

Journée Paul Éluard
vendredi 29 novembre 2013
École normale supérieure de Lyon

« Poésie impersonnelle et partage amoureux :
 revoir les lectures autobiographiques de *Capitale de la douleur* »

Emmanuel RUBIO
 (Université de Paris-Ouest-Nanterre)

Pour aborder l'approche par la biographie de *Capitale de la douleur*, et d'abord, de *Répétitions*, peut-être sera-t-il utile de se reporter à ce qui, du recueil de 1922, renvoie à la personne, à sa possible saisie. « Faites mon portrait. » : ainsi commence le dernier poème du recueil, « Œil de sourd »¹... sans, il est vrai que le portrait, à force de *bougés*, d'interruptions, de reprises, ne parvienne à se figer. La situation n'est pas unique ; dans « L'Ami », le procédé photographique est déjà perturbé : « La photographie : un groupe / Si le soleil passait, / Si tu bouges. » (43) Le lien qui se tisse dans « Œil de sourd » entre anacolithe, dialogue avorté, mésentente (« Je ne vous entends pas. », 49), et impossibilité de reprise personnelle peut paraître d'autant plus frappant que notre poème clôt de ce fait le recueil sur une note de non-recevoir pour le moins sensible – et que cette décomposition finale de l'identité a été largement préparée par le poème précédent, « Ce n'est pas la poésie qui... ». « Dans un visage délié / Nous avons pris des garanties / Un coup de main aux cheveux rapides / La bouche de voluptueux inférieur joue et tombe / Et nous lançons le menton qui tourne comme une toupie. » (48) « Enfin / La lumière n'a plus la nature / Ventilateur gourmand étoile de chaleur / Elle abandonne les couleurs / Elle abandonne son visage », écrit Eluard dans « Parfait » (46). En contexte, cette libération du visage – car il serait difficile de nier le désir à l'œuvre dans les deux derniers exemples – ne soulève guère de problème herméneutique particulier. En pleine saison Dada, *Répétitions* peut jouer comme d'autres du refus des identités figées. Et dût-on minimiser le dadaïsme d'Eluard, comme on le fait bien souvent, on n'aurait guère de mal à trouver dans les lettres à Paulhan, notamment, une discussion sur la « lutte contre toute personnalité »² – qui passera bientôt par le refus de toute « poésie personnelle »³. Entre la

¹ Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, Gallimard / Poésie, 2013, p. 49. Par la suite, les références aux pages de cette édition seront données entre parenthèses dans le cours du texte.

² Paul Eluard et Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1944*, Editions Claire Paulhan, 2003, p. 34 et 36.

³ Paul Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 1133.

recherche d'une « poésie impersonnelle »⁴, l'usage massif de lieux communs et la disparition du visage propre, ce qu'il faut bien nommer un *programme* poétique semble s'imposer.

Ce programme, une bonne part de la critique – et plus particulièrement de cette critique qui use volontiers de la biographie, et qui, de ce fait, a besoin d'un *sujet stable* – semble pourtant le placer tout uniment sous le signe du cauchemar. Dans « Œil de sourd », Nicole Boulestreau par exemple lit « la perte douloureuse du visage propre »⁵ et n'hésite pas à voir le regret à l'œuvre dans un vers comme « je voudrais ressembler » – sans prévoir le moindre dialogisme, et en assimilant tout bonnement « je voudrais ressembler » à « je voudrais me ressembler », alors même que la ressemblance, chez Eluard obéit à des lois assurément plus complexes – pensons seulement à la manière dont Péret se voit qualifier d'« homme ressemblant » en 1925. Le titre « Parfait » se voit quant à lui immédiatement lu par antithèse par Jean-Charles Gateau, qui y discerne « une angoisse chaotique de fin du monde »⁶. Non qu'il s'agisse ici de nier ce que la fin du poème peut comporter d'angoissant, ou d'inscrire « Œil de sourd » sous le signe de l'utopie réalisée. A tout le moins pourtant pourrait-on reconnaître, dans « Parfait », une parfaite ambivalence – qui associe le « miracle » initial au « vide » de la fin. Ambivalence que l'on trouverait complètement *développée* dans un texte longtemps resté inédit d'Eluard :

André Lhote

L'envie d'être anonyme, l'embarras d'avoir un visage et l'oubli complet des équilibres connus diminuent l'art de peindre.

Et, par bonheur, nous ne pouvons plus peindre, ni moi, ni les autres, mais pour moi, et ainsi, c'est presque pour les autres, devant André Lhote, LE PLAISIR DE VOIR la tapisserie achevée, l'œuvre dans le stéréoscope comme dans un vase et l'iris fondre ou s'entourer de plumes, S'AJOUTE AU PLAISIR DE VOIR un peintre, ses yeux, ses mains, sa plume et ses pinceaux. Par bonheur⁷.

Sans oublier la géniale signature : « *Lemême* », qui associe la ressemblance à la disparition du signe identitaire par excellence, le nom propre.

Si la disparition du visage peut mener au vide, comme dans « Parfait », elle peut d'ailleurs conduire aussi bien à son inversion exacte : « Faîtes mon portrait. / Il se modifiera pour remplir tous les vides. » (49) De telle sorte que pourrait bien s'ébaucher, dans « Œil de sourd » le *devenir paysage* qui caractérise le strip-tease de « La grande maison inhabitable »

⁴ *Ibidem*

⁵ Nicole Boulestreau, *La Poésie de Paul Eluard*, Klincksieck, 1985, p. 60.

⁶ Voir Jean-Charles Gateau, *Capitale de la douleur, de Paul Eluard*, Gallimard, Foliothèque, 1994, p. 103.

⁷ Paul Eluard et Jean Paulhan, *op. cit.*, p. 73.

(« Au milieu d'une île étonnante / Que ses membres traversent », 37), ou « Suite » (« Dormir, la lune dans un œil et le soleil dans l'autre, », 20). La lettre qui présentait *Répétitions* à Jacques Doucet, en 1922, évoquait ces « paysages qui ont souvent la couleur d'une femme et qui portent l'empreinte de son abandon. » Le passage du sujet – supposément masculin – à la femme aimée peut d'ailleurs rendre compte des couleurs idylliques de ces paysages. Si le solipsisme reste toujours pour Eluard un écueil possible, la rencontre amoureuse garantit un véritable partage, et le dépassement de la personne vers la communauté entre les hommes plutôt que vers une possible disparition.

Même ici, cependant, l'ambivalence règne. D'une certaine manière, la réversibilité semble d'ailleurs une caractéristique majeure du recueil, qu'elle nous fasse glisser de la parole inspirée de « La Rivière » (22) aux « noyades » de « La Limite » (26), de la course heureuse de « Plus près de nous » (18) à son double angoissant dans « L'Ombre aux soupirs » (23), ou de l'agréable paysage de moissons dans « L'Invention » (16) au paysage stérile entre canicules et gelées de « Poèmes » (25). Mais « Suite » l'aggrave encore en dessinant le devenir paysage de la femme dans deux strophes opposées, l'une sous le signe du sommeil bénéfique, l'autre sous celui de la fuite angoissée des héroïnes d'Ovide, Daphnée tout particulièrement – ce qui fait entre autre que le paysage qui semblait refléter l'union amoureuse finit par marquer son interdiction.

Ici aussi, pourtant, la critique en a souvent tranché, rapportant à la seule Gala les ombres du recueil. L'histoire est bien connue, tant elle est rapportée, et nous n'y reviendrons pas longuement. En novembre 1921, à Cologne, la rencontre entre les frères d'art, Paul Eluard et Max Ernst, se double d'une passion irrépressible entre Max et Gala, sous le regard de Paul que guettent les « poissons d'angoisse » – au moins veut-on souvent le lire ainsi. D'août 1922 à Juillet 1924, Ernst vit chez et avec les époux Eluard. Un témoignage indirect de Tzara, *via* Matthew Josephson, ajoute un peu de drame russe à l'affaire⁸. La critique peut dès lors embrayer, pour lire dans « Max Ernst » le reflet immédiat de cette histoire difficile. Pourquoi d'ailleurs ne pas voir dans la dernière strophe du poème la pose de Gala, nue, devant son charmeur de peintre, qui l'emporte dans « Intérieur » (31) : « Dans quelques secondes / Le peintre et son modèle / Prendront la fuite. » « Le poète semble s'apaiser dans « Rubans », écrit Stéphanie Caron, où il s'étonne et se félicite de ne rien ressentir : « C'est bien : presque insensible ». Il voit dans cette absence provisoire d'émotions « un signe de plus de dignité ». Mais alors qu'il se réfugie derrière le ton froid de l'observation quasi-clinique (« Constaté

⁸ Voir Jean-Charles Gateau, *op. cit.*, p. 63.

qu'ils se sont réfugiés... ») il semble s'abandonner à la fin du texte à une soudaine pulsion violente : « Et les mains qui pétrissent un ballon pour le faire éclater, pour que le sang de l'homme lui jaillisse au visage. » »⁹

L'exercice se révèle malgré tout extrêmement périlleux. Car la paraphrase poursuivie fait peu de cas de l'émergence d'une poésie impersonnelle souhaitée par Eluard – il faut bien y revenir –, et se soucie peu, pratiquement, de ce que le texte propose *entre* les supposées confidences autobiographiques. Jean-Charles Gateau va assez loin en ce sens : au vu des secrets enfouis dans les poèmes, seule Gala pourrait comprendre les vers qui entourent « Le voyage déguisé et l'arrivée de réconciliation » dans « Ronde » (47)¹⁰. C'est là assurément *personnaliser* le poème à l'extrême et, par voie de conséquence, exclure le lecteur du partage poétique. C'est enfin substituer un contexte biographique inconnu au véritable contexte du poème et au système d'échos qui peut s'instaurer entre les parties compréhensibles ou traductibles en aventures réelles, et le reste. Pourquoi le rituel « Intérieur », plutôt que d'être sans cesse rapportée aux frasques ernstiennes, n'entrerait-il pas en écho avec les poèmes sur la photographie, tels « L'Ami », « Œil de sourd » – eux-mêmes sujets il est vrai, à l'appropriation biographique puisque, décidément, et même pour ce qui se présente apparemment comme une photographie de groupe, l'on n'imagine de modèle que sous les traits de Gala. Le figement de la « statue » qui clôt le poème, en opposition à la fuite du peintre, pourrait réagir de manière intéressante avec les interrogations sur l'identité et ses fixations malheureuses.

De fait, le changement de contexte d'interprétation et le rapport à un contexte inventé mènent parfois aux pires extrémités. « C'est à sa colère – écrit ainsi Stéphanie Caron, pourtant fort au fait du surréalisme – qu'[Eluard] laisse libre cours dans « Sans musique » où, s'adressant à Gala, le locuteur l'exhorte à tout lui avouer : « Les muets sont des menteurs, parle. » »¹¹ Sauf que, par un malheur exprès, « Sans musique » ne fait justement pas partie de l'édition originale de *Répétitions*, et n'y a été inséré que plus tard, dans la reprise de *Répétitions* par *Capitale de la douleur*. Le poème provient en fait du recueil *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, paru en 1921, soit *avant* la rencontre avec Max Ernst ! Car il est un dernier élément qui vient perturber cet édifice critique : si en novembre 1921, Eluard repart de Cologne avec les collages qui illustreront *Répétitions*, rien ne permet de dire

⁹ Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, ed. commentée par Stéphanie Caron, Belin et Gallimard, coll. Classicolycée, 2012, p. 7. Pour « Intérieur » et « Rubans », voir également Jean-Charles Gateau, *op. cit.*, p. 61-62.

¹⁰ Jean-Charles Gateau, *op. cit.*, p. 51-52.

¹¹ Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, ed. commentée par Stéphanie Caron, *op. cit.*, p. 7.

pour chaque poème, s'il a été écrit avant ou après la rencontre. Sauf justement, pour « Sans musique », et « L'Ami », tous deux venus des *Nécessités de la vie*. Qu'à cela ne tienne, dira-t-on ! On pourra toujours arguer que « Sans Musique » a été mis là pour recevoir ce sens *a posteriori* – même s'il serait peut-être plus intéressant de le mettre en rapport avec « La Parole ». C'est l'hypothèse que défend Jean-Charles Gateau dans *Paul Eluard et la peinture surréaliste*¹² – et qui, on l'aura remarqué, peut s'appliquer à n'importe quel autre poème. La lecture par l'autobiographie tient ici son plus bel argument – dût-il, à rebours de toutes les conceptions d'Eluard, faire du poème le substitut des confessions intimes.

Dès lors, il devient possible, pour Jean-Charles Gateau, de faire de la relation avec Max Ernst l'axe structurant de l'ensemble de *Capitale de la douleur*. Sous sa plume *Répétitions* et *Mourir de ne pas mourir* forment une catabase, qui voit l'angoisse du poète l'emporter sur toute autre considération, le mener au désespoir, et plus pratiquement, au départ impromptu de mars 1924¹³. « Pour tout simplifier, je dédie mon dernier recueil à André Breton » : la dédicace originelle de *Mourir de ne pas mourir* et son titre même font ici office de preuve, et le décryptage autobiographique se déplace depuis les danses furtives du trio vers les aventures de substitution et les désespérances alcoolisées (« Silence de l'Évangile », 68, et surtout « Boire », 120). Heureusement, Max laissé en Indochine, viennent les *Nouveaux poèmes*, qui marquent par leur profusion comme par leur ton une véritable renaissance. Tandis que *Mourir de ne pas mourir* ne présentait de « jubilation amoureuse » que dans « L'Amoureuse » et le premier poème des « Petits Justes », Paul peut désormais exprimer le bonheur retrouvé.

Un tel schéma fait assurément peu de cas du devenir-recueil des « Petits justes » qui, avec *Capitale de la douleur*, s'émancipent de *Mourir de ne pas mourir* et viennent défaire le schéma ternaire supposé. L'argument de la profusion – lui aussi perturbé par le retour, avec « Les Petits Justes » à une concision assumée – se montre pour le moins délicat. Lier bonheur amoureux et profusion textuelle pure reste à tout le moins hasardeux, voire pornographique. Quant à la mutation formelle qui distingue les « Nouveaux Poèmes » de ceux de *Répétitions*, notamment par leur amplification mais pas exclusivement, il faudra bien la reconnaître à l'œuvre dès *Mourir de ne pas mourir*, au détriment de toute adéquation trop parfaite entre vie et œuvre.

Cette relecture du recueil se double d'interprétations de détail pour le moins forcées. Le titre de « Nouveaux poèmes » est au final assez neutre – et peut simplement renvoyer à la

¹² Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste 1910-1939*, Droz, 1982, p. 60.

¹³ Idem, *Capitale de la douleur*, *op. cit.*, p. 19-22.

prépublication des recueils précédents. Quant à ne « Ne plus partager », titre du texte qui ouvre justement les « Nouveaux Poèmes », on pourra bien lui prêter quelque sens crypté, relatif à la situation du trio de retour de la lointaine Asie¹⁴. Mais il faudra noter malgré tout l'absence définitive de présence féminine dans le corps du poème. De telle sorte qu'une lecture assurément moins informée, mais aussi moins cavalière, y verra plutôt la mise en scène d'un possible enfermement dans la solitude ou la folie – à laquelle répondra, comme de juste, le partage amoureux convoqué en fin de recueil.

S'il est possible de mettre en place une chronologie autour de la crise de 1924, on n'oubliera pas non plus que l'expérience amoureuse, en poésie (comme dans la vie ?) passe aussi par ces allers-et-retours entre illumination et désespoir, qui peuvent certainement s'aggraver de certaines situations particulières, mais que celles-ci ne créent pas forcément de toute pièce. L'amour suffit amplement à mettre en crise le sujet, et se nourrit aussi bien de ses infortunes. « Le désespoir n'a pas d'ailes, / L'amour non plus, / Pas de visage, » (72) : l'analogie est éclatante. Et il faut toute la chiennerie d'un temps oublieux de l'amour (pour paraphraser Camus) pour l'associer sans autre procès à la quête d'un objectif déterminé, d'un possible séjour sans ombrages. De ce point de vue, même un critique comme Jean-Pierre Richard, qui analyse la poésie d'Eluard en termes d'« arrêts », de « pannes », d'« interruptions », voire de « limites »¹⁵, n'est pas indemne de toute distorsion. Faire d'Eluard un poète de l'amour contrarié, revient à nier ce qui, dès le début, travaille *réellement* la poésie d'Eluard : la contradiction, l'irréductible basculement qui fait qu'un poème comme « Suite » présente la femme tout à la fois libérée et emprisonnée dans le paysage. Il n'est pas jusqu'à la mort – de Nush, que commente Jean-Pierre Richard¹⁶ – qui ne puisse être considéré en dehors de l'accident malheureux, dès lors que l'amour comme l'écrivit Georges Bataille, est d'abord « l'amour d'un être mortel », toujours possiblement perdu.

Les troubadours sont passés par là. Pétrarque est passé par là. Et les chansons des mal-aimés ne manquent guère. Depuis si longtemps. Eluard et Gala... Catulle et Lesbia, Propercé et Cyntia, Tibulle et Délia... De ce dernier, on pourra toujours lire la cinquième élégie :

¹⁴ Voir notamment Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste 1910-1939*, op. cit., p. 90. A propos de ce « premier poème du premier recueil de sa nouvelle existence », Jean-Charles Gateau ajoute malgré tout : « Il serait simpliste d'y voir de la satisfaction ». Il serait intéressant de ce point de vue, en contexte de préparation à l'agrégation – soit d'un enseignement universitaire pour un concours destiné à former des professeurs du secondaire –, de noter combien la simplification du récit des amours à trois suit la pente de la *secondarisation* d'Eluard, depuis une thèse vers un livre grand public, pour Gateau, et un ouvrage destiné aux lycéens, pour Caron. Pouvoirs de l'horizon d'attente...

¹⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Points Seuil, 1981, p. 154 et 160.

¹⁶ *Ibidem*, p. 168.

Plusieurs fois j'ai tâché de chasser mes chagrins par le vin : mais la douleur avait changé en larmes tout le vin. Plusieurs fois j'ai serré une autre entre mes bras : mais, quand j'allais goûter le plaisir, Vénus m'a rappelé ma maîtresse et m'a abandonné ; alors la femme m'a quitté en disant que j'avais reçu un sort, et elle raconte en rougissant que mon amie connaît les pratiques maudites. Non, ce n'est pas l'effet des incantations : le visage de ma bien-aimée et ses bras délicats et sa blonde chevelure, voilà les sorts que j'ai reçus¹⁷.

Ne dirait-on pas, deux mille ans avant Eluard, les situations que Jean-Charles Gateau retrouve dans « Silence de l'Évangile » (68), « Boire » (120) et « Dans la danse » (59)¹⁸. Sans nier la possible implication autobiographique, il faudra bien reconnaître ici une sorte d'imposé du genre, qui inscrit l'expérience personnelle dans une tradition poétique. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de rapprocher Eluard des élégiaques romains, car leurs lecteurs ont longuement tenté, autour de leurs poèmes, de retracer le « roman » de leurs amours – reconstituant brouilles et retrouvailles, trahisons... le tout dans une chronologie recomposée. Paul Veyne a assez fait justice de ces interprétations, rendant les élégies à la conjugaison toujours reprise de motifs amoureux, de *lieux communs*, dirait-on volontiers, sans souci de narration ou de vraisemblance autobiographique¹⁹. Un tableau de l'amour, de ses affres, de ses lumières, ainsi se présente l'élégie romaine – et peut-être, de la même manière, *Capitale de la douleur*.

L'Amour la poésie : la lecture par la biographie tend à un simplifier ce titre à l'extrême. En passant de l'amour à un amour ; en prêtant à la poésie le seul *reflet* de cet amour particulier. Eluard semblait pourtant l'entendre autrement, si l'on en croit « La Fenêtre », dans *Les Dessous d'une vie* : « Tous mes désirs sont nés de mes rêves. Et j'ai prouvé mon amour avec des mots. A quelle créature fantastique me suis-je donc confié, dans quel monde douloureux et ravissant mon imagination m'a-t-elle enfermé ? Je suis sûr d'avoir été aimé dans le plus mystérieux des domaines, le mien. »²⁰

La poésie invente l'amour. Et c'est ici que le bât blesse le plus. Car la lecture par la biographie, à négliger outre mesure cette équation-ci, risque toujours de nier ce qui, de l'amour, a été réinventé (pour paraphraser Rimbaud, cette fois). Il est peu douteux en effet que l'enchaînement des « Nouveaux Poèmes » écrive une progression heureuse depuis « Ne plus partager » vers les poèmes lumineux de la fin du recueil, « Le Grand Jour » (138) ou « Celle de toujours, toute » (140). Plus largement encore, *Capitale de la douleur* passe bien d'une absence de visage au visage de la femme aimée : « Et l'air a un visage, un visage aimé,

¹⁷ Tibulle, cinquième élégie, *Elégies*, Les Belles Lettres, 1968, p. 39.

¹⁸ Voir Jean-Charles Gateau, *Capitale de la douleur*, *op. cit.*, 65 et 68, et Nicole Boulestreau, *op. cit.*, p. 79.

¹⁹ Paul Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, Points Seuil, 2003.

²⁰ Paul Eluard, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 207.

/ Un visage aimant, ton visage, / Et toi qui n'a pas de nom et que les autres ignorent, / La mer te dit : sur moi, le ciel te dit : sur moi, / Les astres te devinent, les nuages t'imaginent » (140). Mais la femme n'a pas de nom, justement, et est déjà reprise par cette multiplicité des éléments, comme elle était prisonnière du paysage dans « Suite ». Le visage ne répond à toutes les attentes que s'il se dénoue lui-même à la mesure du paysage. Si le rapport à l'être aimé sauve du solipsisme, il risque toujours de renouer l'horizon autour d'un espace personnel – que la critique biographique s'empresse de cerner, alors même qu'il s'agit de le dépasser.

C'est en ce point qu'il faudra bien prêter attention aux prépublications des poèmes qui constituent cette assomption finale du visage féminin. « Le Grand Jour », ainsi, provient de *Conséquences des rêves*, soit d'un recueil de 1921. Quant aux quatre proses qui le précèdent, elles sont issues d'*Au défaut du silence*, de 1925. Or ce livre, systématiquement négligé par la critique, et amputé dans sa reprise en Gallimard/Poésie²¹, est pourtant loin d'être anodin. Publié sans nom d'auteur, il comporte dix-huit proses d'Eluard, dont les quatre reprises dans *Capitale de la douleur...* et vingt dessins à la plume de Max Ernst, tous représentant Gala, le visage multiplié de Gala. Car Gala, dans *Au défaut du silence*, offre le visage d'un chant partagé, et ce jusqu'à la disparition du nom du poète.

On voit assez à quel abus de confiance se livre une certaine lecture biographique. Plutôt que d'interpréter l'assomption finale des « Nouveaux Poèmes » comme conséquence d'une fin du partage, il est tout aussi loisible de lire le recueil depuis « Ne plus partager » vers l'évocation retrouvée de la vie commune. Lisons un rêve. Dans une lettre à Gala d'avril 1928 : « Mon cher amour, mon doux amour, je suis encore couché aujourd'hui. Je viens de faire un rêve merveilleux, un de ces rêves de jour où les émotions physiques vous laissent au réveil toute la part du désir – et le désir qu'on traîne, ensuite, éveillé ressemble tellement au plaisir du rêve. J'étais étendu sur un lit à côté d'un homme que je ne suis pas sûr d'identifier, mais un homme soumis, rêveur depuis toujours et pour toujours et silencieux. Je lui tourne le dos. Et tu viens t'allonger contre moi, énamourée, et tu me baises les lèvres doucement, très doucement et je caresse sous ta robe tes seins fluides et si vivants. Et tout doucement, ta main par-dessus moi, va chercher l'autre personnage et s'impose à son sexe. Je vois cela dans tes yeux qui se troublent lentement, de plus en plus. Et ton baiser devient plus chaud, plus humide, et tes yeux s'ouvrent de plus en plus. La vie de l'autre passe en toi et, bientôt, c'est

²¹ Le volume *Poésies 1913-1926*, en Poésie/Gallimard, qui reproduit les collages des *Malheurs des immortels* (absents dans la Bibliothèque de la Pléiade), ne donne pas pour autant les dessins d'*Au défaut du silence*.

comme si tu branlais un mort. Je m'éveille, grisé légèrement, incapable de renoncer à ce plaisir. »²²

Peut-être, mais c'est là se lancer dans une psychologie bien invérifiable, n'est-ce pas tant le partage qui suscite l'angoisse dans *Capitale de la douleur* que son exclusivité, que la crainte d'en être exclu, ou de perdre à tout le moins la position si particulière de celui qui offre. S'il n'est guère possible de nier *a priori* le caractère dramatique pris par le ménage à trois Paul-Gala-Max, il faudra en tout cas, dans un même mouvement, y voir quelque apprentissage à l'œuvre. Car l'amour de Nusch, seconde épouse du poète, se situera de toute évidence sous l'étoile du partage. Les témoignages à ce sujet ne manquent pas, et un titre de recueil comme *La Rose publique*, en 1934, n'en faisait guère mystère. Pas plus que son poème liminaire, revenant significativement sur les questions que nous abordions en début de parcours, « Une personnalité » : « Toujours nouvelle, toujours différente, l'amour aux sexes confondus dans leur contradiction, surgit sans cesse de la perfection de mes désirs, toute idée de possession lui est forcément étrangère »²³.

Au défaut du silence, dans une telle perspective, trouve à se prolonger dans cet autre livre à quatre mains, publié en 1935, qu'est *Facile*. Les poèmes d'Eluard y jouxtent des photographies de Man Ray, qui s'attachent toutes à saisir le corps nu de Nusch, et à l'offrir au lecteur. Car c'est bien là l'accomplissement du partage amoureux qui se fait livre : Eluard partage littéralement avec le lecteur le corps de Nusch. A moins, bien sûr, que le partage du livre, et d'un langage qu'Eluard aura toujours voulu « commun », « de commun échange entre nous »²⁴, n'appelle en retour le partage amoureux. « Les poèmes, écrit Eluard dans « Physique de la poésie » ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas d'évoquer, mais d'inspirer. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront des amants. *D'autres destineront la femme du poète à un autre homme*. En tirer une certaine satisfaction, l'objet s'amplifiant. Pour son amant, la femme aimée se substitue à toutes les femmes désirées, elle peut par conséquent être aimée de tous. De là à le vouloir... Que le langage se concrétise ! »²⁵

De la poésie faite par tous à la femme offerte à tous, ou inversement, il n'est qu'un pas. La dépersonnalisation poétique, dans une telle optique, trouverait progressivement à

²² Paul Eluard, *Lettres à Gala*, Gallimard, 1984, p. 32.

²³ Idem, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 417.

²⁴ Idem, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, *op. cit.*, p. 1133 et préface de *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 37.

²⁵ Idem, « Physique de la poésie », in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 937. Nous soulignons.

s'associer, non sans angoisse, non sans plaisir, à la dépossession amoureuse. La « rose publique », l'amante partagée, offre alors une sorte de lien miraculeux, fantasmatique, entre la rencontre amoureuse et la communauté de tous – entre lesquels Eluard entendra toujours plus tisser un dialogue véritable.

Capitale de la douleur, ainsi, ne relate pas les péripéties d'un amour à trois. Avec un peu plus d'audace, et pour être plus proche d'Eluard, l'on évoquerait plutôt une poésie qui trouve à se faire vie commune, à réinventer la vie. Telle était assurément l'ambition du surréalisme, et telle aussi la marque de certaines des poésies les plus saisissantes de notre modernité (Rimbaud, Artaud, Char...). En-deçà des mythologies poétiques, il convient d'ailleurs de toujours ressaisir ce mouvement dans le travail de la langue, qui seule nous convie au partage. Et *Au défaut du silence*, dans une telle perspective, reste un recueil décisif. Car si « celle de toujours, toute » se présente « sans nom », le poète efface lui-même le sien, pour l'avènement d'une parole sans origine, sans « conducteur » (21), et immédiatement commune. L'expérience est singulière. Mais on n'oubliera pas que l'écriture automatique, par le partage premier, indiscernable entre Breton et Soupault, des *Champs magnétiques*, par la théorisation postérieure de Breton, peut passer pour revenir à la source même de la parole. Et qu'ainsi le rêve de disparition dans un espace entièrement dénoué, espace physique comme espace de parole tout à la fois, reste à l'horizon de *Mourir de ne pas mourir* comme des « Nouveaux poèmes » – fût-il angoissant et marqué lui aussi par l'ambivalence. « Pour se prendre au piège » (55) l'atteste assez, qui défait progressivement les décors du rêve pour un « espace » qui n'a plus que portes ou fenêtres, où les ruisseaux mènent à la confusion de la mer et du ciel, et semble en appeler aux « formes » *contre* la dissolution dans le « langage intérieur ». On n'oubliera pas non plus comment Eluard avait déjà rendu à l'anonymat un des numéros de sa revue *Proverbe* – donnant à voir l'élan vers l'impersonnalité que supposait sa poétique...

Car c'est bien à *Répétitions* que nous ramène le titre *Facile*. « J'ai la beauté facile et c'est heureux » (« La Parole », 21). C'est peut-être trop se hâter que de prêter sans hésitation ces déclarations à la seule « parole », en faisant définitivement disparaître la femme qui, au moins pour une première lecture, semble s'imposer. Et dont le souvenir pourrait même associer l'aisance de la poésie à la femme facile. *L'Amour la poésie* y reviendra : « Elle est tranquille indifférente / Elle est fière d'être facile / Les grimaces sont dans les yeux / Des autres ceux qui la remuent » (193). Mais l'on pourrait tout aussi bien citer « Lesquels ? » : « Pendant qu'il est facile / Et pendant qu'elle est gaie / Allons nous habiller et nous déshabiller » (40). De l'étrange usage de l'adjectif « facile » (que certains voudraient

assimiler à « peu regardant ») pourrait en effet rendre compte une de ces hypallages si chères à Eluard qu'elles en sont presque une marque de fabrique. Pendant qu'*elle* est facile. Au sens d'une « femme facile », naturellement. C'est-à-dire : en passant par *l'expression commune*. D'autant plus que ce sont ces mêmes lieux communs de la langue qui viennent définir la silhouette de l'amante facile dans « Suite » : « Pour l'éclat du jour des bonheurs en l'air / Pour vivre aisément des goûts des couleurs / Pour se régaler des amours pour rire / Pour ouvrir les yeux au dernier instant // Elle a toutes les complaisances. » (14) Nul besoin d'insister sur « l'éclat du jour », ou « les goûts et les couleurs », dont on ne discute justement pas. Soulignons malgré tout qu'à force d'absence de ponctuation, notamment, le lecteur hésite bien souvent entre une lecture du sens propre, et un passage par le *lieu commun*. « En l'air » a-t-il à voir avec « l'éclat du jour », ou faut-il lire « des bonheurs en l'air » comme des « promesses en l'air » ? Faut-il supposer que l'on se régale et que l'on rit, avec une virgule implicite, ou que les amours sont « pour rire », et guère plus stables que les promesses et les bonheurs ?²⁶ L'aisance, la facilité, appelant ici la complaisance, le lecteur se doit sans cesse d'hésiter et ici aussi, c'est bien l'expression lexicalisée, le lieu commun qui dessine la communauté possible de la femme.

« Les véritables poètes n'ont jamais cru que la parole leur appartînt en propre. Sur les lèvres des hommes, la parole n'a jamais tari ; les mots, les chants, les cris se succèdent sans fin, se croisent, se heurtent, se confondent. »²⁷ L'Eluard des années vingt, poétiquement comme érotiquement, s'inscrit peut-être au lieu même où ce retour au multiple se dévoile aussi fascinant qu'angoissant. L'épreuve de la femme autre, le devenir paysage, la dissolution des espaces et des sujets de parole participent peut-être d'un même mouvement, fantasmé, redouté – de telle sorte que la poésie d'Eluard, sa vie, tentent de dessiner sur cet horizon une forme possible, ouverte sans se dissiper tout à fait, facile sans être perdue. « Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude. / 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. » (55)

²⁶ On lira avec profit l'analyse de ce poème dans Agnès Fontvieille-Cordani, *Paul Eluard : l'inquiétude des formes*, Presses Universitaires de Lyon, 2013.

²⁷ Paul Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, *op. cit.*, p 1132.