déliquescence de l'être. La métaphore «*étoile des vapeurs*» associe une expression du langage commun *étoile du soir*, celle qui sert de repère aux marins, à une métonymie de l'ivresse, «vapeurs» (elle-même rappel de l'expression familière «être dans les vapeurs») dans la ligne isotopique de *bouteille*. Le vers 10 «Au soir des mers sans voyageurs» est axé sur la métonymie centrale *des mers*: ce substantif au pluriel accompagné du déterminant suffit pour signifier le voyage, avec la métaphore *in absentia* du bateau ; mais le caractérisant privatif «sans voyageurs» rappelle qu'il ne s'agit que d'un voyage en solitaire, idée corroborée par l'élément temporel «Au soir», moment où le règne des ombres se cerne sur toutes choses. C'est encore le moment où l'influence des *paradis artificiels* se fait particulièrement sentir et provoque la dérive des corps, quand l'être esseulé se réfugie dans l'alcool, comme une «bouteille est lancée à la mer», dernière tentative pour sortir du cercle infernal. La menace de tels lieux est véhiculée dans le dernier vers du tercet *Des mers que le ciel cruel fouille*. Le ciel opère en quelque sorte comme juge dispensateur de la fustigation ultime qu'est la mort. C'est en la métonymie du ciel que se rejoignent les deux isotopies de la femme et de la mort à travers celle de la bouteille. Le fonctionnement en est le suivant:

- *Femme* – vs – *ciel* (ou femme divinisée)
- *Femme* – vs – *mort* (ou allégorie de l'alcool)
- *Ciel* – vs – *mort* (union des deux précédentes)

Une nouvelle métonymie de bouteille prend place au deuxième tercet, les *délices*, dont la connotation de paradis et de péché rétablit le lien logique avec l'image de la mort référée au vers 13 par la métonymie *poussière*, appuyée de la redondance à *la fin*. Cette fin inexorable et certaine, comme sombrant dans l'oubli, de ces *branches perdues* derrière une grille de cimetière représenté au moyen de la synecdoque *rouille*, symbole à la fois d'abandon et de perte.

6. Conclusions

A l'issue de l'approche du poème *L'égalité des sexes*, nous avons pu aisément observer comment l'écriture du désir chez Éluard recouvre des teintes baroques, dans

la tonalité des mystiques par le thème de l'absence de l'être aimé (la femme substituée à Dieu) ainsi que dans le mètre choisi qui permet une cadence prolongée et modulable par des ruptures de rythme. Dans le choix de la métaphore *yeux – gouttes – perles*, où pointe un certain ornement, du *soleil – miroir*, corollaire de l'isotopie ouverte par *yeux*, Éluard développe toute la technicité scripturale dont il est capable afin d'exprimer le désir même, l'Eros.

Des liens évidents avec *L'égalité des sexes* apparaissent aussi clairement dans le poème *L'amoureuse*: on y décèle la même expression du désir, cette force de recréation de la femme aimée, d'une telle puissance de l'image même qui supplée l'absence physique. On y perçoit le même manque d'amour, mais, à la différence du premier poème, il n'est pas exprimé explicitement dans celui-ci (il est uniquement question de consommation sexuelle). Seul le titre mentionne l'amour comme il annoncerait une absence; la «figure féminine – ensemble vide» verrait donc son expression dans ces vers.

L'expression du désir frustré est encore présente dans le sonnet *Bouche usée*, toujours en écho avec les poèmes que nous avons précédemment examinés. L'élément nouveau semble qu'Éluard brandit sa parole contre le fantôme de la déliquescence de son être, du processus d'autodestruction dans lequel il plonge, et dont témoignent nombre de vers antérieurs et postérieurs à ce poème. Il nous faut considérer celui-ci dans une perspective intertextuelle et le mettre en rapport, entre autre chose, avec les derniers mots du poème qui le précède: «Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles / Pour dépeupler un monde dont je suis absent (Giorgio de Chirico)».

Il nous faut également le rapprocher d'un poème du livre *Capitale de la douleur*, «Boire» (Éluard, 1968: 181), que nous ne pouvons omettre de transcrire ici:

BOIRE

Les bouches ont suivi le chemin sinueux
 Du verre ardent, du verre d'astre
 Et dans le puits d'une étincelle
 Ont mangé le cœur du silence.

Plus un mélange n'est absurde
 C'est ici que l'on voit le créateur de mots
 Celui qui se détruit dans les fils qu'il engendre
 Et qui nomme l'oubli de tous les noms du monde.

Quand le fond du verre est désert,
 Quand le fond du verre est fané
 Les bouches frappent sur le verre
 Comme un mort.

Le poète franchit ici un degré de plus dans ce qui s'avère être sa conception de la nomination des choses, en matière de fidélité à leur réalité concrète; dans le poème *Bouche usée* nous sommes plus près d'une poétique baroque où l'apparence est davantage déguisée. Le développement de l'image de la bouteille, unie à la métaphore *in absentia* du bateau, crée un champ de signification isotopique autour de l'image de la «dérive» humaine. Il faut en arriver au poème ultérieur *Boire* pour reconnaître l'appel clair et dramatique de l'être menacé de mort. Dans *Capitale de la douleur*, le livre qui succède à *Mourir de ne pas mourir*, le cercle est bouclé: devant nos yeux défile toute une thématique du désir, de la souffrance du désir inassouvi, de l'apparence et de l'être, le mystère qui enveloppe l'être, véritables réminiscences du baroque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOULESTREAU, Nicole (1985): *La poésie de Paul Éluard, la rupture et le partage*, Paris, Klincksieck.
- GATEAU, Jean Charles (1988): *Paul Éluard ou le frère voyant*. Paris, Robert Laffont (Biographies sans masques).
- ÉLUARD, Paul (1968): *Œuvres complètes*. Paris, NRF-Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tomes I-II.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY [dirs.](1993): *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1995): «Villancicos», in *Tesoros de la poesía en lengua castellana*. Madrid, Ediciones del Prado.