

30 copies Poésie 48  
244

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Littérature et sensation

Poésie et profondeur

*Pour un*

Tombeau d'Anatole

L'Univers imaginaire  
de Mallarmé

AUX ÉDITIONS GALLIMARD

Stéphane Mallarmé :  
Correspondance  
(1862-1871)  
*recueillie, classée et annotée  
en collaboration avec  
Henri Mondor*



JEAN-PIERRE RICHARD

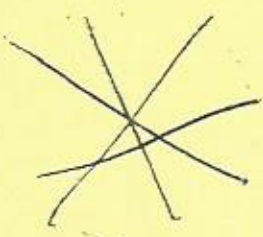
# ONZE ÉTUDES SUR LA POÉSIE MODERNE

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Onze études sur la poésie moderne.



840.9  
R385o  
ex.2



~~215005~~



ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>

U. S. P. 43287

FACULTAD DE LETRAS  
CIENCIAS HUMANAS 2.2



2409  
215005

PAUL ELUARD

La je reviens au monde entier  
Pour reconstrire vers chaque chose  
(*Poésie intérieure*, II.)

Couronnée de mes yeux  
Voici la tête la plus précieuse  
Elle apparaît petite elle est jeune  
Nous sommes face à face et rien ne nous est invisible... (p. 140<sup>1</sup>)

Tel est l'événement qui fonde en Eluard la poésie. Tout commence pour lui avec le surgissement d'un autre, d'une petite tête précieuse qui le regarde et qu'il regarde : cet échange suffit à illuminer le monde et à faire naître en lui une possibilité infinie de sens. Eluard obtient donc dès l'abord, comme une grâce venue de l'extérieur, ce que d'autres cherchent vainement toute leur vie : la saisie d'une mutualité, l'évidence d'une jonction véritablement créatrice. Le *face à face*, voilà bien ici la figure même de toute fécondité, de toute intelligence. Avant les paroles, les images, les paysages même s'affirme, pour et devant le poète, la présence ardente d'un autre, d'un *toi* miraculeusement jailli sur fond d'espace — « Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde » (*Capitale de la douleur*, 138) — *toi* par rapport auquel seul le moi pourra commencer à être. Saluons donc en Eluard un grand poète de l'amour, mais ajoutons tout aussitôt que l'amour précède pour lui, qu'il conditionne même formellement la poésie. Dans le rapport, amoureux, amical, politique, reconnaissons ici comme une véritable forme à priori de l'expérience. Sans l'intuition initiale 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. Ce champ n'est point, comme chez Breton, *champ magnétique*, espace strié par des décharges d'au-delà, ni sensibilisé selon

1. Sauf indication contraire, les références renvoient au *Choix de Poèmes*, Gallimard, 1951.

les lignes d'une électricité de l'inconnu : mais champ optique, réflexif, absolument immanent à notre monde, aimanté par le jeu des regards, le croisement des significations humaines, la circulation de la lumière, et le transit de ce que Breton lui-même nommait, à propos de *Capitale de la douleur* « les grands mouvements du cœur ». Ce champ possède ses deux pôles : un *moi* et un *toi* amoureusement réfléchis l'un dans l'autre, distants, mais réunis par leur distance même, y forment, dit Eluard, un « miroir au cœur double » (p. 140) : dualité dans le cœur conceve de laquelle ne vibre en réalité que l'intime, et pourtant aussi la spatiale, l'externe réciprocité d'un *nous*.

Entre les deux bornes de ce *nous* comment va fonctionner le sens ? Il semble épouser d'abord le mouvement d'un va-et-vient, tel un écho, ou un reflet. Quelque chose se meut d'un partenaire à l'autre, cognant l'un, rebondissant sur celui d'en face, revenant sur le premier, repartant sur le second, en une circulation indéfinie. Comme deux joueurs de tennis se réexpédient la balle, nos yeux, dit Eluard, « se renvoient la lumière » (*L'Amour la Poésie*). Mais ce mouvement d'aller-retour recouvre en réalité une relation bien plus subtile. Car si chacun s'y voit lumineusement dans le miroir qu'est devenu pour lui l'œil de l'autre, il y voit aussi l'autre le voir, se voir en lui, le voir en train de voir, et de se voir, si bien qu'il ne distingue plus en fin de compte quelle est, dans cette image récupérée de soi, la part de la seule réverbération et celle de l'interprétation, ou du message. L'énigme du regard regardé, c'est que le reflet n'y peut pas être, comme en un miroir ordinaire, simple résorption médiatrice de soi-même, mais qu'il s'accompagne toujours de quelque chose d'autre, d'un apport étranger de sens, de jugement ou de lumière. Que la réflexion ne se sépare pas pour Eluard de l'offre, cela s'indique bien par la parenté que possède chez lui le thème du regard avec le motif de la main tendue : main réfléchie elle aussi dans la main vers laquelle elle s'ouvre : cette « main tendue vers moi. Se reflète dans la mienne » (p. 137), ces « mains claires et compliquées nées dans le miroir clos des miennes » (p. 166) nous assurent, au plus obscur du geste de rencontre, de la valeur oblatrice du reflet.

Si donc Eluard désire si ardemment « voir clair dans les yeux des autres » (*Les Yeux fertiles*), s'il souhaite voir « tous les yeux réfléchis par tous les yeux » (p. 199), s'il veut que ses propres yeux « soutiennent un réseau de regards purs », bref s'il vise, à travers l'Amour, l'amitié, ou l'action politique, à une sorte de mise en

réverbération totale de l'humain, ce n'est pas, comme un Mallarmé par exemple, par goût de la conscience réflexive : c'est plutôt parce que le rapport, et il n'est pas pour lui de rapport plus pur que le visuel, supporte une fécondité de l'être, et que les yeux dans lesquels je me regarde deviennent en me regardant des *yeux fertiles*, des yeux aussi qui me rendent fertile... L'œil-miroir est donc également œil-foyer : foyer parce que miroir, miroir parce que foyer, les deux fonctions de l'ocularité s'engendrent ici et se soutiennent l'une l'autre. Il suffit ainsi que deux êtres aimants se contempnent l'un l'autre, pour qu'ils deviennent l'un et l'autre origine infinie de vie et de lumière. « Mon œil, logis sans fondations sans murs d'où je rayonne » (p. 221) correspond à ton œil comme à « l'espace de la flamme » (p. 181), espace « sans secrets, sans limites » (p. 122), sans fond, sans ombre ni remords, qui peut indéfiniment verser hors de lui-même « des larmes, des caresses, des sourires... » Où se situe la source de cette double générosité ? Ni chez moi, ni chez toi, dans la transparence plutôt qui nous sépare et nous relie, nous stimulant ainsi à être l'un par l'autre, l'un pour l'autre. « *Entre des yeux qui se regardent* », dit Eluard, « la lumière débordé » (p. 157) — débordement directement issu d'un *entre* créateur. C'est bien le rapport qui engendre ici le regard, le regard qui crée la vision, la vision qui autorise le visible.

Le visible pourtant, c'est son essence même, n'existe encore pour nous que sur le mode nécessairement limité du *vu* : c'est un espace vide que traversent les faisceaux fulgurants de nos regards. Mais transparence n'est pas possession, et cette vacuité, Eluard sent bien qu'il lui faut la combler par une initiative moins transitive, plus permanente que celle de la vision. Même après la réciprocité illumination du *nous*, il connaît l'angoisse de l'étendue déserte, des sites inhumains, ainsi *placés* « si grandes », où « nous avions tant besoin d'être serrés » (p. 14), *plagés*, ou *étrés*, tous lieux négativement ouverts, et dans le creux desquels la vie se sent comme figée (« Au centre de la ville, la tête prise dans le vide d'une place... ») (p. 157<sup>1</sup>). Ce qu'attendent de nous ces vastes pans immobilisés d'espace, c'est que nous allions personnellement, physiquement

1. Ce thème est l'un de ceux qu'a étudiés Raymond Jean dans son excellent article d'*Europe* (nov.-déc. 62), intitulé « Les Images vivantes ». Mon analyse retrouve à diverses reprises les conclusions de cette étude (ainsi sur la barque, le rite, le filet, etc.) dont je tiens à signaler, avec gratitude, la justesse et la profondeur. Cf. aussi la bonne étude de Jean Orlinias, « Les Images de Paul Eluard », *Annuaire de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Alix*, 1963 : je ne l'ai lue qu'après l'achèvement de cet essai, et me plains à souligner entre nous mainte rencontre.

les occuper. Le rayonnement visuel devra pour cela se faire exploration, voyage. On ouvre alors la porte, et l'on sort de chez soi : « La rue est bientôt là. On y court, on y marche, on y trotte » (p. 29). Ou bien, plus simplement, on s'engage sur une route, la route qui « part de mon front » (p. 232), route bientôt multipliée, diversifiée en un « arc-en-ciel de routes », puis compliquée par les rencontres opérées avec les chemins venus d'en face, ou d'ailleurs, car « les routes toujours se croisent » (p. 425). Cette réverie d'un espace dynamiquement investi et arpenté pourra, tout en conservant sa valeur fondamentale d'expansion, s'affecter d'une nuance intime : la force qui conquiert l'étendue ne sera plus alors l'avancée terrestre d'un chemin, mais l'élan d'un bateau sur une vague, bateau clos sur lui-même comme un fruit mûr et doux (« Ne peux-tu donc prendre les vagues Dont les barques sont les amandes Dans ta paume chaude et câline? » *Capitale de la douleur*, 101). Recourbé dès le départ sur soi par le geste d'une relation féconde, l'espace se voit ici en outre sillonné par le parcours de mille petites intimités secondes qui en répètent en elles, mais en animant aussi de toute leur mobilité, l'essentielle structure. La valeur primordiale restant toujours celle de migration, d'enfoncement tactile, d'agilité ouverte : « sentiers éveillés, ... routes déployées, ... places qui débordent »... (p. 278), voilà bien pour Eluard quelques instruments heureux de notre liberté.

Cette liberté reconnaissons-en sans erreur la double essence : spirituelle et visuelle en son commencement, charnelle en son développement et son aventure. « Chemins de chair et ciel de tête » (p. 99), tel est ici l'espace vécu de l'effusion. Les terrains que routes ou regards n'avaient fait encore que traverser, la chair donc les occupe, les nappe tendrement de sa lumière. « Tu es venue », dit Eluard à Dominique,

Le feu s'est alors raminé  
Et la terre s'est recouverte  
De ta chair claire... (p. 425)

Claire, la chair, parce qu'essentiellement expansive et rayonnante. Entre chair et lumière n'existent ici qu'une différence de degré, que des variations de fluidité ou d'énergie : la chair étant une clarté plus lourde, moins agile, plus opaque, mais plus succulente aussi, plus liée, plus chargée de rêves et d'humeurs. Du visuel au charnel se produiront ainsi maints transferts. Si la vue revêt chez Eluard une réalité toute matérielle, s'il écrit, par exemple, que « voir s'étendait au loin comme un corps rayonnant » (p. 402),

la chair peut en revanche émaner, naître directement de l'œil lui-même : « Son corps est un amoureux nu Il s'échappe de ses yeux » (p. 234). Relation étonnante, mais qu'explique assez bien le parti pris éluardien de ne pas tenir le corps pour une lourdeur recue sur elle-même, pour le site clos d'un organisme, ou d'une individualité, mais de le considérer comme jaillissement vital hors de sa propre essence, comme projet ou désir d'un autre corps. L'aimantation amoureuse des chairs répond très exactement ainsi à la provocation réflexive des regards. Ici encore c'est le rapport qui est premier, créant, de par son seul surgissement, les termes qui lui permettent ensuite d'exister. Se mettant en effet à vibrer entre les deux foyers personnels de l'aventure, le désir leur accorde la grâce de s'épanouir, de s'ouvrir charnellement l'un à l'autre :

Mais entre nous  
Une aube naît de chair ardente  
Et bien précise... (p. 339)

Que cette émanation charnelle soit extérieurement bloquée par la contre-pression d'un tabou, d'un conformisme, ou par le poids imposé d'une solitude : c'est le thème maléfique du corps pétrifié, de la *statue*, souvent isolée en outre dans le vide des places. Laisse-t-on au contraire à cette « aube » de chair la liberté d'aller jusqu'au bout de son voyage, c'est l'heureuse figure de la *caresse*, jonction voluptueuse, « pont tremblant de la chair enfin délivrée » (*Europe*, numéro spécial, 7). Encore convient-il de préciser que cette jonction n'exclut pas l'ambiguïté, ni même le malaise : car si elle permet aux deux corps amoureux de s'éveiller lumineusement et fulguramment l'un l'autre — Eluard se dit « à l'affût d'une caresse corps avec la femme » (p. 144) ; « d'une seule caresse », écrit-il, « Je te fais briller de tout ton éclat » (p. 95), ou bien : « Les mains se font jour de leur sang *De leurs caresses* » (p. 96) —, la tendre contiguïté que la caresse instaure risque aussi d'étouffer voluptueusement la relation, d'aveugler donc l'espace du désir, bref d'étendre les corps en les embrasant trop bien. Ainsi dans les quatre vers suivants qui détaillent exquisement les diverses figures (réciprocity) des routes, chair-lumière, proximité croissante, abolition fulgurante du visible et du pensé) d'une mutuelle séduction :

Aux flancs de ton sourire un chemin part de moi  
Rêveuse toute en chair lumière toute en feu  
Aggrave mon plaisir amule l'étendue  
Hâte-toi de dissoudre et mon rêve et ma vue. (p. 348)

L'idéal serait sans doute de sauver ici cette étendue, de préserver

la vue au plus épais de la caresse; il faudrait conserver, dans la merveille du contact, l'originelle vertu de transparence. Eliard désire en effet que l'espace interpersonnel, que le monde soit à la fois épousé et traversé; il veut adhérer à lui comme à une substance — ainsi chair, plume, mousse, fruit mûr, mot qui « fonde dans la bouche » —, mais il souhaite aussi pouvoir continuer à l'éprouver comme un intervalle, comme une étendue ouverte et parcourable, dans laquelle il sente battre, en tous sens, et de tous côtés, la vie mobile issue de son double foyer. L'objet dont la réverie lui permettrait d'assouvir ce double vœu — transparence et contact, limpidité et plénitude — ce serait par exemple cette chair active et fluide, ce mouvement-substance : notre sang. Ardent et liquide, tendre et sauvage, lui seul nous permet en tout cas de tenir le pari du regard, ce souhait de « voir clair avec mes deux yeux comme l'eau et le feu »... (*Capitale de la douleur*, 12). C'est tout normalement ainsi que l'expansion optique se mue pour Eliard en épanchement sanguin — que « le monde entier dépend de tes yeux purs Et tout mon sang coule dans leurs regards » (*ibid.*, 145) — ou même que le sang rêvé s'avère moyen direct d'illumination et de connaissance : « Je lirai bientôt dans tes veines », peut dire le poète à l'aimée, « Ton sang te transperce et t'éclaire » (*l'Amour, la Poésie*). Diverses liaisons imaginaires soutiennent ce dynamisme de la vie sanglante; la plus importante décèle une analogie de fonction entre les routes, dont nous savons la valeur expansive, et les vaisseaux sanguins qui conduisent eux aussi le flot vital hors d'un foyer actif, le cœur, vers une périphtérie — visage, mains, peau, lèvres, seins — librement ouverte aux jeux du désir et de l'espace. Eliard surprend ainsi dans l'ombre du corps aimé « les éclairs des veines » (*Capitale de la douleur*, 19), il écoute le « battement du sang par les chemins du monde » (p. 395), il suit « les chemins tendres » que trace un « sang clair » (p. 257). Ces chemins ne connaissent pas de bornes, car « le sang parmi les créatures comme une « mousse » recouvrant le désert (p. 257). Ces chemins ne connaissent pas de bornes, car « le sang mène à tout C'est une place sans statue Sans rameurs sans pavillon noir Une place nue irisée... » (p. 102), où se croisent les voies de mille expansions possibles. Ces voies, en vertu de la parenté sang-sève, peuvent prendre d'ailleurs forme végétale : la flamme, par exemple, est pour Eliard « la nuée du cœur Et toutes les branches du sang » (p. 418), ce qui relie encore le thème d'une humeur à la fois brûlante et volatile, le « sang léger aérien » (p. 224), à la réverie si importante, et analysée plus loin, du buisson ou du réseau.

À travers ces nuées, ces feux, ces lacs artériels circule une même allégresse, due au phénomène vital du *battement*. Que le sang batte, c'est bien là en effet l'un des signes les plus évidents de l'être, d'un être qui s'affirme à travers la pulsion des gouttes successives comme naissance répétée, création indéfiniment continuée. Création à partir de quoi? De rien, nous suggère Eliard, ou du moins d'un blanc initial, d'une viduité féconde. Dans le battement du sang nous imaginons alors l'énigme de son origine, nous rêvons au paradoxe d'une cause sans cause, nous voulions

Être la source invariable et transparente

Toujours être au cœur blanc une goutte de sang

Une goutte de feu toujours renouvelée... (p. 337)

Ce don d'interne palpitation peut marier alors le sang à d'autres thèmes de frissonnement et de dissipation, ainsi *rire*, *vent*, *chalear*. Qu'on lise par exemple les cinq vers suivants où se chante, sur le mode féroce, une merveilleuse allégresse estivale :

Toits rouges fondez sous la langue

Canicule dans les lits pleins

Viens vider tes sacs de sang frais

Il y a encore une ombre ici

Un morceau d'imbécille là... (p. 168)

Rien de plus éliardien, me semble-t-il, que cette triple invocation à l'ouverture — toits abolis —, à la fusion voluptueuse de l'espace — tuiles liquéfiées et savourées —, et à un déversement tout à la fois sanglant et calorique, qui comporte d'ailleurs, comme si souvent ici, une conclusion morale : nettoyage radical de la négativité humaine et naturelle (ombre, imbécille). Quant au vent, sa vibratilité, sa légèreté, sa passion des détachements et des départs lui permettent d'épouser sans peine la logique rêvée de l'hématisme. Il le fait soit en vertu d'un simple emprunt, ainsi lorsque « le sang coule plus vite Dans les veines du vent nouveau » (p. 338), vibration ici soutenue par le frisson des *v* et par l'homophonie approfondissante *vent* — *sang*; soit par un rapport plus subtil de provocation et de tangence, par exemple dans le paysage suivant :

Sur le fleuve de mai

Une voile écarlate

Fit battre le pouls du vent. (p. 253)

Liquidité du fleuve, fraîcheur de la saison, éclat de la couleur, disponibilité légère de l'étoffe, tout cela conspirait à créer ici

l'événement, ou plutôt l'avènement du sang, marqué par l'actuel du passé simple, du *fit* ultra-rapide. Mais à peine ce sang est-il né qu'il s'aérise et se prolonge, devient vent, vent enfui comme cette voile qu'on voit encore, qu'on verra très longtemps continuer à battre... Tout comme le faisait déjà dans leur registre écho, reflet, chair, ou chemin, le sang heureux réussit ainsi chez Eluard à manifester expansivement un être tout en le captivant dans le frisson de sa propre immanence. D'un même geste, il ouvre et clôt le monde.

Ainsi parcouru, animé, apprivoisé, ce monde n'en contient pas moins des objets bruts, des choses qui sembleraient, du moins au premier regard, devoir échapper à la magie métamorphosante du désir. L'espace affectif s'assimile-t-il entièrement ici le champ de la réalité sensible? La même puissance d'expansion dont nous avons surpris progrès et figures dans la zone pleinement humaine de l'échange, il nous faut en poursuivre maintenant l'aventure à travers formes et choses, dans le champ, moins complaisant peut-être, de l'objectivité.

Or, et c'est là l'une des caractéristiques les plus précieuses de l'univers imaginaire d'Eluard, les choses, au contact de notre double clarté, réagissent à peu près exactement comme le faisaient déjà les personnes. Du moi au toi, du moi et du toi à l'objet que heure notre échange, et de cet objet à tous les autres objets qui l'environnent, la relation ne diffère que peu : dans ces trois types de rapports le schème essentiel reste celui d'un éveil réciproque, ou plutôt d'un transfert de sens, d'un courant d'être indéfiniment recueilli et retransmis de terme en terme. Dans la perception ces termes seulement se multiplient, et les trajets se déploient en des directions fort diverses, ce qui complique, mais sans l'altérer vraiment, le thème originel de mutualité. À peine en effet notre regard s'est-il posé sur le réel que celui-ci se met doucement à luire, réverbérant au loin le message reçu, mais s'illuminaient en même temps dans la profondeur, jusque-là obstruée, de son essence. Touché par la lumière, l'objet le plus ingrat devient lui aussi lumière, éclairé, il éclaire; regardé, il regarde; luisant, il renvoie au loin le jour. Mais il ne se contente pas, lui non plus, de le rejeter vers son dehors, il le recueille et le reproduit en lui, le recrée de sa substance même, le remet en somme personnellement, matériellement au jour. C'est ainsi que « vue donne vie » (*le Livre ouvert*, 76), et que vie donne lumière.

Le regard agit donc sur la chose comme une provocation de la clarté, comme un réveil de l'être. Mais cet éveil, faisons-y attention, n'a pouvoir d'éveiller que s'il délaissé aussitôt les choses éveillées pour s'en aller à partir d'elles, loin d'elles, éveiller d'autres choses. L'apparition de la lumière dans l'objet ne peut se séparer du mouvement qui la projette vers les autres réalités du monde et l'arrache donc à l'objet fugitivement illuminé. Briller, c'est propager un brio, en se manifestant et se donnant absolument soi-même à travers le geste qui propage : briller, c'est donc sans doute aussi s'éteindre. Ou disons si l'on veut que pour Eluard le dévoilement est offre, que l'essence s'atteint elle-même en se retournant vers les autres : le bonheur de l'objet, sa définition même ne peuvent dès lors consister qu'en son oblation. La chose n'avouera sa vie, sa luminosité profondes qu'en s'éteignant sous l'éclat de ce feu qui a jailli loin d'elle, pour aller susciter au-dehors d'autres feux, eux-mêmes aussitôt jaillis et disparus. La même structure commande ici langage et paysage : car le mot lui aussi a pour seule fonction de nous diriger vers d'autres mots en s'annulant dans l'acte de son ouverture. L'on aboutit alors — au rebours de toute une tradition moderne qui recherche le fragment, la crispation, la sacralité d'un parler rompu et vertical — à la naissance d'une poésie véritablement *minterrampin*, où le sens n'existe que comme fuite, autopoursuite horizontale, indéfinie circulation du sens. C'est que l'expérience première est ici celle du rapport continué, non celle de la solitude. Rien n'y peut dès lors se poser qu'en fonction d'un tropisme du trajet ou du transit. Dans son espace même, soit énumératif, soit apparemment lacunaire, le poème est un glissement qui brûle ses soutiens. La moindre station sur un signifié, ou sur un objet particuliers, et ce serait la fin de la signification, la mort du paysage. « Cet or en boule, cet or qui roule », et qui ne brille qu'à la condition de rouler sans fin, tel est pour Eluard la matière première, l'origine, le sens de son poème.

Point donc d'arrêt possible : « arriver, c'est partir. » Comme pourrait le faire un poète baroque, mais sans complaisance aucune pour les antithèses, les déséquilibres, les réversibilités, Eluard chante l'hymne de la mobilité universelle :

Les flots de la rivière  
La croissance du ciel  
Le vent la feuille et l'aile  
Le regard la parole  
Et le fait que je t'aime  
Tout est mouvement. (p. 422)

Ce mouvement se fonde sur une abolition. Puisqu'à chaque création d'être correspond l'effacement de l'être qui l'avait précédé et suscitée, la fécondité ne peut que se lier organiquement à un oubli. Le poète, « le créateur de mots », c'est « celui qui se détruit dans les fils qu'il engendre Et qui nomme l'oubli de sous les noms du monde » (*Capitale de la douleur*, 108). Sur chaque objet mémoriellement détruit, l'oubli nous confère en effet le pouvoir de le créer à neuf par l'acte qui le nomme. Si Eluard se méfie du passé, et même du plus transparent de son propre passé, de son enfance, c'est que l'autrefois, de son poids trop humainement collé au maintenant risque d'engluer en lui l'élan de l'être. Il faudra donc nous délivrer des souvenirs, comme nous laverions d'une patine, d'une crasse, d'une habitude aussi, voire d'une pudeur, d'une réserve, pour dégager en nous une fraîcheur du temps, qui soit aussi un absolu du don : recevoir, dit Eluard, « la moindre ondée — et en accepter le déluge sans l'ombre d'un éclair passé » (p. 124). Loin du passé nous voici rendus à la clarté, à la nudité, à la jeunesse. « Chaque jour plus matinale Chaque saison plus nue Plus fraîche » (*Capitale de la douleur*, 25), telle est la belle vivante, « Nue comme nue et toute en rien » (p. 383), un rien qui seul la fera être toute... Ou bien, si elle est vaine, ce sera de son seul contact avec la transparence :

Toute nue aux plis de satin bleu  
Elle riait du présent, mon bel esclave. (*Capitale de la douleur*, 116)

Bleu satiné, espace plissé de la caresse, sur lequel se détachent, mais sans le déchirer, l'explosion, le « rire » vainqueur de la chair et du temps.

La nudité va donc constituer ici l'enveloppe visible, et pourtant inexistante, « nulle », de l'instant. Elle est le mode concret de l'origine, mais aussi la forme immédiate de l'offrande (« Et quels vêtements d'indulgence À la croire toute nue... », p. 95), donc du changement et de la fin. « L'eau le feu se déduisent pour une seule saison » (p. 188), qui est toujours à la fois première et dernière. La pureté ne peut exister alors qu'en se donnant et s'échangeant, et se lavant dans cet échange même. Les lignes célèbres qui ouvrent *la Dame de carréan* en lient très évidemment l'essence au frisson temporel de l'ouverture, de la relation amoureuse et du suspens : « Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber » (p. 77). Sorte de nudité intime, la pureté se lie bien

ici à une vocation de l'autre et de l'amour (« Ailleurs elle me quitte. Elle monte sur un bateau. Nous sommes presque étrangers l'un à l'autre, mais sa jeunesse est si grande que son baiser ne me surprend point »). Nous comprenons ainsi la structure toute particulière du temps éluardien, et qu'il se présente lui aussi comme une suite d'instants absolument vierges, et pourtant totalement donnés, ouverts les uns aux autres : présents nés, tout comme les objets éclairés-éclairants qui les supportent, de l'acte qui à chaque moment abolit et recrée la lumière, transporte hors d'elle-même la durée. Celle-ci aura donc pour leit-motiv une incessante épiphanie de l'autre, un renouvellement, peut-être une infidélité; mais il est vrai que l'autre, le toujours neuf, c'est encore le même qui glisse d'autre en autre, se perdant et se refabriquant en lui, y affirmant la même puissance temporelle et lumineuse, ou plutôt le même pouvoir de révéler hors de soi le temps-lumière, de le déclarer en s'oubliant, d'être et de faire être en effaçant son être :

Tu sacrifies le temps  
À l'éternelle jeunesse de la flamme exacte  
Qui voile la nature en la reproduisant  
Femme tu mets au monde un corps toujours pareil  
Le tien  
Tu es la ressemblance. (p. 155)

Étudier la thématique sensible d'Eluard, ce serait retrouver une pareille ressemblance, la répétition d'un thème dominant, celui de l'ouverture, à l'intérieur d'une extrême diversité de formes ou de gestes. Tantôt par exemple l'imagination s'en prendra à la tendance qui étouffe en lui même le réel en le rejetant vers ses régions les plus épaisses, les plus basses : la lourdeur. Comme dans toutes les poétiques du rapport le vacu de légèreté préparé à un soulèvement rêvé de la chose et à son envol vers d'autres choses. La plume se charge d'installer ainsi aux surfaces du monde le principe d'une aération qui soit aussi un libre éparpillement du dense, une excitation au vertical, une offre à la palpation voluptueuse. « Viens, monte », appelle le poète : « Bientôt les plumes les plus légères, scaphandrier de l'air, te tiendront par le cou » (p. 41). Antithèse libérante du *plombé* — rénu, clos sur lui-même, opaque, mat, — ou du *butieux* — collant, louchement accroché à ce qu'il est, incapable d'éparpillerment ou de déchirure, — le plumeux se lie ainsi aux images les plus directes de l'ouvert ou de l'originel-

lement jailli : à « ma fenêtre aux belles plumes » (p. 238) répondent, dans un autre poème, ces yeux dans lesquels « la fraîcheur tourne sa roue de plumes ». Ces plumes peuvent dire d'aillieurs plus immédiatement encore l'effusion charnelle, soit en qualifiant une chevelure féminine où le poète chante sa « légère victoire » (*Capitale de la douleur*, 81), soit en se liant à d'autres signes heureux d'amour et de dissipation. Ainsi dans ce véritable lexique sentimental de l'inconséquence :

Une ou plusieurs  
Faites de pierre qui s'effrite  
Et de plume qui s'éparpille  
Faites de ronces faites de lin d'alcool d'écaume  
De tiges de sanglots de négligences de tourments ridicules... (p. 133)

Que cette légèreté s'accroisse encore, et la plume s'envole, elle devient une aile, un oiseau. Réverie fréquente ici, à laquelle, en poète<sup>1</sup>, et qui marque le vœu d'une explication dynamique, d'une dilatation lumineuse de l'ouvert. Car ces « oiseaux adroits agiles légers » (p. 226), capables d'entreouvrir « le livre des aveugles », « Et d'une aile après l'autre entre cette heure et l'autre Dessinant l'horizon faisant tourner les ombres... » (*Capitale de la douleur*, 29), ils font aussi, de toute leur souplesse aigüe, de leur vie battante et successive, palpiter pour nous la double limpidité du temps et de l'espace. Un pacte surtout semble les lier au regard, et à l'ardeur que le regard propage. « Les hirondelles de la vue » (p. 400) portent ainsi jusqu'au bout du ciel notre clarté : une clarté, nous le savons, qui ne se distingue pas de l'exase solaire, non plus que de l'élan, moral, de notre liberté :

Il a laissé passer son ombre dans le vol  
Des oiseaux de la liberté... (*Capitale de la douleur*, 120)  
Un oiseau s'envole...  
Il n'a jamais craint la lumière,  
Enfermé dans son vol  
Il n'a jamais eu d'ombre... (*Ibid.*, 128)

Le vol est donc bien une ivresse, ou mieux peut-être une autonomie de la clarté. L'oiseau est un soleil dans le soleil (« Un bel

1. Dans Paul Eluard, on retrouve la présence initiale de l'aile, mais aussi l'allitération allégitime des l, le vide intentionnellement articulé de la diérèse (*au*) et l'ouverture finale rayonnante. Or ce nom fut *choisi* par le poète — à l'intérieur, il est vrai, d'une onomatopée familière — ce qui préserve la nécessaire ambiguïté...

oiseau *me montre la lumière Elle est dans ses yeux* bien en vie. Il chante sur une boule de gui *Au milieu du soleil, ibid.*, 50). Focalisation de la lumière qui ne signifie pas, bien sûr, clôture ni limitation de l'étendue, mais qui marque un attachement décisif au noir, au sol, à l'ombre, au *verso*, à tous les *revers*, inéluctables, semblerait-il, de l'existence. Que l'oiseau, enfin, se dissolve lui-même dans son vol, que son corps devienne mouvement sans entraves, pure évasivité, et nous rêverons au *vent*, cet autre instrument de délivrance. Eluard le chérit pour sa nature hasardeuse et invisible, pour sa fureur qui ne ménage rien, pour son don essentiel de *déformation* :

Le vent se déforme  
Il lui faut un habit sur mesure  
Démésuré  
Voilà pourquoi  
Je dis la vérité sans la dire. (*Ibid.*, 57)

Figure limite de l'ouvert, puisque figure sans figure, le vent est bien ici un analogon sensible du langage. Poème ou rafale, le sens n'y existe qu'à la condition de se dissiper sans cesse, de se dire donc sans se dire, ou de se dire en disant toujours autre chose, à travers une forme qui soit un défi lancé à toute forme. Le vent nous donne ainsi à l'être en une sorte de rapt abolissant : saisissamment qui nous oblige à nous dessaisir de nous, mesure essentiellement démesurée.

À cette démesure d'autres rêveries tenteront cependant d'assigener un visage, ou du moins un site, un lieu fixe d'élection. Ce sera par exemple la *pointe*, l'extrémité effilée des choses, cette zone critique où l'objet semble ne vouloir résumer son être que pour mieux le désavouer et s'évader de lui. « L'aube abondante » naît ainsi pour Eluard, en même temps que l'éclat du « prisme », « Au sommet de chaque herbe reine Au sommet des mousses à la pointe des neiges Des vignes des sables bouleversés Des enfances persistantes Hors de toutes les cavernes Hors de nous-mêmes » (p. 189). Mais ce dynamisme du *bors de* pourra délaissier aussi l'acuité toujours un peu déchirante de la pointe pour se confier à des schémas apparemment inverses d'élargissement et d'expansion. Au lieu de concentrer en un seul et dernier point le paradoxe de l'ouvert annulant, on rêvera comment celui-ci s'explique, se dénoue en une durée qui le diffuse. Le moindre mouvement humain, le plus petit objet ému deviennent alors des foyers expansifs : « Tu te lèves l'eau se *dépille* Tu te couches l'eau s'*épanouit*... » (p. 155).



« Une feuille qui se *déplie* Un sourire qui *continue* » s'associe à « mes yeux, mes doigts, notre jeunesse », pour faire naître tendrement « l'aurore sur la terre » (p. 223). Ou bien un *éventail* s'écarte, comme chez Mallarmé, reliant son rayonnement à l'immobilité vivante de son centre. Véritable figure générique de l'ouvert, l'éventail se lie métaphoriquement aux réalités les plus diverses, par exemple l'*horloge*, dans laquelle il diffuse le temps et fait tourner les heures (*Capitale de la douleur*, 29), et le *visage* humain pour lequel il informe — « l'éventail de (la) bouche » (*ibid.*, 144) — l'offre des baisers, l'irradiation du sang ou des sourires. Cette valeur active en fait l'antithèse morale de la *roue*, sorte d'éventail bloqué, cerné par le tracé clos de sa circonférence : « Devant les roues toutes nouées Un éventail rit aux éclats » (*ibid.*, p. 101). Mais il est vrai que si la roue apparaît ici nouée, un peu comme la statue figurait un corps paralysé, prisonnier de son enveloppe, elle peut se libérer aussi, et redevenir alors féconde, rayonnante. Il lui suffit pour cela de se mettre à tourner : sa rotation — « mouvement de roue et de ruche » (p. 251), « roues fusées en ailes » (p. 266), « fraîcheur... (d'une) roue de plumes » (p. 401) — jette alors tout autour d'elle, comme une pièce de feu d'artifice, mille messages caressants de feu et de tendresse.

Plus énergiques, moins ductiles, ces messages nous parviendront sous la forme plus franchement discontinue de l'explosion. La *couleur*, par exemple, est une lumière frénétique, un jour éclaté; en elle hurle une vitalité sans frein qui s'affole et brasse les contraires : elle « brule les étapes Court d'éblouissements en aveuglements Montre aux glaciers d'azur les pistes du sang » (p. 150). Mais un autre mouvement, d'ordre plus physiologique, laisse mieux encore parler en lui la joie de l'éruption : c'est le *rire*, réalité chérie par Eliard. Son prix tient sans doute à sa double essence, morale et humorale : car il est à la fois humeur et bonne humeur, chair jaillie et générosité de l'âme. Nous reconnaissons en lui une vitalité directement jetée dans l'éendue : « Toujours en train de rire Mon petit feu charnel Toujours prête à chanter Ma double lèvre en flammes » (p. 157). Cette qualité charnelle le relie alors aux autres attributs de l'ardeur amoureuse : virginité (« la neige de ses têtes stérilisait la boue », p. 152), variabilité (« Autour de la bouche Son rire est toujours différent... », *Capitale de la douleur*, 36), tendresse ouverte et luisante : « *En passe de devenir caresses* Tes rires et tes gestes réglent mon allure Poliraient les pavés... » (p. 158). Mais ce qui séduit surtout en lui, ce sont la joie, la libre spontanéité de son annonce : le rire est en effet force d'extrac-

tion; il s'arrache, et du même coup nous arrache à l'ombre, aux abîmes, à tout l'inavoué de l'existence : « L'or éclate de rire de se voir hors du gouffre » (p. 188) ; et cet éclat se produit sans réclamer de nous le plus petit effort, comme on ouvre la main, ou comme un oiseau chante : « Mais la main qui me caresse C'est mon rire qui l'ouvre » (p. 109) ; « Sur la maison du rire Un oiseau rit dans ses ailes » (*Capitale de la douleur*, 79). Il rejoint donc dans son registre propre, qui est celui de la gaieté, du sang, de la brûlure, la joie de la nudité (« Et le rire partout dénudant le bonheur », p. 399), celle de l'aimantation et de la légèreté (« des mots légers, des rires d'ambre », p. 270), celle enfin de l'expansion spatiale elle-même : « Il y a de grands rires sur de grandes places Des rires de couleur sur des places dorées Les barques des baisers explorent l'antier... » (p. 401). Étonnante puissance de fécondation métaphorique qui engendre, à partir du seul rire, les figures parentes de la gerbe, de l'acuité tranchante, de la pulvéulence, du délire irisé, du tournoisement voluptueux :

... rire, bouquet d'épées, rire, vent de poussière, rire comme arc-en-ciel tombés de leur balance, comme un poisson géant qui tourne sur lui-même... (*Capitale de la douleur*, 114)

Aucune rêverie n'a donc peut-être ici plus de richesse, plus de puissance poétiquement combinatoire; nous la retrouvons au centre de toutes les grandes constellations imaginaires, et par exemple au cœur du mouvement qui tente de marier le vœu d'emporement à l'instinct d'une relation plus repliée sur elle-même, plus intime : « *les cavaliers du rire enjoints dans leur galop...* » (p. 271).

Si l'objet éliardien aime ainsi à s'éventer, à s'effranger, à frissonner, à rire, bref à s'arracher sans cesse à ce qu'il est pour s'offrir aux autres objets du monde, ne croyons pas pourtant que ce tropisme de l'ouvert signale en lui quelque vocation d'égarément. La diffusion ne doit jamais dégénérer ici en confusion. « Toutes les feuilles dans le bois disent oui » (*Capitale de la douleur*, 128), mais n'en existent pas moins en tant que feuilles, choses détachées et singulières, nettement découpées les unes sur les autres. La passion de l'ouvert n'empêche pas pour Eliard « la constatation délectable du fini » (p. 83). Rien de pire pour lui — c'est même, on le verra, l'un de ses cauchemars les plus aigus — qu'une osmose noyante, un brouillard, une informativité où se dissoudrait la spécificité vivante du perçu. Pour le satisfaisant l'espace devra donc se peupler d'objets distincts, luisants, posés les uns à côté des autres selon le rythme — c'était déjà celui du rire... — d'une sorte

de discontinuité perlée : le poème n'étant rien d'autre que l'opération signifiante nous faisant doucement rebondir de l'un à l'autre. On ne décèlera donc chez lui aucune tendance à la fusion panique, mais bien plutôt une passion extrême du détail, un goût presque franciscain de l'individualité des choses. Comme un peintre primitif, il se voue à nommer une à une toutes les richesses du réel. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la feuille, ni la vague, ni même toutes les feuilles, toutes les vagues, mais « chaque vague, chaque feuille » qui « change voit clair et rayonne » (p. 268). Le *chaque* ne renvoie pas ici, comme chez un Giraudoux par exemple, à l'universalité abstraite d'une essence, mais au vœu d'une extension sensible minutieusement décrite, honnêtement épuisée. Ou bien, formes rhétoriques voisines, ce seront le *tant de*, l'*un parmi*, le *plus d'un*, qui se chargeront de nous communiquer, au sein du multiple foisonnant, la notion d'une singularité vivante. Le dévoilement du singulier pourra même prendre, en lui-même, sens poétique : ainsi dans ces deux vers où l'abondance étroite que du vécu se fait équilibrer par le plus ponctuel, le plus exquisément détaillé de la vision; cette ponctualité y est d'ailleurs encore soulignée par un rapport, une opposition interne de couleurs, et modulée selon un subtil équilibre phonétique (la zone graduée des explosives : *p, b, v, y* répondant au registre, plus chancellement lié, des liquides ou des spirantes : *l, s, j...*) :

Plus d'une lèvre rouge avec un point rouge  
Et plus d'une jambe blanche avec un pied blanc... (C. de la douleur, p. 11)

S'il en est ainsi, on admettra que les objets, ou les groupes d'objets les plus typiquement éluardiens soient ceux qui satisfont le mieux en eux à ce double besoin de spécificité formelle et de dédicacion vitale : objets à la fois ouverts, dénudés, caressants, — et rigides, têtus, obstinément particuliers; choses « dures et dures », comme la bien-aimée, ou « comme un roc couvert de mousse » (*le Livre ouvert*, 177), un roc qui serait mousse... Regardez par exemple cette réalité si positivement éluardienne : *l'aiguille*. Le regard rêveur aperçoit en elle une ligne luisante, aiguë, incorruptible, jaillie comme pour enclorre en elle l'existence, ou pour faire fulgurer le jour, mais pour y suggérer aussi de toute sa finesse, de sa ténuité diaphane et doucement glissée dans l'air — « La clarté de ce matin Une aiguille dans du satin » (p. 311) — la circulation d'un sens limpide : « le monde était aussi transparent qu'une aiguille »... (*Capitale de la douleur*, 11). Ou prenez ce double végétal de l'aiguille qu'est le roseau : « Jone

cambré aux regards lisses » (p. 189); il marie lui aussi à une valeur linéaire d'intégrité — la rectitude lisse de Pétan — l'indication d'un don : ce gonflement de son profil, cette « cambrure », qui rejoint sans doute dans l'imagination d'Eluard d'autres thèmes, plus charnels encore, d'offre ou de fécondité, par exemple ce salut, au retour de la guerre à la femme retrouvée : « Splendide, la poitrine cambrée légèrement Sainte ma femme, tu es à moi » (p. 23), — ou bien cet autre : « cambrée câline tu vacilles » (p. 140), — ou même cette célébration du pain, « la poitrine en avant » (p. 189)... Que le jone, « le jone de l'aurore » (p. 371), s'attende à quelque peu, qu'il se couvre de feuilles, et sa ténuité dressée, presque sacrale nous apparaîtra plus nettement encore comme liée à une émission fluide d'être :

Jeune arbre idole mince et nue  
Unique source caresse haute. (p. 254)

Dans un registre plus franchement agressif, ce paradigme de la linéarité féconde rencontrera la figure voisine de l'épée, lame toujours vibrante (« Vous échangez l'amour pour des frissons d'épées », *Capitale de la douleur*, 111), et souvent même ouverte en gerbe, en un « bouquet d'épées » (*ibid.*, 114). Ou bien l'aiguille devient, de façon plus évidemment nourricière, épi. Et nous pouvons comprendre alors la richesse, l'interne cohérence d'une réverie comme celle qu'amènent au jour les deux beaux vers suivants :

Que pèse une vitre qu'on brise  
Les épis de ta nudité coulent dans mes veines. (p. 141)

Les thèmes du sang actif et nu, de la veine, de la vitre brisée qui ouvre à la liberté et à la légèreté de Pétenduc, tout cela y apparaît en effet de façon organique l'image de l'épi et de son acuité glissante, féconde, déchirée. Réunion elle-même opérée à l'intérieur du rapport essentiel du *toi* et du *moi*, dans l'imantation d'une réciprocité victorieuse. La même figure pourra donner enfin naissance au thème apparemment plus humble de l'herbe, du *brin d'herbe* : tranchant comme une épée, pointu comme une aiguille, ce petit trait de sève ne nous en introduit pas moins lui aussi à une essence cachée de la douceur (« Ils étaient une vallée Plus tendre qu'un seul brin d'herbe », p. 292), et se relie même en profondeur à une étonnante constellation de la fertilité lactée :

L'herbe qui la reçoit (la vache)  
Doit être douce comme un fil de soie,  
Un fil de soie doux comme un fil de lait. (p. 27)

Que ces fils, ces lignes, ces brins d'herbe se multiplient sous le regard, qu'ils buissonnent, qu'ils s'associent concrètement les uns aux autres, et la rêverie éluardienne caressera des formes plus complexes, celle par exemple du *résau*. Il s'agit là d'une structure très souplesment combinatoire qui, tout en posant nettement la singularité de chacun de ses éléments, les engage aussi de manière irrésistible, et pourant infiniment diverse, à glisser les uns dans les autres vers l'horizon d'une totalité. Les aiguilles formeront ainsi des « dentelles d'aiguilles » (p. 145), mais il y aura aussi «... la dentelle Des formes des couleurs des gestes des paroles » (p. 355), dentelle des « images innombrables de la vie », donc de leur présence sensuellement éprouvée, mais aussi de leur changement, de leur mutuelle abolition, « dentelle des disparitions » (p. 94). L'herbe étendra encore sur le sol la magie de ses « traîtres filets » (*Capitale de la douleur*, 101); et dans le ciel se dresseront les « filets des arbres » (p. 28), la « fluorescente dentelle » de l'orage (*Poésie ininterrompue*, 42); sur un toit de maison une « aurore de briques » tendra haut « son filer de bouches réunies » (p. 253); sur terre se dessinera une « grille » de routes (p. 93). Filet, grille ou dentelle nous font ainsi rêver la loi de mutualité sur le mode infiniment délicat de l'articulation. Là où la *grappe*, fréquente aussi dans la rêverie éluardienne, se contente de juxtaposer, ils enlacent à lui-même le divers; ils l'obligent à bifurquer, à se perdre et à se retrouver en soi, donc à se féconder lui-même par le trajet de sa propre, de son intime réciprocité. Trajet qui reste toujours ordonné et net : le lacs, par exemple le tissu végétal, branchage ou buisson, qui possède pour Eluard une sorte de perfection dans l'ordre de la vitalité réticulaire, n'est point fouillis — la relation s'y égarerait — ni daveet — elle s'y étoufferait voluptueusement sur elle-même. Pour que l'êtré circule le long de ses nervures, il faut que la structure interne du réseau demeure toujours précise, aérée, capable par exemple d'ordonner et de dé mêler en elle, « de reflets en éclats », « le faisceau matinal d'une vie » (p. 232) : le « feu clair » de la vie se trouve pris alors et se dévoile dans « le filet des luciers et des couleurs » (*Atterrandes-vous allemand*); au plus végétal de sa texture l'arbre retient et provoque, comme pour la nourrir, l'ardeur volatile ou ignée : « Le matin les branches *attisent* le bouillonnement des *arabes* » (*Le Livre*

*ouvert*, 77); « Entre les branches dessinées Du mur sans fin de la forêt *Les étoiles des aigles s'amussent* » (p. 266); « la perfection styl-vestre » devient « la fine mangroïre du soleil » (p. 246).

Une autre figure de solidarité sensible confère au lien un visage plus simple, une allure plus unilatéralement coulée : c'est celle de l'enchaînement circulaire, imaginé à travers des réalités heureuses telles que le *collier*, le *bracelet*, la *bagne*, ou la *ronde*. Eluard n'y rêve plus le monde comme intérieurement vitalisé par le parcours d'un feu réticulaire, mais il l'embrasse du dehors, le saisit en sa circonférence, le possède dans l'arrondi d'un seul et même mouvement. Ce mouvement reste d'ailleurs soumis au thème de mutualité : constitué par une suite de rapports latéraux — grains liés du collier, mains unies des danseuses —, il se referme en outre sur lui-même et revient, comme tout écho, tout reflet, à son point de départ. Posséder la terre, ce sera dès lors se laisser glisser, d'objet en objet, tout autour d'elle; ou ce sera, métaphysiquement, aimer une femme « Parée comme les champs, les bois, les routes et la mer Belle et parée comme le *tour du monde* » (*Capitale de la douleur*, 11). Le *blason*, si heureusement pratiqué par Eluard, est sans doute la forme théorique de cet inventaire circulaire. Mais attention : pour rester bénéfique, il ne faut pas que le *tour* puisse être ici rêvé comme ligne enserrante, comme frontière ultime et négative de l'espace; le cercle éluardien prend donc enrouler le monde sans l'enclore; il le cerne, mais en préservant, dans l'inclinaison de sa courbure, l'instinct qui Pouvre aussi à toutes les naissances, toutes les fraternités.

La fermeture globale de la circonférence n'y empêche donc pas l'élan particulier de chacun de ses points. Dans la ronde, par exemple, les danseuses se tiennent par la main, mais échappent aussi d'une certaine façon, ainsi en cette étrange « ronde de mères lumineuses, Retroussées et précises » (p. 143), à la clôture circulaire de leur danse. Ou bien si l'aube veut célébrer, comme une femme heureuse, la rondeur retrouvée des choses, ce sera en se passant « autour du cou un collier de fenêtres » (p. 95), collier dont les grains seront dès lors des ouvertures de lumière, de petits éclats de jour<sup>1</sup>. Dans le collier d'aillieurs, ou dans le bracelet, la rêverie

1. Dans le même poème, le vers célèbre : « *La terre est bleue comme une orange* » me parait pouvoir se prêter à un commentaire analogue. À la suggestion de rondeur et de densité pulpeuse apportée par l'*orange*, le *bleu* vient ajouter en effet une dimension de profondeur délicate, de transparence, d'ouverture. Mais le miracle, c'est ici que chacune de ces deux qualités, au lieu de seulement compléter l'autre, *parise dans l'autre*, et cela malgré ou peut-être en vertu de la provocation — l'apparente opposition

saisit aussi la réalité physique, ici la lumière quasi charnelle du matin, que ces objets enserment et célèbrent. A leur valeur de liaison s'ajoute alors une intention sensuelle de glorification; cernant l'être, ils le caressent aussi, lentement, voluptueusement, tel ce « bracelet d'un baiser autour d'un bras interminable... » (p. 140). Quant à la bague, son essence rayonnante se traduit tantôt directement, de façon lumineuse, ainsi lorsque à propos de Klee Eluard évoque une « saison qui porte à tous les doigts de grands astres en bague » (*Capitale de la douleur*, 110), — ou sous un mode plus tactile, sous forme d'une expansion soyeuse, par exemple dans l'image de la « sauge bague de mousseline » (p. 262), ou dans celle, véritablement extraordinaire, qui se charge de décrire le silence havard de nos sommeil :

Et quand je dors  
Ma gorge est une bague à l'enseigne de tulle. (*Capitale de la douleur*, 93)

A travers ces diverses analyses on aura compris que l'univers éluardien veut être, comme chaque thème ici décrit, tout à la fois fini et infini. Enfin puisque le sens ne cesse jamais d'y courir de moi à toi, de toi à moi, de nous aux autres, de ceux-ci aux objets qui nous séparent, et de ces objets à nous. Aucune limite possible à ces parcours, aucune pause, « l'amour, c'est l'homme inachevé » (p. 119), l'être n'est qu'un éternel rebondissement dans l'être :

Là je m'élançai dans l'espace  
Le jour la nuit sont mes tremplins  
Là je reviens au monde entier  
Pour rebondir vers chaque chose. (*Poésie ininterrompue*, p. 11)

orange-bleu — contenue dans l'acte de la métaphore. D'être attaché de force à la chair de l'orange, ce bleu devient en effet lui aussi épais et succulent : la transparence qu'il recouvre est à ce point heureuse, fuyante, et infinie qu'elle résume son invisibilité comblée, comme gavée de soi, dans la visibilité d'une couleur très simple, qui peut faire alors l'objet d'une jouissance immédiate. Ce bleu fond dans la bouche — et même phonétiquement — comme la pulpe d'un fruit illimité. Bleuté, l'orange inversement s'allège, se laisse rêveusement parcourir par les mouvements évasés de la pensée. Finalement donc les deux termes métaphoriques du signifiant (terre, orange) nous renvoient, du fait même de leur écartement (ce bleu qui n'appartient à aucun d'eux), vers la suite d'un signifié qui les déborde, tout en en recueillant en lui la qualité la plus spécifique : signifié qui peut dès lors s'appréhender en une seule forme — le rond poreux, élastique, prometteur de l'orange — et une seule couleur — le bleu céleste-orange ardent — directement, terreusement étalé sur sa surface. Dirait-on cette couleur impossible? A priori peut-être. Mais le rôle de la métaphore est justement de la rendre possible, et même nécessaire.

L'espace extérieur gouverne donc ma vie la plus intime; « Porte ouverte dehors est roi » (p. 142); je n'aurai quelque chance de m'attendre qu'en me jetant et m'oubliant dans ce dehors sans fin. Et certes ce mouvement peut entraîner en moi un doute ou un vertige : où suis-je en effet, moi qui n'ai jamais loisir d'être là où je suis, mais qui suis indéfiniment là où je ne suis pas, vers d'autres, ou en d'autres? « Sommes-nous loin de notre conscience? Où sont nos bornes nos racines notre but? » Mais Eluard se rassure bientôt en évoquant le schème d'une sorte d'ubiquité active, avènement infini, et toujours terrestre de son moi :

Nous sommes corps à corps nous sommes terre à terre  
Nous naissons de partout nous sommes sans limites... (p. 350)

Mais si nous sommes sans limites, cet illimité reste pourtant d'ordre relationnel; il ne nous fait pas sortir d'une immanence, celle que referme toujours sur moi le regard amoureux d'un toi. Eluard ne rêve jamais, même en autrui, à la dimension de l'au-delà; il n'a même pas besoin de refuser la transcendance : celle-ci a été a priori exclue par la découverte originelle posant et limitant le monde comme le champ d'un amour partagé :

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur  
Une ronde de danse et de douceur  
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr (*Capitale de la douleur*, 143)

C'est au cœur rassurant de ce « berceau » que l'être éluardien poursuit ses échanges, son auto-nutrition, son indéfinie completion. Protégé mais ouvert, jeté dans les lointains mais pris en une concavité du monde, entouré, traversé d'amour comme de transparence, « cerné Par ce miroir si nul où l'air circule à travers moi » (*Ibid.*, 144), je ne puis avoir alors d'autre destin, d'autre devoir, d'autre bonheur que de participer, à la place et avec les moyens qui sont les miens, à la féconde intercirculation de l'ici-bas.

Cette circulation peut-elle connaître des arrêts, des pannes? La biographie spirituelle d'Eluard semble bien nous permettre de répondre par l'affirmative. Car si le langage fut le plus souvent chez lui la stimulation et la mise en œuvre d'un bonheur, il lui arrivera aussi de parler pour dire qu'il n'avait plus rien à dire, que le circuit de l'être était brisé, qu'aucun courant de sens n'y passait plus. A quoi imputer dès lors ces interruptions de poésie?

Sans doute à quelque défaillance, involontaire ou assumée, de l'un des trois pôles émetteurs — *moi, toi, monde* — dont la mise en contact provoquait, on l'a vu, l'acte de signification.

Pour que cet arrêt affecte, tout d'abord, le foyer personnel de l'immanence, le *moi*, il suffit que celui-ci se laisse aller au plaisir apparemment innocent d'être, ou plutôt de n'être que lui-même. Amoureusement retourné vers son dedans, s'écoutant et se regardant, goûtant avec une complaisante gourmandise à la trouble saveur de son ambiguïté — « Solitude beau miel absent Solitude beau miel amer Solitude trésor brillant » (*Le Livre ouvert*, 25-26) —, la conscience se découvre alors brusquement abandonnée et vide, perdue « au fond du puits » (*ibid.*). Ou bien c'est l'image de la tête de mort, du *crâne*, qui symbolise dérisoirement son narcissisme : car le crâne enclôt bien en lui le lieu d'une pensée, mais d'une pensée bloquée, prisonnière de sa carapace osseuse — et vide d'autre part, où rien ne pense plus. Sa clôture exclut l'expansion, le rire, le sourire, le laissant seulement grimacer son impuissance à être : « Tous les visages étaient clos. Sous la peau tendue et sans défauts, le fruit amer du crâne mûrissait sa grimace capotale » (p. 354). Dans le sommeil encore, cette autre forme de retrait intime, je me retrouve avec « Des mains seules des yeux seuls Le crâne comme une montagne que personne ne gravira » (p. 220). Mais le mal de l'autisme pourra s'afficher encore en d'autres images négatives, celle du resserrement par exemple, de la prison, ou de la malgréur stérile en laquelle finissent par se dessécher les germes les plus précieux de l'être :

Solitude aux hanches étroites  
Marraine des trésors perdus  
Il n'y a de murs que pour moi... (p. 246)

Entendons un moi qui soit exclusivement à moi, qui croie pouvoir ou devoir séparer son jour du jour des choses — « Je distingue le jour de cette clarté d'homme qui est la mienne » (*Capitale de la douleur*, 94) — et qui se retrouve en fin de compte dans l'échange de jour. Puisque je ne tiens en effet mon être que d'un échange incessamment soutenu avec le monde, l'introspection, ce jeu interne de miroirs — « O reflets sur moi-même! O mes reflets saignants! » (*ibid.*) — ne me donnera jamais qu'un simulacre, qu'un fantôme évanescent et toujours dédoublé de ma réalité : que « l'ombre d'une ombre » (p. 380). Invisible à autrui, je ne pourrai me voir moi-même; coupé de tous, j'y serai surtout coupé de moi. A cette catastrophe, alors, un seul remède : me reconverter à

l'extérieur, ne plus me regarder moi-même, tourner à nouveau les yeux vers le dehors :

Mes beaux yeux rendez-moi visible  
Je ne veux pas finir en moi. (p. 380)

Du côté du *toi* les troubles de la circulation existentielle auront une origine différente : ils seront dus moins à un retrait jaloux qu'à une usure de prestige, et comme à une progressive diminution de la clarté. Il peut arriver en effet que l'éclat de l'autre s'occulte, puis s'éteigne. D'Aragon, par exemple, qu'il accuse en 1932 d'avoir trahi le surréalisme, Eluard peut écrire qu'il s'est soudain « obscurci pour lui », et qu'il n'y a plus qu'à attendre le saut qu'il ne peut manquer de faire dans la nuit définitive (cité in M. Nadeau, *Documents surréalistes*, 227-228). Le même obscurcissement pourra, et ce sera beaucoup plus grave, affecter l'être aimé, le *toi* essentiel. Si nous lisons par exemple le très beau texte, évidemment autobiographique, intitulé *Nuits partagées* (p. 124 s.), nous y trouverons d'abord une ardente déclaration de fidélité, qui n'est à vrai dire qu'une réaffirmation de l'essence originelle du *toi*, de *l'aise toi* : « Je n'ai pas imaginé une autre vie devant d'autres bras, dans d'autres bras. Je n'ai pas pensé que je cesserais un jour de t'être fidèle, puisqu'à tout jamais j'avais compris ta pensée et la pensée que tu existes, que tu ne cesses d'exister qu'avec moi. » Mais nous y découvrirons aussi, et très étroitement jointe à celle-ci, l'expression d'une conviction inverse, celle que la vie « s'en prend à notre amour », « la vie sans cesse à la recherche d'un nouvel amour pour effacer l'amour ancien, l'amour dangereux », la vie qui veut « changer d'amour »... Ces deux assertions ne sont d'ailleurs aucunement contradictoires. Car c'est à l'intérieur de la structure maintenue du *nous* que s'exerce cette fatalité de renouvellement. La femme aimée ne vit en effet pour moi, pour mon amour, qu'à la condition de rayonner, de se refléter incessamment en d'autres femmes. Et celles-ci certes la respectent, comme leur source, ou leur miroir premier; elles dépendent d'elle, renvoient à elle, leurs charmes justifient le « seul amour possible ». Mais cette multiplication du charme n'entraîne pas moins pour le « seul amour » une dangereuse concurrence. « Cent femmes » certes « sont réunies par toi »... mais « elles ont cent visages, cent visages qui tiennent ta beauté en échec... » Et l'on peut alors tenter d'établir, entre toutes ces femmes, une division des rôles : laissant à « la mieux connue, l'aimée » le soin de régner au fond éblouissant de la lumière, dont elle reste, « sans voiles,

sans secret », le principe et « l'intime raison » ; confiant en revanche à ses reflets, « ses suivantes », ses « images en foule », une fonction plus légère, peut-être plus charnelle de divertissement — « Elles se coiffent gentiment et brûlent les pavés » — : c'est ce que fait Eluard dans le poème significativement intitulé *Une pour toutes* (p. 92). Mais l'éclat de *fontes* nuit finalement à la fascination de *l'âme*; et le regard hésite alors : quelle est devant moi la plus brillante, où est le vrai miroir, par où passe l'axe réfléchi de ma lumière? Moment douloureux où « la vie, l'amour » ont perdu « leur point de fixation ». Cette crise ne peut alors comporter qu'une issue : le choix d'un nouveau point amoureux de fixation. On transférera sur une nouvelle femme, un autre *toi*, le foyer d'être que l'ancien toi ne parvenait plus à faire rayonner.

Si l'identité du *moi* s'étouffe quelquefois ainsi en un mouvement d'égoïste constitution, si celle inversement du *toi* s'efface derrière le trop séduisant éclat de ses reflets, entre moi et toi, au niveau des objets, pourra se produire dans la rotation de l'être une défaillance d'espèce encore différente. L'accident y prendra cette fois la forme d'un excès : si éblouissante parfois, si agile la lumière du monde, si facilement victorieuse des obstacles et des distances, qu'elle finit par transpercer, par dissoudre en elle toute chose. Il peut arriver ainsi qu'une visibilité trop pure annule le visible, et détruise avec lui les sources humaines de vision, le moi, le toi, qui se trouvent alors comme noyés dans un océan de transparence. Eluard a décrit cette tentation de pureté dans les lignes célèbres qui ouvrent *la Pyramide humaine*. Il y avoue d'abord le besoin qui lui était venu « de solennité et d'apparat », le goût « d'un mystère où les formes ne jouent aucun rôle », la curiosité « d'un ciel décoloré » d'où « les oiseaux et les nuages soient bannis » (p. 77). Et c'est pour satisfaire à cet ensemble de désirs, si peu conforme à ses directions habituelles, qu'il s'abandonne, oubliant d'échange, de mutualité ou d'équilibre, à un véritable absolutisme de la vue :

Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux  
irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance  
tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdus dans  
un miroir sans tain. Indestructible, je n'étais pas aveugle.

Cette toute-puissante clairvoyance se distingue pourtant assez mal d'une cécité : mélangeant niveaux et degrés de la réalité, elle ne connaît plus le monde et elle s'ignore elle-même. État où « la lumière n'a plus la nature », mais où elle l'est,

où elle s'avère donc incapable d'éclairer le monde par son dehors et de le provoquer à être. Pierre Emmanuel, qui a commenté ce texte avec beaucoup de justesse, montre comment « l'épuisante poursuite de la pureté » menée à ce moment par Eluard « dégénère, devient abstraite, glace l'être dans sa profondeur ». Cet échec, d'ordre spirituel, connu d'ailleurs peut-être une contrepartie biographique : 1924, c'est l'année où Eluard, probablement perdu dans la terrible transparence du visible, et dans l'impossibilité, en outre, d'accorder celle-ci à l'opacité trop *réelle* de sa vie, décide de s'enfuir, quitte brusquement Paris, sa femme et ses amis, pour un mystérieux voyage autour du monde : « Je pars (je suis parti), écrit-il à Gala, parce que je ne peux plus écrire. » Comment dépasser alors cette impuissance? La solution semble être de s'attaquer à la transparence elle-même, en assignant une borne à ses pouvoirs :

Quel beau spectacle mais quel beau spectacle  
À prorriner. Sa visibilité parfaite  
Me rendrait aveugle... (p. 88)

Pour retrouver la vue, nous devons donc chercher à obtenir une visibilité *imparfaite*, limitée; nous séparerons à nouveau visible et invisible; nous rendrons nos yeux à leur réalité, à leur conscience du monde et d'eux-mêmes; nous redonnerons en somme un *tain* à ces miroirs que traversait trop bien notre regard. Un tain : c'est-à-dire un écran de négativité, le soutien d'une nuit intrangressable. En nous, en autrui, dans les choses, nous tenterons maintenant de découvrir la part de secret et de réserve, l'obstacle infranchissable, l'ombre en somme à laquelle marier le flot inhumain de la lumière. Car c'est le noir qui arrête, et donc qui sculpte la clarté. C'est lui qui la fixe sur des formes, l'attache à des substances, lui permet de modeler telle ou telle inflexion de paysage, et d'être la clarté de telle ou telle chose. Ainsi lesté de noir, le jour se remet alors à circuler entre les deux pôles personnels de la vision. Mais ces deux pôles, on comprendra qu'ils doivent maintenant émettre aussi bien de l'obscurité que de la lumière :

Des érythralides de mes yeux  
Naltra mon sois téhébreux  
Parlant à contre-jour soupçonnant devantant  
Il comble le réel  
Et je soumetts le monde dans un miroir noir. (p. 88)

L'image de l'orbite, « le cœur noir de mes yeux » (*Capitale de la douleur*, 17), ou celle de la paupière abaissée, images, ne nous y trompons pas, de fertilité sensible, posent ainsi la nécessaire complémentarité du jour et du non-jour. Car si l'on veut voir le monde dans sa diversité et son relief, c'est-à-dire dans son humanité, si on le saisit avec sa dentelle de sens et de non-sens, avec la possibilité d'opposition qu'il doit incessamment entretenir en lui pour être, et pour renouveler son être, entre ouverture et fermeture, entre extinction et illumination, entre être et non-être, il faudra bien que la négativité soit d'abord introduite en lui par le *moi*, et dans le geste même qui l'éclaire. Voir, c'est peut-être alors ne plus voir; éclairer, c'est s'obscurcir, s'occulter, se réduire; regarder, c'est fermer les yeux :

Montrez-moi le ciel chargé de nuages

Répétant le monde enfoui sous mes paupières

Montrez-moi le ciel dans une seule étoile

Je vois bien la terre sans être ébloui

Les pierres obscures les herbes fantômes

Ces grands verres d'eau ces grands blocs d'ambre des paysages

Les jeux du feu et de la cendre

*Les géographies solennelles des limites humaines.* (p. 170)

Ces limites, elles restent encore pour moi des *limites humaines*; ces yeux que je ferme, c'est *moi* qui ai décidé de les fermer. Je suis resté maître jusqu'ici de mon retrait, et je n'ai fait qu'administrer l'ombre découverte en moi dans le sens d'une meilleure organisation de la lumière. Il existe cependant de par le monde des formes d'obscurité dont je ne puis d'aucune manière prévenir, ni même contrôler l'irruption : grandes fatalités impersonnelles qui semblent surgir brusquement d'un dehors de ces « limites » mêmes, et dont l'assaut rompt l'équilibre fécond de l'immanence. Ruptures donc beaucoup plus graves que celles que nous avons décrites jusqu'ici : il ne s'agit plus de détachements internes, affectant le fonctionnement de tel ou tel relais particulier du circuit poétique, mais de traumatismes globaux paralysant ou bouleversant de fond en comble sa structure. Poète fondamentalement optimiste, Eluard se trouve ainsi de temps en temps plongé dans de graves accès de désespoir : peut-être justement parce que son optimisme, son intuition d'une certaine « facilité » existentielle ne faisaient

pas assez entrer dans leur jeu ni leurs calculs l'action possible de ces grandes forces destructrices. Quand elles se manifestent, il est donc pris au dépourvu; il lui faut lutter les mains nues contre l'inattendu : mais rien de plus beau, de plus instructif aussi que de le voir alors résister, essayer de survivre — il y survit finalement toujours — aux assauts imprévus de ce qui prend pour lui le visage du Mal.

L'attaque la plus fréquente, la moins malaisée d'ailleurs à repousser, Eluard la subit chaque soir de sa vie, à l'heure où le soleil se couche, et où l'ombre dissout peu à peu en elle les figures familières du réel. La nuit lui fait horreur, parce qu'elle est essentiellement extinction, occultation, inertie. « Poussièreuse mort des couleurs », « inépuisable silence qui bouleverse la nature en ne la nommant pas » (p. 101), et qui « brise » en outre l'échange humain, les « miroirs des lèvres » (*ibid.*), elle annule en effet clartés, tires, langages, et avec eux toutes les virtualités d'être dont ils étaient dépositaires. Son inertie entraîne une solitude, mais une solitude désormais suble, vécue comme détérioration, comme chute dans l'irréalité :

Soudain la lumière m'oublie

La mort seule demeure entière

Je suis une ombre, je ne vois plus... (*Le Livre ouvert*, p. 76)

La nuit figure ainsi non seulement l'envers, mais très activement la fin, la mort de la lumière. La tombée de la nuit, c'est l'acte par lequel le néant se glisse au cœur de l'être. Que puis-je faire alors devant cette invasion : dormir, ne pas dormir? Des deux côtés m'attend une souffrance égale : ou bien « les mouvements machinaux de l'insomnie » (p. 101), la triste veille auprès d'une fausse lumière, l'attente dans « un refuge sans couleurs » (p. 220); ou bien la plongée sans recours dans l'horreur noire. Le sommeil représente en effet pour Eluard le site doublement maléfique d'une claustration — j'y suis serré de toutes parts en d'impénétrables murailles de non-être — et d'une chute : y tombant au fond de l'espace, au fond du temps, j'y subis une sorte d'inversion affreuse de la vitalité. Au lieu de ressentir l'étendue comme légèreté et comme envol, au lieu de vivre la durée comme le surgissement, sur fond d'oubli, d'une suite de présents nus et joyeux, je les éprouve à rebours comme retour vers le passé et vers l'en-bas, comme vertige de l'origine, mais d'une origine déserte, tarie :

Ici j'ai ma part de ténèbres  
Chambre secrète sans serrure sans espoir  
*Je remonte le temps jusqu'aux pires absences*  
Combien de nuits soudain  
Sans confiance sans un beau jour sans horizon  
Quelle gerbe rognée. (p. 172)

Espatialement, temporellement, la nuit me renvoie donc à une sorte de noyau creux de l'expérience. Désastre provenant d'ailleurs du fait, plus original encore, que, faisant de moi une « gerbe brisée », elle m'interdit toute possibilité d'offre et de relation. Le plus insupportable en elle, c'est vraisemblablement ainsi la maté, la surdité, bref la neutralité de son tissu. Rien ne pouvant vibrer ni s'y transmettre, elle étouffe dès le départ tout essai d'émission, de propagation, à plus forte raison de réverbération. C'est un milieu absolument non-conducteur, où ne peut s'établir aucun rapport, donc aucun être. L'image qui signifierait le mieux à Eluard cette qualité isolante, passivement élastique de la nuit serait sans doute celle de l'eau morte à travers laquelle on se sent couler :

J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée  
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément. (p. 19)

« Eau souple et toujours close » (p. 30), substance humaine qui ne s'entrouvre devant moi que le temps de me laisser glisser en elle, « comme un doigt dans un gant » (p. 28), mais referme aussitôt derrière moi son indifférence sans couture. Aucune émotion diffusée, aucune trace recueillie n'y peuvent alors trahir le fait matériel de mon passage : c'est comme si celui-ci n'y avait point eu lieu, comme si je n'y avais jamais existé, comme si en somme je n'existais pas puisque je n'y peux exister pour rien, ni pour personne. La nuit, comme « l'eau tout entière » est alors « sur moi comme une plaie à nu » (*Capitale de la douleur*, 26).

De cette « plaie », de cette horreur nocturne, Eluard réussit pourtant parfois à se guérir. Il utilise à cette fin des moyens variés, et d'une efficacité fort inégale. Il peut par exemple tenter d'exorciser le noir en y prolongeant jusqu'aux dernières limites perceptibles les signes évanouis de la clarté, ou bien inversement en rêvant au retour de celle-ci, en se situant en une perspective d'attente, ou d'imminence. Il regarde « La dernière Phirondelle À tresser une corbeille Pour retenir la lumière » (p. 182), admire comment « tout se blottit dans un feu qui s'éteint » (p. 42), — ou bien guette dans l'ombre l'élan encore prisonnier du jour :

De l'aube baïllonnée un seul cri veut jaillir  
Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce. (*Capitale de la douleur*,  
p. 102)

Mais du crépuscule à l'aube, continue pourtant à exister un espace de nuit que n'entravent, dans son épaisseur obtuse, ni souvenir, ni anticipation de la lumière : il faudra donc, si nous voulons y vivre, que nous y apportions nous-mêmes notre feu, soit par un acte de pure créativité personnelle, celui qu'accomplit par exemple Eluard dans *Pour vivre ici* — « Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné Un feu pour être son ami Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver... » (p. 20) —, soit en ayant recours, même au sein de la nuit nocturne, au pouvoir d'illumination de la mutabilité sentimentale. Sur ses « nuits troubles », et pour lui en faire traverser la négativité, il supplie alors la bien-aimée de jeter « le pont de (ses) regards » (p. 366), ou mieux — car le regard risque assez vite d'être arrêté par l'ombre — de lui accorder la contiguïté ardente, et éclairante de son corps. L'échange des caresses, le partage amoureux des sangs déjoueront alors la malédiction nocturne :

Quand la nuit vint nous resâmes sans ombre  
À polir l'or de notre sang commun. (p. 423)

Cet « or » réciproquement « poli », conduit au bonheur éveillé de la luisance, devient alors le soleil de notre obscurité : « Nocturne, l'univers se meut dans ta chaleur... un nouvel astre de l'amour se lève de partout — fini, il n'y a plus de preuves de la nuit » (*Capitale de la douleur*, 141).

Pourtant, dans toutes les rêveries ici décrites, la nuit a été moins assimilée que repoussée. Écartée, exorcisée, réduite, elle n'en persiste pas moins à l'horizon de la lumière comme une possibilité permanente d'extinction. Pour que vraiment il n'y ait plus de preuves de la nuit, il faudrait que la nuit elle-même nous donnât des preuves de sa convertibilité en jour : chose bien impossible, semble-t-il, puisque Eluard l'éprouve comme essentielle négation de nos lumières... Et pourtant cette impossibilité n'en est pas une ; il peut arriver que l'ombre nous éclaire ; espace où la conscience s'aboît, elle peut être aussi vécue comme le lieu, comme l'occasion d'un nouvel épanouissement de conscience : il suffit pour cela que nous nous mettions à y rêver.

On sait l'importance — source d'unité psychique et cosmique, foyer d'analogies, libre réservoir d'être — que tout le surréalisme accorde au rêve. Eluard reconnaît aussi en lui une possibilité merveilleuse d'aventure. Mais rien de moins dépassant pour nous



que ce monde nouveau : les rêves d'Eluard s'organisent de la même façon que son univers sensible, poussant seulement jus-  
 qu'aux dernières extrémités de l'anarchie ou du délire certaines  
 des tendances qui caractérisaient celui-ci. Ce n'est point hasard,  
 par exemple, si le rêve se développe toujours ici sous un regard :  
 l'onirique relève de l'apparatrice, quelquefois même du théâtre, il  
 est essentiellement visible, lumineux. Et ce n'est point non plus  
 rencontre si cette luminosité s'y associe à d'extraordinaires vertus  
 d'ouverture, de porosité active, d'intercommunication : ainsi  
 dans l'extase décrite, ou, mieux, réalisée par ces quatre vers :

Des portes s'ouvrent, des fenêtres se dévoilent  
 Un feu silencieux s'allume et m'éblouit  
 Tout se décide je rencontre  
 Des créatures que je n'ai pas voulues. (p. 121)

Ouvertures des portes, dévoilement des fenêtres, éblouissement  
 d'un feu nouveau : nous connaissons déjà ces symptômes divers  
 d'avènement. Mais l'inédit, c'est ici cette sensation d'involontaire,  
 cette « lumière propre aux rêves d'être malgré soi » (p. 219), tout  
 en étant soi-même avec une étonnante plénitude. Dans le rêve je  
 vis une série de gestes décisifs qui engagent, je le sens bien, le  
 plus vrai de ce que je suis, et pourtant cette « décision » semble se  
 prononcer sans moi, je la reçois comme si elle m'advenait, un peu  
 comme je reçois aussi les créatures non voulues que m'apporte  
 l'espace, et les instants inouïs, sans cause ni attaches, que m'ac-  
 corde le « temps innocent » (p. 219). Ce sont le dehors, le tout, la  
 magique ouverture du tout à moi et à lui-même qui me provoquent  
 désormais à exister en eux, et loin de moi. Mais cette désappro-  
 priation féconde, n'est-ce pas elle aussi qu'Eluard n'avait jamais  
 cessé de rechercher ? Le schème originel qui associe pour lui  
 l'avènement à la rencontre se satisfait ici dans des conditions d'une  
 inhabituelle pureté puisque ni dans le moi qui rêve — et qui a  
 perdu sa rationalité, qui a même abdiqué son ipséité, ou du moins  
 la responsabilité de sa situation existentielle — ni dans les objets  
 qu'il rêve — et qui se déplacent en un libre espace de hasard —,  
 rien ne peut plus venir limiter le foisonnement fertile du rapport.  
 N'importe quoi pouvant désormais se lier *bidement* à n'importe  
 quoi, l'absurdité onirique devient, en elle-même, un prodigieux  
 foyer de sens. Eluard assume ainsi le rêve comme une sorte d'aube  
 intérieure : un espace plus souple, plus actif, où les choses naissent,  
 disparaissent, se marient, se font être mutuellement selon le rythme  
 naturel d'une plénitude.

Cet espace de plasticité et d'innocence s'associe cependant, et  
 voilà le paradoxe vertigineux de l'onirisme, à l'espace de négati-  
 vité, de nuit, contre lequel, et sur lequel il a d'abord surgi. Car  
 s'il vit *dans* la nuit, le rêve vit plus encore peut-être *de* la nuit ; ce  
 qui le constitue comme région de rêve, c'est la menace de toute  
 l'ombre qui l'entoure, qui le définit en creux, qui fait peut-être  
 aussi glisser en lui — voyez par exemple les fantasmes inquiétants  
 de *la Pyramide humaine* — quelques-unes de ses figures les plus  
 noires. L'onirisme assume obscurément ainsi en lui le négatif ; il  
 donne voix ou forme à l'inerte, au fondamentalement silencieux,  
 à l'innommable. Il « caresse l'horizon de la nuit », « cherche le  
 cœur de jais que l'aube recouvre de chair » (*Capitale de la douleur*,  
 131), mais qu'en le recouvrant elle nous empêche de connaître.  
 Cette clarté « que le soleil n'invente pas » (*ibid.*), le rêve réussit  
 alors, car c'est un Janus à double face, à la faire glisser dans l'éten-  
 due diurne. S'il est en effet un jour né de la nuit, et qui a besoin  
 de la nuit pour être, il constitue inversement le soutien, le fon-  
 dement, et comme l'épreuve négative du vrai jour : celui-ci  
 brillant sur fond de rêve comme le rêve luisait sur fond de nuit.  
 A travers l'écran des paupières baissées le visible rêve repousse  
 en effet le jour, il refuse, désavoue de toute sa logique propre  
 l'ordre externe de la vue : négation qui, nous le savons, donne  
 finalement à l'œil, comme à un miroir son tain, humanité et  
 profondeur. Mais ce refus s'accompagne encore pour Eluard,  
 comme avant lui pour Nerval, comme avec lui pour Desnos ou  
 pour Breton, d'un véritable « épanchement » du songe dans la  
 vie réelle. Du rêve au regard, comme du rêve au non-rêvé, il y  
 aura donc ici à la fois exclusion et continuité, nutrition et déchi-  
 rure : réciprocité encore, si l'on veut, à condition d'inclure désor-  
 mais au cœur de sa figure l'activité d'une sorte de seuil existentiel  
 où se nieraient et se retourneraient l'un dans l'autre — comme les  
 deux états d'un même cliché photographique — les deux termes  
 opposés de son rapport.

Le statut éluardien de l'onirisme nous apparaît alors dans toute  
 sa complexité féconde. Il nous sauve de la nuit en suscitant en elle  
 une nouvelle étendue de conscience, mais en assumant aussi bien  
 en lui la négation. Et il nourrit le jour en le niant en lui, mais en  
 l'équilibrant de cette négation qui est aussi une liberté, une infinie  
 ressource. Il filtre en somme en lui tous les cauchemars de l'ombre,  
 et les transforme heureusement en évidence, tout en installant  
 en celle-ci cette suggestion d'obstacle, de retrait, cet arrière-  
 souvenir de négation qui constituent peut-être le secret nécessaire,

te comme le cœur actif de la lumière. On trouvera dans *la Rose publique* un admirable poème qui décrit, dans le registre de l'invocation amoureux, cette lente conversion onirique du monde des ténèbres à l'univers du jour. « La plus belle des amantes » y est évoquée offrant « ses mains tendues Par lesquelles elle vient de loin Du bout du monde de ses rêves » : monde d'abord horrible, et qu'elle parcourt, en une sorte de glissement fantasmatique, « Par des escaliers de frisson et de lune au galop. A travers des asphyxies de jungle Des orages immobiles Des frontières de ciguë Des nuits amères Des eaux Hyrides et désertes A travers des rouilles mentales Et des murailles d'insomnie »... Mais la montée toute corporelle du rêve nous arrache peu à peu au cauchemar; nous touchons au salut quand nous imaginons la tête de l'aimée, « Tremblante petite fille aux tempes d'amoureuse Où les doigts des baisers s'appuient contre le cœur d'en haut ». Sur ces tempes, bientôt sur cette chevelure, le plus noir du vécu se sublime en effet en espérance; la nuit devient clarté, caresses, ouverture, avenir, un avenir dont la naissance reste pourtant liée à un dernier mystère, au « passage » et à l'envol léger d'une ombre matinale :

Sur son front les caresses tirent au clair tous les mystères  
C'est de sa chevelure  
De la robe bouclée de son sommeil  
Que les souvenirs vont s'envoler  
Vers l'avenir cette fenêtre nue  
Une petite ombre qui me dépasse  
Une ombre au matin. (p. 152)

Que faire cependant lorsque cette ombre ne s'en prend plus de manière directe à moi, à ma capacité de voir ou de rêver, mais lorsqu'elle voile brusquement telle ou telle région du monde, par exemple le toi, les autres hommes, à laquelle se liait indissolublement mon existence? Le nazisme, la guerre, l'occupation, la mort de Nusch plongent ainsi Eluard en une suite de négatifs absolus contre lesquels semble bien n'exister cette fois aucun recours. Tout ce que peut alors la poésie, ainsi dans le célèbre poème intitulé *Critique de la poésie* (p. 319), c'est constater l'inadéquation, et bientôt la ruine des structures sur lesquelles elle avait jusqu-là fondé son activité; c'est montrer comment les valeurs se renversent, les mécanismes se retournent, comment toute joie terrestre paraît désespérément perdue et pervertie.

On se souvient par exemple de la valeur d'envol — dégageant à la fois précis et léger — que possédaient des thèmes tels que l'épée, l'oiseau, le vent. Nous les retrouvons maintenant prisonniers, et prisonniers, pour comble d'ironie, de ce même *réseau* dont nous avions aussi reconnu la qualité bénéfiquement combinatoire :

Comme un oiseau debout dans une armure  
Tête du vent dans une cage obscure  
Comme une épée dressée dans un filet (p. 361)  
l'être se sent désormais captif. Il est victime de la finesse, autrefois heureuse, du monde végétal :

L'herbe fine figeait le vol des hirondelles.

Ce malheur de paralysie s'aggrave souvent d'une double sensation de lourdeur (le plomb, la graisse, le passé, « l'huile paresseuse De vos actes anciens », p. 188) et de clôture : au lieu de s'entreouvrir, les parois des choses s'épaississent; les substances qui s'éclairaient en profondeur s'opacifient, s'embrument; feux ou sangs, tous les foyers d'être s'éteignent peu à peu sous l'uniforme assaut d'une eau céleste :

Le poids des murs ferme toutes les portes  
Le poids des arbres épaissit la forêt  
Va sur la pluie vers le ciel vertical  
Rouge et semblable au sang qui noircira. (*Poésie ininterrompue*, 13)

Parallèles au cauchemar de la pluie, le dégoût des fumées, des brouillards, la nausée aussi du sable envahissant — « sable fin de la chute » (p. 220), « vases pleins de sable Et vides » (p. 245) — annoncent l'obturation de tous les espaces libres et vivants qui permettraient, au cœur des reliefs, dentelles, transparences ou réseaux, la mise en rapport et l'interne respiration du monde. L'espace donc se bouche; le brio se ternit; la limpidité devient une boue où je m'enfonce. Le monde surtout perd sa structure, sa physiologie vitale; il ne sait plus défendre ses tracés névralgiques :

La pluie à parcouru tous les chemins du sang  
Effacé le dessin qui menait les vivants. (p. 248)

Objets, règnes, époques, tout se dissout en tout et s'adultere à tout. Au lieu de se provoquer de loin les uns les autres à être, « les oiseaux les poissons se mêlent dans la boue » (p. 248); dans « ce pays éternel qui mêle les pays futurs », les larmes elles-mêmes ne sont plus que des « miroirs boueux », le sens se perd en un « silence noir où tout se contredit » (p. 318); c'est l'univers du

« sable mou » (p. 270) de l'infermité montante, la grande prison immobile du magma.

A ce malheur comment trouverait-on remède? La seule issue en pourrait être la découverte d'une chaîne nouvelle de rapports, mais la disparition du toi, l'égaration des formes, l'obstruction générale des espaces, bref la double abolition des pôles et des intervalles empêchent que se rétablissent de telles connexions. A lui seul, on le sait, Eluard ne peut rien : l'obligant justement à réintégrer sa solitude, la catastrophe qui l'accable semble bien lui ôter tout moyen personnel de s'en sortir. Au moi pareillement bloqué dans le désastre ne reste apparemment alors qu'une ressource : prendre patience, attendre qu'un jour, plus tard, — mais ce ne saurait être qu'en vertu d'une série de hasards ou de grâces externes — se rétablisse pour lui la circulation de l'être. Et cela finit en effet par se produire : la guerre se termine, les hommes se retrouvent, Dominique surgit, remplace Nusch (« Tu es venue le feu s'est alors ranimé... Tu es venue la solitude était vaincue », 425) ; le monde reprend du même coup ses inflexions, le sommeil « ruisselle » à nouveau de rêves, et la nuit « promet » à nouveau à l'aurore des « regards confiants », des regards qui font luire les choses ; la forêt ne nous étouffe plus, mais « donne aux arbres la sécurité » ; les murs des maisons ne nous ensèrent plus, ils nous mettent au contraire au contact les uns des autres, car ils « ont une peau commune » ; et « les routes toujours se croisent » (*ibid.*).

Cette résurrection, il serait pourtant injuste et inexact de la croire due à la seule chance extérieure de l'événement. Car même coincé dans la pire impuissance, Eluard ne cesse pas d'agir, ou de tenter d'agir ; au centre du plus grand désert il continue à sortir de lui-même et à chercher les autres, à vouloir la rencontre (à rêver cette rencontre absolue : la révolution). Il écrit donc des poèmes de fraternité et de résistance ; plus tard encore c'est bien lui qui découvre, qui aime Dominique : suite au véritable sermon sur l'énergie que développe, en opposition à la voix du désespoir, sa *Léçon de morale*. Même coupé de l'être, et privé, du moins le semblait-il, de toute possibilité d'en rétablir à lui seul le va-et-vient, il peut en effet encore espérer activement, *vouloir* qu'un jour point trop lointain cet être lui soit restitué. Cet espoir, faisons-y attention, n'est plus passivité, attente, mais bien anticipation vivante, pré-réalisation de l'objet espéré. Car espérer, c'est retrouver la vitalité de l'être, mais c'est la retrouver fictivement, mentalement, telle qu'elle existe en une dimension du temps par définition inaccomplie, hors de notre prise actuelle, et pourtant infiniment vivante en

nous, cette dimension de l'avenir à laquelle Eluard n'avait pas eu jusqu'ici besoin de faire appel. Normalement, on l'a vu, le monde éluardien vit au jour le jour ; il a lieu sur le mode éclairant de l'actuel : d'objet en objet successivement éveillé, l'instant s'y reproduit à neuf et s'y propage. Mais quand se rompent les communications humaines et mondaines, le temps éluardien ne peut plus être ce présent extatiquement recommencé et comme indéfiniment nourri de sa propre naissance. Pour que coure à nouveau le sens dans les architectures de ce grand corps brisé, dissous, inerte, notre monde, il faudra faire intervenir une autre durée qui vienne en quelque sorte du dehors, du futur, du haut d'une transcendence bienfaisante mais toujours pourtant à partir de nous, puisque c'est nous qui l'inventons, en réinaugurer l'élan. Cette transfusion de temps, comme on parle de transfusion de sang, c'est l'espérance. Et l'effet en est si foudroyant que l'avenir semble alors non seulement ranimer le présent, mais l'attirer violemment à lui, se confondre à lui, devenir en somme lui-même du présent :

Rien n'est détruit tout est sauvé nous le voulions

Nous sommes au futur nous sommes la promesse

Voici demain qui règne aujourd'hui sur la terre. (p. 401)

Paradoxe d'un *demain* voulu, dont l'actuel serment provoque l'avènement actuel d'un *maintenant*... Il suffit en somme de se promettre à soi-même du futur pour que celui-ci devienne, dans l'instant même, du présent. Un peu comme au cœur de la nuit, le rêve nous sauvait de la nuit, l'espoir nous permet ainsi de retourner la solitude en son contraire. Est-ce au prix comme l'avait soupçonné Albert Béguin<sup>1</sup>, d'un saut dans l'inconnu, d'un pari sur l'au-delà, donc d'un reniement de l'immanence? Peut-être. Mais espoir, comme rêve, n'appartient-ils pas d'abord à notre monde, et n'est-ce pas chercher encore sa nourriture au plus tenacement terrestre de l'*ici* que d'affirmer, avec Eluard :

Moi je préfère me nourrir

De l'espoir d'une ardeur sans fin ? (p. 234)

Mars 1963.

1. *Poésie de la partance*, p. 334.