POESIE SURREALISTE

DE

PAUL ELUARD

POESIE SURREALISTE DE PAUL ELUARD: ANALYSE STYLISTIQUE

par

Michel Roma Robichaud, B.A.

Thèse

Présentée à la Faculté des Etudes Supéreures

pour Compléter en Partie Les Exigences

pour l'Obtention du Dégré

Maîtrise ès Arts

Université McMaster

octobre 1971

MAITRISE ès ARTS (1971) UNIVERSITE McMASTER
(Romance Languages) Hamilton, Ontario

TITRE: Poésie Surréaliste de Paul Eluard: Analyse Stylistique

AUTEUR: Michel Roma Robichaud, B.A. (Loyola)

DIRECTEUR DE THESE: Professeur W. N. Jeeves

NOMBRE DE PAGES: v, 86

BUT ET CONTENU: Nous nous proposons dans ce travail d'analyser l'oeuvre surréaliste de Paul Eluard du point de vue du style. Nous examinerons et expliquerons l'usage que fait cet auteur des divers éléments du langage qui lui ont permis d'exprimer le vrai fonctionnement de sa pensée, de sa réalité intime. Nous aborderons en premier lieu son vocabulaire, ensuite ses images et enfin sa phrase et son vers.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Professeur W. N. Jeeves, pour ses conseils précieux dans l'exécution de ce travail. Je veux, de plus, reconnaître l'aide apportée par mon épouse, Doris, qui fut une source continuelle d'encouragement.

Table des Matières

	Page
INTRODUCTION	1
I - Le vocabulaire:	9
Substantifs	9
Verbes	17
Adjectifs	22
Articles	26
Adverbes	26
Pronoms	27
Prépositions	30
Conjonctions	32
Conclusion	33
II - Les Images:	34
Source d'inspiration et définition	34
L'image surréaliste	35
L'arbitraire dans l'image	36
Quelques images: analyse	38
Abondance et importance de l'image	39
Images: formation linguistique	40
Catalogue	47
Conclusion	52
III - La Phrase:	53
Définition	53
L'importance de la ponctuation	53
La ponctuation chez Eluard	54
Ponctuation et unité - sémantique	56
Ponctuation et unité - grammaticale	58
Ponctuation et intonation	58
Construction de la phrase	59
Ordre des mots	62
La liaison	64

Page

IV - Le Vers: 65
La pause à la fin du vers 65
La métrique 66
Les strophes 69
La rime 70
Les rapprochements sonores 70
Effets de sonorités 71
Rythme 72

Conclusion 77

Bibliographie 82

INTRODUCTION

Le présent travail se propose d'analyser l'oeuvre surréaliste de Paul Eluard. C'est-à-dire qu'il se centre sur la période entre 1924 et 1938; dates qui ne sont pas catégoriques mais qui permettent par des références à des événements bien précis de rassembler en un tout l'oeuvre surréaliste de cet auteur. De plus, cette époque reflète assez bien les tendances générales de toute sa poésie. Enfin, comme nous le verrons, le thème continu de l'amour assure à cette période une unité d'inspiration poétique.

Nous allons examiner sa poésie de cette période d'un point de vue stylistique. En d'autres termes, nous étudierons et expliquerons le choix que fait cet auteur des éléments dont il dispose dans la langue. Nous croyons que ces éléments sont employés avec le maximum d'efficacité et par ce fait très expressifs. Ainsi, nous aborderons en premier lieu le vocabulaire, ensuite les images et enfin la phrase et le vers de cet écrivain.

En considérant cette poésie aussi, nous avons constaté que l'impression reçue provient aussi bien du poème en prose que du poème en vers. C'est pourquoi nous avons cru bon d'étendre notre choix au domaine du poème en prose. Nous abordons une question de forme, à savoir que la différence entre les deux genres d'expression réside non pas dans la source d'inspiration, mais dans la disposition formelle de la pensée. Le poème en prose ne vise ni à élargir ni à éclaircir le poème en vers; il est tout simplement une autre façon de traduire l'univers poétique de l'auteur. De plus, le caractère

linguisitique de notre recherche nous force à ne pas considérer les recueils d'Eluard écrits en collaboration avec d'autres écrivains.

Mais avant d'aborder le problème de la forme proprement dite, il serait profitable et même nécessaire de s'attarder sur le sens de l'oeuvre surréaliste d'Eluard. Son attitude envers la poésie et sa position comme surréaliste conditionnent le choix qu'il fait des éléments de la langue. Ces derniers n'ont de valeur stylistique qu'en rapport avec le fond qu'ils transmettent.

Paul Eluard fut parmi les fondateurs du Surréalisme, mouvement révolutionaire qui secoua la France entre les deux guerres mondiales. Il signa son nom au premier texte surréaliste, Un Cadavre, en octobre 1924 et travailla pour cette cause pendant au moins dix ans. Mais, il est vrai aussi qu'Eluard ne fut jamais entièrement d'accord avec tous les principes surréalistes établis par André Breton, le chef du mouvement.

Il crut d'abord que la poésie était son propre but et que l'écriture automatique ne constituait pas la manière poétique par excellence. Dès 1926, Eluard tenait à faire la différence entre l'écriture automatique, le récit des rêves et la poésie. Dans la préface de Les Dessous d'une Vie (1926) et plus tard en 1937 dans Premières Vues Anciennes, il affirma sa position sur ces sujets. Par deux fois, il déclara la supériorité de la poésie sur les deux autres genres. En 1926, il proclame:

> Des rêves, nul ne peut les prendre
> pour des poèmes. Ils sont pour
> un esprit préoccupé du

> merveilleux, la réalité vivante.
> Mais les poèmes, par lesquels
> l'esprit tente de désensibiliser
> le monde, . . .il est indispensable
> de savoir qu'ils sont la consé-
> quence d'une volonté assez
> bien définie. . .[1]

En 1937 il ajoute:

> Le poème. . .permet à
> l'homme de voir autrement,
> d'autres choses. Il découvre
> un nouveau monde, il devient
> un nouvel homme.
>
> On a pu penser que l'écriture
> automatique rendait les poèmes
> inutiles. Non: elle augmente,
> développe seulement le champ
> de l'examen de conscience
> poétique, en l'enrichissant.[2]

La poésie lui permet d'atteindre, par une nouvelle manière de voir les choses, un état intégral où sa réalité intime s'unit à la réalité extérieure du monde qui l'entoure. C'est une activité consciente et bien déterminée où l'automatisme ne fait qu'enrichir le champ de vision.

D'un point de vue surréaliste, la position que prend Eluard constitue une hérésie. Dans Entretiens avec André Parinaud (1952), André Breton fait la remarque suivante à ce sujet:

> Cette division par genres, avec
> prédilection pour le poème comme
> "conséquence d'une volonté
> bien définie", m'a paru d'emblée

---

[1]Paul Eluard, "Les dessous d'une vie", Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I; Paris: Gallimard, 1968, pp. 1387-1388.

[2]P. Eluard, Premières vues anciennes, p. 550.

> ultra-rétrograde et en contradiction formelle avec l'esprit surréaliste.[3]

Il faut se rappeler qu'en 1924 Breton avait défini le surréalisme comme suit:

> Surréalisme, n. m. automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.[4]

On atteint la façon idéale de penser en libérant l'imagination de toutes contraintes, le moyen principal étant l'écriture automatique. La définition suggère de plus que le surréalisme ne vise pas l'art pour l'art: son but est extra-littéraire.

Eluard se distingue aussi des autres membres du groupe surréaliste par son désir ardent de communiquer. Bien plus que ses confrères, il croit au langage comme moyen de communication. Il affirme cela dès 1920 dans la préface de son recueil Les animaux et leurs hommes:

> Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous.[5]

---

[3]André Breton, Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud, Paris: Gallimard, 1952, p. 106.

[4]A. Breton, Manifestes du Surréalisme, Collection "Idées", Paris: Gallimard, 1966, p. 37.

[5]P. Eluard, "Préface", Les animaux et leurs hommes, p. 37.

Et encore, dans sa période proprement surréaliste il écrit en 1938 dans Dictionnaire abrégé du Surréalisme:

> Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme, à réduire les différences qui existent entre les hommes.[6]

Par le surréalisme, Eluard veut découvrir le fond commun à tous les hommes, marquant ainsi encore une fois son désir de communiquer, de partager. Il n'est pas difficile de comprendre alors, pourquoi le parti communiste, qui prône ce genre de partage, l'attire tellement. C'est d'ailleurs l'adhésion à ce parti politique qui causa sa renonciation du groupe surréaliste en 1938. Nous nous trouvons en face d'un surréaliste dont les croyances vont à l'encontre de celles du mouvement dans lequel il se trouve.

Cette opposition ne se retrouve pas à tous les niveaux cependant. Les poèmes composés pendant cette période surréaliste (1924-1938) ont une unité de thème et d'inspiration. La poésie de cette époque s'inspire directement de l'expérience amoureuse de Paul Eluard. Il dit lui-même dans son recueil Capitale de la douleur (1926):

> Je chante la grande joie de te chanter,
> . . . . . .
> Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter

---

[6]P. Eluard, "Surréalisme", Dictionnaire abrégé du Surréalisme, p. 780.

Le mystère où l'amour me crée et se délivre.[7]

Nous voyons dans cette poésie que la femme est son ressort poétique et qu'Eluard donne à la poésie le pouvoir de recréer la joie de l'amour physique. Le titre d'un de ses recueils surréalistes nous éclaire davantage là-dessus: L'amour la Poésie (1929). Le manque de conjonction suggère que ces deux idées sont intimement liées dans la pensée d'Eluard. La poésie s'inspire de l'amour vécu et ne peut exister sans lui. On peut très bien comprendre alors pourquoi cet auteur fait de la poésie un but.

On peut même affirmer que la plupart de la poésie d'Eluard s'inspire de l'amour. Il est possible de voir chez Eluard comme on a pu le constater chez Ronsard, Baudelaire et même Apollinaire, trois cycles de l'amour: le cycle de Gala (1914-1930), celui de Nusch (1930-1946) et de Dominique (1949-1952†). Les trois femmes ont inspiré ce poète à différents moments de sa vie et on y trouve très nettement l'influence de chacune.

Il faut préciser cependant au sujet du sens de l'amour chez Eluard. L'amour pour lui se définit dans son accomplissement physique. Il n'y a aucun amour platonique chez lui. On le voit bien dans sa poésie par l'abondance de références au corps de la femme et au gestes amoureux. Par exemple, il écrit dans un poème de L'amour la Poésie:

> Amoureuse au secret derrière ton sourire
> Toute nue les mots d'amour
> Découvrent tes seins et ton cou
> Et tes hanches et tes paupières
> Découvrent toutes les caresses
> Pour que les baisers dans tes yeux

---

[7]P. Eluard, "Celle de toujours, toute", Capitale de la Douleur, p. 197.

Ne montrent que toi tout entière.[8]

Cependant, la sensualité chez Eluard n'est pas égoïste. C'est une participation de deux êtres qui implique le respect. C'est évident dans Prestiges de l'amour (1949):

> Toute déclaration d'amour comporte
> une certaine gloire. Elle implique
> le respect. Toute caresse, qu'elle
> soit du corps ou du langage, est
> sacrée.[9]

L'amour "éluardien" est un amour physique qui exprime un sentiment noble.

Ce poète voit aussi dans l'amour de la femme, un sens à la vie. Dans Les yeux fertiles (1936), il écrit:

> Les yeux dans lesquels je voyage
> Ont donné aux gestes des routes
> Un sens détaché de la terre.[10]

La femme donne à ses gestes une portée cosmique. On comprend mieux quand on lit dans Facile (1935):

> Tu te lèves l'eau se déplie
> Tu te couches l'eau s'épanouit
>
> Tu es l'eau détournée de ses abîmes
> Tu es la terre qui prend racine
> Et sur laquelle tout s'établit
>
> Tu sacrifies le temps
> A 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[11]

---

[8] P. Eluard, "XIII", L'amour la Poésie, p. 235.

[9] P. Eluard, cité par R. Jean dans Paul Eluard par lui-même, "Ecrivains de Toujours", Ed. du Seuil, Paris, 1968, p. 42.

[10] P. Eluard, "On ne peut me connaître", Les yeux fertiles, p. 493.

[11] P. Eluard, "Tu te lèves. . .", Facile, p. 459.

Dans ce poème, Eluard attribue à la femme, qu'il associe à l'image de l'eau et à la nature en général, la fertilité: la génération et la perpétuation de l'homme.

CHAPITRE I

LE VOCABULAIRE

Commençons l'analyse stylistique de l'oeuvre surréaliste de Paul Eluard par l'étude de son vocabulaire.

Les substantifs

Les substantifs, d'abord, forment le gros du vocabulaire d'Eluard. On pourrait même qualifier son style de style substantif, à savoir que les noms dominent au lieu des verbes et des adjectifs.

Nous pouvons ranger les substantifs dans les trois catégories suivantes: ceux qui correspondent à une substance perceptible par les sens de l'homme,[1] ceux qui appartiennent au domaine des abstractions, et ceux qui se réfèrent à la fois à ces deux sortes de réalité.

Substantifs concrets

La majorité des substantifs employés par Eluard dans sa poésie surréaliste proviennent du domaine de l'existence perceptible par les sens de l'homme. C'est le monde du concret qui domine chez cet écrivain. Dès 1918 dans son poème "Pour vivre ici" Eluard nous donne cette indication:

> Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné
> Je lui donnai ce que le jour m'avait donné:
> Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes,
> Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés,
> Les insectes, les fleurs, les fourrures, les fêtes.[2]

Le poète infuse à sa poésie la substance de la vie.

---

[1] Par "sens de l'homme" nous entendons le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher et la vue.

[2] P. Eluard, "Pour vivre ici", Livre ouvert, p. 1032.

La poésie d'Eluard se nourrit de réalités concrètes avant tout. L'imagination transforme ensuite cette réalité en symbole d'émotion et de sentiment et la "donne à voir". C'est dans ce sens qu'il faut entendre ces phrases tirées du recueil Evidence poétique:

> Tout est au poète objet à sensations et, par conséquent à sentiments. Tout le concret devient alors l'aliment de son imagination et l'espoir, le désespoir passent, avec les sensations et les sentiments, au concret.[3]

Nous sommes en face du cycle poétique de Paul Eluard: la vie, transformée par l'imagination redevient vie, symbolique cette fois, dans la poésie. C'est le langage-symbole des réalités concrètes; celui qui inspire les hommes, celui qui les touche. C'est celui qui est le plus facile à saisir, car il appartient au fond commun à tous les hommes: l'existence concrète.

Corps humain: visage

Si l'on s'attarde davantage aux substantifs concrets d'Eluard on remarque la prédominance de ceux qui désignent les parties du corps humain, surtout le visage. Dans ce domaine on relève, comme les plus fréquents, les mots suivants:

homme	visage
femme	bouche
corps	lèvre
chair	oeil
bras	paupière
main	regard
doigt	larme
seins	cheveux
sang	chevelure
tête	coeur

---

[3]P. Eluard, Evidence poétique, p. 515.

Sur les vingt substantifs notés, on constate qu'une moitié se rapporte surtout à la tête et à la vue et que l'autre appartient au reste du corps humain.

Ces deux tendances s'expliquent aisément. Nous avons déjà mentionné que l'amour chez Eluard ne se réalise que dans son accomplissement physique. Cela explique l'abondance de mots qui se réfèrent au corps de la femme. Mais les mots tels que "oeil" et "regard" demande une explication plus détaillée. Rappelons d'abord l'importance des sens chez Eluard: ce n'est que par eux qu'il saisit le réel. Or, c'est par la vue qu'il y arrive le plus souvent et le plus efficacité. Il affirme à ce sujet dans A toute épreuve (1930):

> Je t'appellerai Visuelle.[4]

Le monde réel et la femme dépendent d'abord du regard. On le voit dans le poème "L'amoureuse" tiré de Mourir de ne pas mourir (1924):

> Elle est debout sur mes paupières
> Et ses cheveux sont dans les miens,
> Elle a la forme de mes mains,
> Elle a la couleur de mes yeux
> Elle s'engloutit dans mon ombre
> Comme une pierre sur le ciel.
>
> Elle a toujours les yeux ouverts
> Et ne me laisse pas dormir.[5]

Les paupières captent, gardent et retiennent l'image de la femme au profit du regard. Elle, qui est vue d'abord, se confond avec Eluard

---

[4] P. Eluard, "Une chanson. . .", A toute épreuve, p. 293.

[5] P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

dans l'amour. Aussi longtemps qu'elle le regarde, il ne peut se reposer, car par le regard, la femme le met en présence de lui-même et en présence du monde.

Il y a chez Eluard, un autre aspect du regard: le reflet. Les yeux ne font pas que regarder mais peuvent refléter ce qu'ils voient. L'auteur est explicite dans Donner à voir (1939):

> Voir, c'est recevoir, refléter
> c'est donner à Voir.[6]

C'est alors qu'Eluard peut se comprendre davantage: les yeux féminins sont les miroirs de son être et de l'univers.

Nature

Un grand nombre de substantifs concrets aussi se rapporte à la nature: au domaine du végétal et du monde animal. Les plus usuels sont les suivants:

ciel	pierres	source
soleil	cailloux	fleur
lumière	branches	ombre
rayons	arbres	flammes
feu	buissons	images
oiseau	eau	froid
aile	poisson	neige
plume	mer	désert
vol	terre	pluie
jour	nuit	orage

On pourrait s'attarder longuement sur chaque mot. Mais au risque d'empiéter sur le chapitre consacré aux images, limitons-nous ici aux généralités. La plupart des mots se confondent et s'unissent au thème de l'amour de la femme. Comme nous l'avons déjà mentionné, Eluard associe le

---

[6] P. Eluard, Donner à voir, p. 964.

thème de la nature au thème de la femme, représentant la femme le plus souvent au milieu de la verdure. Le poème "Je ne suis pas seul" du recueil Médieuse (1939), le montre bien:

> Chargée
> Des fruits lègers aux lèvres
> Parée
> De mille fleurs variées
> Glorieuse
> Dans les bras du soleil
> Heureuse
> D'un oiseau familier
> Ravie
> D'une goutte de pluie
> Plus belle
> Que le ciel du matin
> Fidèle.[7]

Eluard pare la femme de fleurs, de fruits et d'oiseaux. Il confond la beauté de la femme à celle de la nature. L'exaltation de la nature répond à celle de la femme.

Si la nature lui permet de peindre la femme, elle lui permet aussi d'exprimer ses sentiments. Eluard utilise le langage des fleurs pour parler aux hommes. Il associe par exemple les mots tels que "lumière", "Flamme" et "feu" à la vie passionnée de l'amour, aux membres de la femme. Il le laisse éclater dans Les dessous d'une vie (1926):

> Je vois ses mains retrouver leur
> lumière et se soulever comme
> des fleurs après la pluie. Les
> flammes de ses doigts cherchent
> celles des cieux et l'amour
> qu'elles engendrent sous les feuilles,
> sous la terre, dans le bec des
> oiseaux, me rend moi-même à ce
> que j'ai été.[8]

---

[7] P. Eluard, "Je ne suis pas seul", Médieuses, p. 881.

[8] P. Eluard, "Je vois ses mains", Les dessous d'une vie, p. 204.

On voit aussi dans cette citation l'amour de la femme confondu à celui de la nature. La nature parle pour Eluard, elle devient langage-symbole.

Environnement matériel de l'homme

Une dernière catégorie de substantifs concrets se rapporte à l'environnement matériel de l'homme. On y retrouve les mots suivants:

monde	bateau
place	vitre
ville	fenêtre
village	mur
barque	maison
lit	table
toit	porte

Encore une fois, nous voyons la référence au concret de l'existence de l'auteur. Cette fois-ci on est amené à se centrer sur l'entourage immédiat de l'homme. Considérons les mots "vitre" et "fenêtre". Ceux-ci, par définition évoquent une notion de transparence. Eluard utilise ce caractère pour symboliser la découverte d'un monde nouveau, d'un monde de l'au-delà. Les vers suivants tirés de L'amour la Poésie illustre bien cela:

> L'aube se passe autour du cou
> un collier de fenêtres.[9]

L'aube pour le poète devient une suite de possibilités pour de nouvelles découvertes.

Les substantifs en somme, témoignent bien du désir du concret chez Eluard. Ce poète parle presque sans parler; les choses sont devenues silencieusement expressives. Eluard écrit:

---

[9]P. Eluard, "La terre est bleue", L'amour la Poésie, p. 232.

J'ai besoin des oiseaux pour parler à la foule.[10]

Tiré de Capitale de la douleur (1926), ce vers montre bien ce qu'on entend par le langage des choses.

Substantifs abstraits

Quant aux noms abstraits, il est inévitable qu'Eluard les emploie. Mais précisons cependant que ces abstractions sont réduites au second plan chez ce poète qui veut que le langage se concrétise. Eluard évite ce qui ne repose pas sur une base concrète. C'est pour cette raison que la plupart des substantifs abstraits sont accompagniés de verbes concrets. Ces vers extraits de Capitale de la douleur l'illustrent:

Je chante . . .
La candeur de t'attendre, l'innocence de te connaître.[11]

Le verbe "chanter" introduit une couleur vivante aux abstractions qui l'entourent. Remarquons aussi l'emploi du pluriel des noms abstraits, réduisant encore la portée de l'abstrait dans la poésie d'Eluard. La pluralité confère un caractère physique et plus déterminé aux abstractions. Par exemple dans Défense de savoir (1928) l'auteur écrit: "Les espoirs, les désespoirs sont effacés".[12] Ailleurs, dans La vie immédiate (1932) on trouve: "La confusion des corps des lassitudes des ardeurs."[13]

---

[10]P. Eluard, "L'hiver sur la prairie. . .", Capitale de la douleur, p. 186.

[11]P. Eluard, "Celle de toujours, toute", Capitale de la douleur, p. 197.

[12]P. Eluard, "Au premier éclat. . .", Défense de savoir, p. 221.

[13]P. Eluard, "A perte de vue", La vie immédiate, p. 365.

On a l'impression que ces états d'âme se révèlent par leurs symptômes physiques qui se répètent sans cesse au cour de l'existence; on croirait pouvoir les compter. Ainsi, est-il plus juste d'affirmer qu'il y a dans la poèsie d'Eluard une nuance ou une impression secondaire de l'abstrait plutôt que de trancher la question.

Le collectif

Cette dernière remarque se révèle d'autant plus vraie si l'on considère l'emploi assez fréquent du collectif chez cet auteur. Le mot collectif résonne à la fois de l'abstrait et du concret car même s'il vise l'abstrait il ne se dissocie jamais du concret qui le fonde. Citons l'exemple suivant trouvé dans L'amour la Poésie (1929): "La verdure caresse les épaules de la rue,"[14] et celui-ci de La vie immédiate:

> Plante majeure dans le bain
> Végétal travaillé brune ou blonde[15]

Le collectif exprime bien le désir de garder le flou de rêve et de l'essence poétique, tout en restant très concret.

Intimement lié au collectif on souligne l'usage des mots tels que "rire, sourire et soupir", qui sont des substantifs exprimant par le physique une émotion intérieure. On note dans A toute épreuve (1930):

> Mais la main qui me caresse
> C'est mon rire qui l'ouvre. [16]

---

[14] P. Eluard, "Passage où la vue", L'amour la Poésie, p. 263.

[15] P. Eluard, "En exil", La vie immédiate, p. 368.

[16] P. Eluard, "Le corps et les honneurs", A toute épreuve, p. 292.

On sent bien ici la force vitale dans ce mot. Ces genres de mots aidés par les noms collectifs diminuent l'importance des mots abstraits proprement dits. Eluard exprime sa pensée par le concret, qui domine partout dans sa poésie.

Verbes: leur importance

Eluard, loin d'accorder au verbe une place d'importance, le réduit au second rang derrière le substantif. On le remarque à deux niveaux: celui de la simplicité et celui de son emploi restreint.

Les verbes, d'un point de vue sémantique, sont pour la plupart des plus simples. Le régistre se limite à ceux qui sont les plus communs et qui, par ce fait, ne posent pas d'obstacle à la compréhension et à la communication immédiate. On note la fréquence des verbes tels que:

aimer	fermer
faire	pouvoir
prendre	parler
dormir	être
rire	avoir
perdre	dire
voir	vouloir

Dans le poème déjà cité [17] "Tu te lèves. . ." tiré de Facile (1935) les verbes. "Se lever", "se deplier", "s'épanouir", "être", "faire" et "chanter", sont tous des verbes qui ne présentent aucune difficulté de compréhension. Eluard désire que les substantifs aient le contrôle sémantique de sa poésie.

La réduction du verbe est encore marquée par son emploi restreint. Eluard limite l'usage du verbe, et va parfois jusqu'à

---

[17]Déjà cité, no.11. Introduction, p.7.

l'omettre. Prenons d'abord cette phrase du poème Ne plus partager de Capitale de la douleur (1926):

> Entre des arbres et des barrières,
> Entre des murs et des mâchoires,
> Entre ce grand oiseau tremblant
> Et la colline qui l'accable,
> L'espace a la forme de mes regards.[18]

Eluard insère une succession de compléments de lieu avant d'introduire sa proposition principale qui ne contient que le simple verbe "avoir" et qui ne fait qu'établir le rapport entre la réalité extérieure et l'espace qu'elle occupe dans la vision du poète. Cela nous amène à la phrase nominale où le verbe ne figure même pas. Notons dans A toute épreuve, ce poème:

> Fantôme de ta nudité
> Fantôme enfant de ta simplicité
> Dompteur puéril sommeil charnel
> Des libertés imaginaires.[19]

Ce n'est qu'une série d'images illustrant une liberté imaginaire.

Verbes d'action

Mais parmi les verbes qui se trouvent dans la poésie d'Eluard, les verbes d'action méritent une attention particulière. Dans l'ensemble des verbes, ils sont les plus fréquents. Ils assurent un certain dynamisme dans la poésie d'Eluard. A ce point de vue ils s'accordent bien aux substantifs concrets. Les deux visent à recréer la vie, les noms par la substance et les verbes d'action par le mouve-

---

[18]P. Eluard, "Ne plus partager", Capitale de la douleur, p. 175.

[19]P. Eluard, "Fantôme de ta nudité", A toute épreuve, p. 293.

ment. Ce sont deux façons d'arriver au même but.

Les temps verbaux

Rappelons cependant que dans cette nouvelle réalité poétique qu'Eluard tente de créer, le temps et l'espace n'existent que par rapport au poète lui-même. Il écrit dans Défense de savoir: "Je suis au coeur du temps et je cerne l'espace".[20] On se rend compte de l'arbitraire d'une telle position. Etre "au coeur du temps" veut dire ne point connaître les limites du temps, être hors de sa portée. Il énonce un peu plus loin dans le même recueil.

> Tous les yeux se font et des regards égaux
> Partagent la merveille d'être en dehors du temps.[21]

La poésie tend vers l'absolu temporel. C'est alors qu'on se rend compte que les temps verbaux servent plutôt à nuancer la pensée qu'à situer une action dans le relatif de l'histoire.

Le présent

Le présent, employé seul est doté de ce caractère atemporel. Eluard l'utilise très souvent dans sa poésie. Prenons par exemple le poème "Tu te lèves. . .":

> Tu sacrifies le temps
> A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
> Qui voile la nature en la réproduisant
>
> Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
>
> Le tien

---

[20] P. Eluard, "Quel beau spectacle. . .", Défense de savoir, p. 218.

[21] P. Eluard, "Au premier éclat. . .", Défense de savoir, p. 221.

Tu es la ressemblance.[22]

Le présent, par le pouvoir qu'il a de s'étendre dans l'avenir et le passé à la fois, s'accorde bien au rôle mystique et éternel qu'Eluard confie à la femme. Quant aux autres temps, le poète les destine à nuancer plus explicitement sa pensée. Dans "Par une nuit nouvelle," il écrit:

Femme avec laquelle j'ai vécu
Femme avec laquelle je vis
Femme avec laquelle je vivrai.[23]

Il n'y a pas de doute ici du caractère durable de l'amour chez Eluard.

Infinitifs & participes

L'usage assez fréquent de l'infinitif et des participes dans la poésie d'Eluard suggère plus visiblement le désir qu'a cet auteur d'atteindre l'absolu. Ces deux modes n'expriment ni la personne ni le temps verbal. Reprenons la fin de "L'amoureuse":

Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.[24]

Les réactions du poète sont réduites à l'essentiel. Rien ne doit nous distraire de la femme. En passant aux participes on relève cet exemple:

Ailes couvrant le monde de lumière,

---

[22]P. Eluard, "Tu te lèves. . .", Facile, p. 459.

[23]P. Eluard, "par une nuit nouvelle", La vie immédiate, p. 366.

Bateaux chargés du ciel et de la mer.[25]

Ces deux derniers vers nous frappent surtout tant par leur valeur descriptive atemporelle et impersonnelle que par le caractère verbale à l'aspect duratif dans "couvrant" et à l'aspect de résultant dans "chargés".

La forme pronominale

La forme pronominale tient une place assez importante chez Eluard. Elle lui permet d'éviter le statique de la forme passive et d'assurer ainsi un dynamisme dans sa poésie. Ce deux vers de"Vers minuit"le montrent bien:

> Des portes s'ouvrent des fenêtres se dévoilent
> Un feu silencieux s'allume. . .[26]

Les réfléchis témoignent d'un désir d'infuser la vie dans la matière inerte, qui devient, par le fait, aussi vivante que le poète. Eluard écrit dans L'évidence poétique:

> Ils (les poétes) poursuivent tous
> le même effort pour libérer la
> vision, pour joindre l'imagination
> à la nature, pour considérer tout
> ce qui est possible comme réel, pour
> nous montrer qu'il n'y a pas de
> dualisme entre l'imagination et
> la réalité, que tout ce que l'esprit
> de l'homme peut concevoir et
> créer provient de la même
> veine, est de la même matière
> que sa chair, que son sang et
> que le monde qui l'entoure.[27]

---

[25]P. Eluard, "La courbe de tes yeux", Capitale de la douleur, p. 196.

[26]P. Eluard, "Vers minuit", La vie immédiate, p. 366.

[27]P. Eluard, Evidence poétique, p. 516.

Dans l'univers poétique d'Eluard tout est vie car l'homme vit.

Les adjectifs: leur importance

Eluard restreint l'usage des adjectifs aussi. Comme pour les verbes, il a tendance à les remplacer par un substantif. Il préfère souvent lier des substantifs exprimant deux réalités bien distinctes l'une de l'autre que d'employer un adjectif. On trouve dans "Leurs veux toujours purs": "Jours de lenteur, jours de pluie".[28] La lenteur et la pluie se distinguent comme deux réalités indépendantes de "Jours". S'il avait écrit "Jours lents, jours pluvieux", les idées de lenteur et pluie auraient perdu de leur caractère essentiel, si l'on peut dire, pour se subordonner comme caractéristiques dépendantes de "Jours". Souvenons-nous qu'Eluard se préoccupe avant tout des "rapports entre les choses"[29] et c'est le substantif qui exprime de la façon la plus complète et la plus directe l'essence de ces choses.

De plus, les adjectifs se trouvant dans la poésie d'Eluard sont souvent des plus communs. On note la fréquence de "grand", "petit", "beau" et "tout". On est porté à considérer leur existence comme visant uniquement à l'apport d'une note du superlatif à sa poésie. Voici deux exemples:

> Le monde entier dépend de tes yeux purs
> Et tout mon sang coule dans leurs regards.[30]

---

[28] P. Eluard, "Leurs yeux toujours purs", Capitale de la douleur, p. 186.

[29] P. Eluard, Evidence poétique, p. 516.

[30] P. Eluard, "La courbe de tes yeux. . .", Capitale de la douleur, p. 196.

Je chante la grande joie de te chanter
La grande joie de t'avoir. . .[31]

Eluard par la répétition de ce genre d'adjectif, surtout l'adjectif indéfini "Tout", suggère au lecteur que son monde poétique est un univers de plénitude. Quand nous aborderons les adverbes entrant dans la formation des superlatifs, nous verrons encore plus clairement la véridicité d'une telle affirmation.

La couleur

Les adjectifs désignant la couleur ne sont pas plus variés: la gamme se réduit plus ou moins à bleu, noir, blanc, et vert. Parfois, le mot "couleur" suffit à ses besoins. Considérons les exemples suivants:

Les feuilles de couleur dans les arbres nocturnes
Et la liane verte et bleue qui joint le ciel aux arbres.[32]

Une eau mystérieuse et noire qui t'enserre.[33]

La terre est bleue comme une orange.[34]

Dans le premier exemple, le vert et le bleu suggèrent que la liane se confond avec le ciel, que la verdure s'identifie à l'azur. Dans le deuxième exemple, noir s'accorde bien à l'idée de mystère. Notons ici que nous touchons à la valeur symbolique de "noir". Enfin, dans le

---

[31]P. Eluard, "Celle de toujours, toute", Capitale de la douleur, p. 197.

[32]P. Eluard, "Celle qui n'a pas la parole", Mourir de ne pas mourir, p. 148.

[33]P. Eluard, "Avec tes yeux. . .", Les petits justes, p. 151.

[34]P. Eluard, "La terre est bleue. . .", L'amour la Poésie, p. 232.

dernier exemple, le bleu devient le symbole de l'infini. Eluard suggère ici, par la juxtaposition du bleu et du sphérique de l'orange, qu'il trouve sur la terre la plénitude de l'infini, de l'absolu.

Nous voyons bien que même les éléments les plus communs ne sont jamais banals chez Eluard. Il utilise le minimum d'éléments avec le maximum d'éfficacité; ce qui engendre quelquefois des problèmes de compréhension forçant le lecteur à participer plus activement à l'expérience poétique.

Caractérisation non-pertinente

Ce problème de compréhension nous amène à toucher à une autre forme de caractérisation chez Eluard; la caractérisation non-pertinente. Abordons ce problème à partir des deux exemples suivants:

Les ombres blanches.[35]

En cherchant des salamandres
Des Flammes vertes
Des Flammes noires. . .[36]

Les adjectifs et les substantifs ci-haut se contredisent d'un point de vue sémantique: ils n'appartiennent pas aux mêmes catégories sémantiques. Dans "flammes noires" la lumière contredit l'obscurité et même s'il est possible de réduire l'écart sémantique par le symbole, les images n'en restent pas moins frappantes. Souvent on aboutit à un brouillage de l'information. Il devient difficile de percevoir le message de l'auteur si message il y a. Ce genre de procédé d'ailleurs

---

[35]P. Eluard, "Les ombres blanches", L'amour la Poésie, p. 247.

[36]P. Eluard, "En cherchant. . .", Comme deux gouttes d'eau, p. 407.

se retrouve fréquemment chez les surréalistes. Ils veulent exciter l'imagination créatrice du lecteur pas des rapports audacieux et originaux qui témoignent d'une nouvelle façon de voir les choses, d'une libération de l'imagination:

> Ils (les poètes) poursuivent tous
> le même effort pour libérer
> la vision , pour joindre l'ima-
> gination à la nature. . .[37]

Cela ne résout pas pour autant le problème de l'arbitraire chez Eluard, question à laquelle nous reviendrons au chapitre consacré aux images.

Les démonstratifs et les possessifs

Les adjectifs démonstratifs et possessifs abondent chez Eluard. On note la fréquence du démonstratif "ce" sous toutes ces formes:

> Sur le ciel délabré, sur ces vitres d'eau douces.[38]

> Je suis le seul qui soit cerné
> Par ce miroir. . .[39]

> Et ce grand mur que tu défends.[40]

Le démonstratif rend les réalités plus proche du poète; elles sont en

---

[37] P. Eluard, "Evidence poétique", p. 516.

[38] P. Eluard, "Sur le ciel délabré. . .", Capitale de la douleur, p. 174.

[39] P. Eluard, "Celle de toujours, toute", Capitale de la douleur, p. 197.

[40] P. Eluard, "Aux grandes inondations. . .", L'amour la Poésie, p. 249.

face de lui. La présence du concret, du démontrable se fait sentir davantage. Les adjectifs possessifs donnent plutôt un ton d'intimité à la poésie d'Eluard. On trouve ceci:

> L'oiseau s'est confondu avec le vent
> Le ciel avec sa réalité
> L'homme avec sa réalité.[41]

L'adjectif possessif suggère très bien ici l'union qui existe entre l'homme et la réalité concrète. Ainsi, les possessif et le démonstratif visent le même but: réduire la distance entre le poète et le concret des choses.

Les articles

Si l'on reste dans le domaine des déterminants on constate que les articles définis et indéfinis possèdent les valeurs qu'on a coutume de leur attribuer. Cependant, il arrive souvent qu'Eluard omet les articles pour évoquer de façon apostrophique des images à l'état de l'essence:

> Feuilles de jour et mousse de rosée
> Roseaux du vent, sourires parfumés.[42]

On a l'impression qu'Eluard évoque des réalités absolues. Remarquons aussi que le pluriel ajoute davantage à l'impression du général, de l'absolu.

Les adverbes

Les adverbes de leur part sont très peu nombreux. Ceux que l'on trouve entrent pour la plupart dans la formation des superlatifs. On

---

[41]P. Eluard, "Le miroir d'un moment", Capitale de la douleur, p. 195.

[42]P. Eluard, "La courbe de tes yeux. . .", Capitale de la douleur, p. 196.

remarque la fréquence de "plus", "très", et "bien". Etudions l'emploi varié de "plus":

> Tous les ponts sont coupés, le ciel n'y passera plus.[43]
>
> Dans les plus sombres yeux se ferment les plus clairs.[44]
>
> Elle est plus belle que les figures des gradins,
> Elle est plus dure. . .[45]
>
> Ce qui a été compris n'existe plus.[46]

Les superlatifs doublés de la construction négative suggèrent une manière non équivoque de voir les choses. On sent encore une fois que le monde d'Eluard est plein et ne peut admettre de demi-mesure. C'est bien dans ce sens que l'on doit interpréter les vers suivants:

> Il n'y a plus rien autour de moi
> Et, si je me détourne, rien est à deux faces:
> Rien, et moi.[47]

Nous voici en face de l'ultime résultat de l'absence de la femme dans l'univers d'Eluard: le néant.

Les pronoms

On remarque chez Eluard surréaliste une opposition constante entre le pronom personnel "je" et le pronom personnel "tu", qui se

---

[43] P. Eluard, "Ne plus partager", Capitale de la douleur, p. 175.

[44] P. Eluard, "Dans les plus sombres yeux. . .", Au défaut du silence, p. 166.

[45] P. Eluard, "Absences", Capitale de la douleur, p. 176.

[46] P. Eluard, "Le miroir d'un moment", Capitale de la douleur, p. 195.

[47] P. Eluard, "Ce que je te dis. . .", Défense de savoir, p. 221.

double d'un contraste entre les adjectifs possessifs de la première personne et ceux de la deuxième personne. On retrouve ces oppositions dans plusieurs combinaisons. Le contraste peut impliquer deux pronoms personnels:

Je te l'ai dit pour les nuages .[48]

Je chante la grande joie de te chanter.[49]

un pronom personnel et un adjectif possessif:

Ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire.[50]

Elle est debout sur mes paupières.[51]

ou bien deux adjectifs possessifs:

Ma force bouge dans tes bras.[52]

Ce qui compte cependant dans ce va-et-vient constant entre le je et le tu ou le moi et le toi, c'est qu'il implique un partage, une communication entre deux êtres; nous sommes loin d'un amour égoïste chez Eluard. C'est le sens du titre d'un poème en prose, "Nuits partagées" tiré du recueil La vie immédiate.

---

[48] P. Eluard, "Je te l'ai dit", L'amour la Poésie, p. 230.

[49] P. Eluard, "Celle de toujours, toute", Capitale de la douleur, p. 197.

[50] P. Eluard, "Ta bouche aux lèvres d'or", Au défaut du silence, p. 167.

[51] P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

[52] P. Eluard, "Ta foi", Mourir de ne pas mourir, p. 150.

Attardons-nous maintenant aux pronoms qui donnent lieu à des observations intéressantes. Il s'agit d'étudier l'emploi du pronom personnel "elle", du pronom indéfini "on"et du relatif "qui".

Eluard utilise souvent le pronom personnel "elle" sans que ce dernier se rapporte à une personne spécifiée dans le contexte. Il écrit dans La vie immédiate:

> Elle est triste elle fait valoir
> Le doute qu'elle a de sa réalité dans les yeux d'un autre.[53]

De qui s'agit-il? Est-ce Gala? Est-ce Nusch? Ou bien, est-ce la femme en général? Il semble que la dernière alternative soit la bonne. Eluard parle de la femme en général plutôt que d'une femme en particulier. Cela ne veut pas dire cependant qu'Eluard voue un amour idéalisé à la femme sans que celle-ci ait des fondements dans le réel. Souvenons-nous qu'il dédie son recueil L'amour la Poésie à Gala. Cela veut tout simplement dire que son amour dépasse les frontières du réel et qu'il atteint des proportions cosmiques.[54]

Passons maintenant au pronom indéfini"on". Eluard l'emploie dans:

> On ne peut me connaître
> Mieux que tu me connais,[55]

L'auteur veut généraliser à la façon du proverbe. De plus son caractère collectif fait que l'auteur s'implique dans ce qu'il dit. Dans cet exemple alors on sent que l'auteur ne peut se connaître que

---

[53]P. Eluard, "En exil", La vie immédiate, p. 368.

[54]Voir le poème déjà cité à l'introduction, "Tu te lèves. . .", p. 7.

[55]P. Eluard, "On ne peut me connaître. . .", Les yeux fertiles, p. 493.

par la femme, que par l'amour. C'est le retour du principe de reflet. La fréquence du pronom relatif "qui" est notable chez Eluard parce qu'il sert à introduire des rapports entre les réalités. On le voit dans l'exemple qui suit:

> Devant moi cette main qui défait les orages
> Qui défrise et qui fait fleurir les plantes grimpantes.[56]

On voit bien le rapport de dépendance entre la nature et la femme. C'est elle qui commande aux orages et qui fait pousser les plantes; elle se confond à la nature.

Les prépositions

On ne peut qu'insister sur l'idée de "rapports entre les choses" chez Eluard. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on trouve tant de prépositions dans sa poésie. Ces prépositions introduisent des rapports à tous les niveaux. Il y a les prépositions telles que "sur", "contre", "dans", et "entre" qui indiquent des rapports physiques entre les choses. On voit par exemple:

> Elle est debout sur mes paupières
> Et ses cheveux sont dans les miens.[57]

> Je te l'ai dit. . .
> Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles.[58]

On remarque l'emploi délibéré des prépositions. Dans la seconde citation, le "dans" semble pousser un peu les choses, mais suggère

---

[56] P. Eluard, "Au revoir", La vie immédiate, p. 370.

[57] P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

[58] P. Eluard, "Je te l'ai dit", L'amour la Poésie, p. 230.

très bien la métamorphose des éléments dans l'imagination du poète. Les oiseaux dans les branches deviennent des feuilles. Cela s'accorde bien à ce qu'il écrit dans Capitale de la douleur:

> Ce qui a été compris n'existe plus
> L'oiseau s'est confondu avec le vent
> Le ciel avec sa vérité
> L'homme avec sa réalité.[59]

C'est un regard original, primitif même, sur le monde naturel.

Il y a, ensuite, les prépositions telles que "pour" et "par" qui forment des rapports intellectuels entre les choses ou les actions. Dans son poème "Je te l'ai dit. . ." il précise les raisons pour avoir avoué son amour à la femme: "pour les nuages", "pour l'arbre de la mer" et beaucoup d'autres du genre. La préposition pour établit un rapport intellectuel bien défini et ce rapport frappe par son originalité et son audace. Il s'agit ici du rapport étroit entre la femme et la nature.

Enfin, il y a une abondance des prépositions "à" et "de" qui sont moins spécialisées et qui peuvent introduire des rapports de lieu, de temps, de manière ou d'appartenance. Le plus souvent "de" dénote l'appartenance:

> Elle a la forme de mes mains
> Elle a la couleur de mes yeux.[60]

La préposition "à" peut aussi suggérer ce rapport d'appartenance mais

---

[59]P. Eluard, "Le miroir d'un moment", Capitale de la douleur, p. 195.

[60]P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

avec l'idée que l'attribut ou la qualité est inséparable du sujet décrit. C'est le cas dans:

Ta bouche aux lèvres d'or. . .[61]

Soulignons que ces prépositions deviennent nécessaires dans un style qui préfère le substantif à l'adjectif à des fins de précision:

Au soir de la folie, nu et clair.[62]

Ses yeux sont des tours de lumières.[63]

Les oiseaux de nuit sans mouvement dans leur parure.[64]

Les substantifs "folie", "lumières" et "nuit" jouissent d'une indépendance plus grande que les adjectifs face aux mots qu'ils précisent.

Conjonctions

Par contre, on ne trouve pas une grande quantité de conjonctions. Même dans sa poésie en prose Eluard se limite aux plus communes. Cela se comprend bien si l'on considère qu'il utilise souvent l'énoncé court et direct. Cependant la conjonction "et" par sa fréquence remarquable mérite une attention particulière. Elle lie souvent deux propositions en exprimant tout simplement l'idée d'addition:

Le sommeil a pris ton empreinte
Et la couleur de tes yeux.[65]

Mais le plus souvent elle n'a qu'une valeur insistance et n'accentue

---

[61] P. Eluard, "Ta bouche aux lèvres d'or. . ., Au défaut du silence, p. 167.

[62] P. Eluard, "Ne plus partager", Capitale de la douleur, p. 175.

[63] P. Eluard, "Ses yeux. . .", L'amour la Poésie, p. 235.

[64] P. Eluard, "Au revoir", La vie immédiate, p. 370.

[65] P. Eluard, "Le sommeil. . .", L'amour la Poésie, p. 235.

que la liaison:

> Amoureuse au secret derrière ton sourire
> Toute nue les mots d'amour
> Découvrent tes seins et ton cou
> Et tes hanches et tes paupières.[66]
>
> Une étoile nommée azur
> Et dont la forme est terrestre.[67]

On constate alors que son rôle principal est d'assurer, un certain élan, une certaine fluidité dynamique à sa poésie.

Conclusion

Aprés la présentation d'un tableau du vocabulaire d'Eluard, il est nécessaire d'en dégager les tendances générales. Eluard vise d'abord le langage du concret, celui qui est commun à tous les hommes. Ce langage doit frapper immédiatement et pleinement, expliquant ainsi la supériorité du substantif chez cet auteur. Mais s'il y a une facilité et une simplicité au niveau des mots dans ce nouveau langage, il n'y a pas moins un manque de clarté dans l'agencement des ses mots, dans les rapports établis entre eux. Il y a une libération de la pensée, influence évidente du surréalisme, qui fait que les rapports sont des plus insolites et impulsifs. Cela demande une plus grande participation du lecteur et soulève encore une fois le problème de l'arbitraire dans la poésie surréaliste d'Eluard et dans la poésie surréaliste en général.

---

[66] P. Eluard, "Amoureuse au secret. . .", L'amour la Poésie, p. 235.

[67] P. Eluard, "Les corbeaux. . .", L'amour la Poésie, p. 241.

CHAPITRE II

L'IMAGE: SOURCE D'INSPIRATION ET DEFINITION

Eluard tient des surréalistes sa croyance en la toute puissance des images. De plus, l'image chez Eluard a toujours le support du concret, du physique. On le constate facilement à la lecture de L'évidence poétique:

> Tout est au poète objet à sensation
> et, par conséquent, à sentiments.
> Tout le concret devient alors
> l'aliment de son imagination. . .[1]

C'est alors qu'une poésie comme la sienne se traduit plus aisément: il puise dans une réserve qui appartient à tous les hommes. Qui ne connaît pas l'oiseau, la lumière ou le pouvoir des yeux?

Comme nous l'avons mentionné au chapitre précedent, les sens de l'homme, surtout la vue, permettent à Eluard de saisir le concret.[2] Il part de la sensation et en dégage l'idée. L'image est avant tout un produit de l'oeil:

> Je t'appellerai Visuelle
> Et multiplierai ton image.[3]

Mais si Eluard se base sur la réalité concrète, il ne vise pas l'objectivité. L'image pour le poète n'est pas une photographie. Elle est une nouvelle réalité fondée sur le physique mais transformée par

---

[1]Paul Eluard, "L'évidence poétique", Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, Paris: Gallimard, 1968, 515.

[2]Chapitre I, p. 11.

[3]P. Eluard, "Une chanson de porcelaine. . .", A toutes épreuves, p. 293.

l'imagination. Elle devient une autre réalité aussi vivante où l'imagination et le physique ont égal partage. Le poète écrit dans Donner à voir:

> Il n'y a pas loin, par l'oiseau,
> du nuage à l'homme, il n'y
> a pas loin, par les images, de
> l'homme à ce qu'il voit, de la
> nature des choses réelles
> à la nature des choses imaginées.
> La valeur en est égale.[4]

Il donne à voir le réel, mais le réel modifié par l'imagination. L'image est le produit d'une fusion du poète avec ce qu'il voit. Quand le subconscient d'Eluard s'allie à la réalité extérieure, alors la vérité profonde de l'homme et la vérité du monde physique s'unissent dans un univers poétique.

L'image surréaliste

L'image par la comparaison comme on a coutume de la définir, se présente comme un moyen d'interpréter, de recréer par la figuration analogique une notion, un sentiment ou une réalité concrète. Chez les surréalistes cependant cette définition se trouve modifiée. Ecoutons André Breton:

> L'image la plus forte est celle
> qui présente le degré d'arbi-
> traire le plus élevé, je ne le
> cache pas. Celle qu'on met le
> plus longtemps à traduire en
> langage pratique, soit qu'elle

---

[4]P. Eluard, Donner à voir, p. 945.

> récèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé. . .[5]

Dans la doctrine surréaliste, les analogies les plus arbitraires et les plus déconcertantes sont les plus vraies et ont le plus de puissance émotive. Elles témoignent d'une libération de la pensée, règle surréaliste première pour celui qui veut atteindre le vrai fonctionnement de la pensée et la réalité supérieure.

Eluard, influencé par le surréalisme, croit en la puissance émotive des rapports les plus libres. "Tout est comparable à tout,"[6] dit-il, et il se laisse aller à la tentation de juxtaposer librement ses images, de les assembler de façon la plus audacieuse et la plus originale. Il en fait un assemblage-choc.

L'arbitraire dans l'image

Le lecteur qui n'est pas averti est dérouté, les images le déconcertent et il va même jusqu'à les croire incompréhensibles. L'arbitraire semble brouiller le message qui se veut par définition communicable à tous les hommes: "Le langage est un fait social"[7] nous dit Eluard. Mais il semble dérouter délibérément son lecteur. Y a-t-il contradiction ou peut-on concilier l'arbitaire avec le désir de

---

[5]André Breton, Manifestes du Surréalisme, Paris: Gallimard, 1966, 52.

[6]P. Eluard, Avenir de la poésie, p. 527.

[7]P. Eluard, Donner à voir, p. 944.

communiquer?

A vrai dire, les images les plus mystifiantes ne contredisent pas l'ambition qu'Eluard a de communiquer sa vision aux autres. Mais il faut s'entendre sur la forme de cette communication chez Eluard. Ce n'est plus un langage basé sur les lois de la logique traditionnelle. Eluard, à la façon de l'homme primitif, sauvage , tout à fait pur qui veut exprimer spontanément ce qu'il ressent, veut traduire ce qu'il y a de plus pur, de plus profondément humain en lui. La raison et ses lois ne dominent plus. C'est le règne du mot et des rapports spontanés reliés en profondeur. Pour explorer ce domaine du subconscient, le poète doit chercher en lui-même, rendant ainsi ses découvertes très personnelles mais aussi profondément humaines. C'est la spontanéité, l'arbitraire qui garantit la validité de ses découvertes. La responsabilité du poète réside dans la révélation; c'est au lecteur d'assurer la communication. C'est au lecteur de participer à l'expérience du poète en comparant honnêtement et sans aucune restriction sa propre expérience à celle du poète pour établir la vérité, la justesse du rapport établi par ce poète.

Il arrivera un jour où, selon Eluard, "tout homme montrera ce que le poète a vu".[8] Ce jour-là, l'humanité entière atteindra la plénitude de son existence. Rien de plus sérieux alors que la recherche d'Eluard. Elle ne permet ni les jeux de mots, ni les plaisanteries.

---

[8]P. Eluard, Avenir de la poésie, p. 526.

Quelques images: analyse

Rendons notre analyse plus pratique en examinant quelques images surréalistes d'Eluard qui semblent incompréhensibles à première vue:

> Les barques de tes yeux s'égarent
> Dans la dentelle des disparitions.[9]

> Fuis à travers le paysage
> Parmi les branches de fumée. . .[10]

> Un bel arbre
> Ses branches sont des ruisseaux
> Sous les feuilles
> Ils boivent aux sources du soleil
> Leurs poissons chantent comme des perles.[11]

Comment peut-on parler de "barques des yeux", de la "dentelle des disparition", de "branches de fumée", de branches qui sont des ruisseaux et comparer le chant des poissons à des perles? Quelle ressemblance peut-il y avoir entre ces réalités qui sont des plus étrangères? Les métamorphoses les plus frappantes dénotent une nouvelle approche à la réalité, une vision fraîche des choses, inhabituelle, rendant à l'homme un pouvoir primitif de nommer une nouvelle réalité. C'est le principe du regard qui explique toutes ces images, mais un regard

---

[9]P. Eluard, "Toi la seule. . .", L'amour la Poésie, p. 231

[10]P. Eluard, "Suite", Répétitions, p. 106.

[11]P. Eluard, "La lumière éteinte", La rose publique, p. 425.

modifié non pas par une contrainte mais par une libération. L'imagination du poète se laisse aller à des interprétations mystifiantes d'abord mais qui se révèlent de plus en plus compréhensibles, belles et rafraîchissantes. Il s'agit de modifier le sens, et tout s'éclaircit. Les barques deviennent des lieux intimes dans lesquelles l'homme peut explorer de nouvelles terres; la dentelle se prête bien à l'idée de mouvement régulier et dentelé, si l'on peut dire, des vagues; la colonne de fumée illustre bien la forme sinueuse de la branche; on voit la même chose avec le ruisseau; enfin, pour "chanter" il faut entendre vibrer, scintiller dans l'eau comme des perles. Les associations sont lointaines, mais toujours justes.

Abondance et importance de l'image

Notons enfin, que la création des images est une opération constante chez Eluard, comme elle l'est d'ailleurs chez tous les surréalistes. Les images abondent dans son oeuvre:

> Je t'appellerai Visuelle
> Et multiplierai ton image.[12]

Il libère et multiplie ses images; l'une engendre l'autre et cela se perpétue:

> Les rapports entre les choses,
> à peine établis s'effacent
> pour en laisser intervenir
> d'autres, aussi fugitifs.[13]

Eluard nous fournit plusieurs exemples de cette multiplication d'images.

---

[12] P. Eluard, "Une chansons de porcelaine", A toutes épreuves, p. 293.

[13] P. Eluard, Donner à voir, p. 936.

Mentionnons-en deux:

> Il en rassemble les merveilles
> Comme des feuilles dans un bois
> Comme des oiseaux dans leurs ailes
> Et des hommes dans le sommeil.[14]

et:

> Il (le miroir) est dur comme la pierre,
> La pierre informe,
> La pierre du mouvement et de la vue.[15]

Dans le premier exemple, il associe l'idée de"merveilles"à la nature et ensuite à l'homme qui rêve. Dans le deuxième exemple, la première analogie est des plus communes mais Eluard l'utilise comme tremplin pour faire surgir d'autres associations. La pierre se transforme en synonyme de miroir solide et déformé qui altère le mouvement et la vision des choses. Plus Eluard multiplie ses images plus il réduit l'écart entre l'homme actuel et l'homme épanoui de l'avenir.

Images: formation linguistique

Etudions maintenant l'image d'Eluard sous son aspect le plus formel. Considérons, en d'autres mots, la naissance de la comparaison d'un point de vue linguistique en examinant les procédés grammaticaux qui servent à engendrer l'analogie par la confrontation de deux réalités.

---

[14]P. Eluard, "Georges Brague", Capitale de la douleur, p. 192.

[15]P. Eluard, "Le miroir d'un moment", Capitale de la douleur, p. 195.

Le comparatif "comme"

L'image se présente sous sa forme la plus explicite quand l'analogie est introduite par le comparatif "comme". Nous abordons ici la comparaison proprement dite.

Chez Eluard la plupart des comparaisons s'articulent autour du verbe:

> Elle s'engloutit dans mon ombre
> Comme une pierre sur le ciel.[16]

Le "comme" suggère ici une image en mouvement, à savoir que la pierre est lancée vers le ciel et s'y perd. Rien de plus concret et de plus vivant pour suggérer la puissance unificatrice de l'amour physique. L'exemple suivant montre le caractère vivant de la comparaison:

> Elle roule sur pierres
> Comme l'eau se dandine.[17]

Eluard confond le dynamisme de la femme à celui de la nature. L'emploi de "dandine" suggère le mouvement physique attirant de la femme.

Le comparatif "comme" sert aussi à préciser les adjectifs. C'est le cas dans:

> Que les souvenirs m'entraînent
> et j'aurai des yeux ronds
> comme le monde.[18]

La comparaison peut paraître commune mais le mot "monde" en suggère bien plus qu'on ne le pense. Il faut se souvenir du pouvoir des yeux féminins chez Eluard: les yeux de la femme reflètent non seulement le poète mais le monde entier, transformé par l'amour de la femme.

---

[16] P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

[17] P. Eluard, "Absences", Capitale de la douleur, p. 176.

[18] P. Eluard, "Dans le cylindre des tribulations", Mourir de ne pas mourir, p. 145.

Ailleurs, on trouve:

Aux grandes inondations de soleil
Aux soleils renversés
Beaux comme des gouttes d'eau.[19]

Dans les gouttes d'eau, on perçoit la lumière et la chaleur du soleil.

La métaphore

L'absence de "comme" dans la poésie rend la transformation analogique plus violente et directe. Nous arrivons au domaine de la métaphore qui vise dans son aspect le plus pur à fusionner en un seul les deux termes de la comparaison. Cela se résume à définir la métaphore comme tout remplacement d'un terme par un autre ou l'identification d'une chose, d'une action ou d'une personne à un autre. Passons en revue les diverses façons de rapprochement métaphorique qu'utilise Eluard dans sa poésie surréaliste.

L'énoncé direct

L'énoncé direct affirme d'abord catégoriquement par la copule "être" que la réalité A est la réalité B. Plus l'analogie est lointaine et juste plus ce genre de formule saisit le lecteur. Voyons quelques exemples:

Le ciel est un dé à coudre.[20]

Tu es l'eau détourné de ses abîmes
Tu es la terre qui prend racine
. . . . . .

---

[19]P. Eluard, "Aux grandes inondations. . ." L'amour la Poésie, p. 248.

[20]P. Eluard, "Tournants d'Argile", La vie immédiate, p. 395.

Tu es la ressemblance,[21]

Ses yeux sont dans un mur
Et son visage est leur lourde parure.[22]

Dans le premier cas, le dé à coudre devient la voûte du ciel parsemée d'étoiles. Dans le deuxième exemple la femme est métaphoriquement confondue avec la fécondité et à ce qui garde et protège l'existence. Eluard rejoint ici les poètes et les psychologues qui depuis toujours ont souligné ces traits féminins. Dans le dernier exemple le visage féminin s'associe à la parure d'un mur, ce qui métamorphose la matière même de la femme.

Complément du nom

Un autre moyen de construire la métaphore se résume à l'adjonction d'un complément du nom introduit surtout par la préposition "de" qui exprime le rapport d'appartenance ou de dépendance. On retrouve ces exemples:

Aube de soie où végète le froid[23]

Les herbes de ton rire[24]

Les barques de tes yeux[25]

Les chemins de ta beauté[26]

Dans chaque cas, il y a un transfert de sens à effectuer. Dans le

---

[21]P. Eluard, "Tu te lèves. . ." Facile, p.459.

[22]P. Eluard, "Max Ernst", Capitale de la douleur, p. 187.

[23]P. Eluard, "Ta bouche aux lèvres d'or. . .", Au défaut du silence, p. 168.

[24]P. Eluard, "Toi la seule. . ." L'amour la Poésie, p. 231.

[25]Ibid.

[26]P. Eluard, "La terre est bleue", L'amour la Poésie, p. 232.

premier exemple, il faut réduire l'écart sémantique en accordant au signifiant "soie" un signifié qui ne lui appartient pas littéralement. La soie est ressentie dans sa pureté, sa douceur et aussi sa froideur. C'est la même chose dans les autres exemples: dans "herbe" on perçoit jeunesse, fraîcheur, vitalité vibrante; "barque" suggère la chaleur intime; et "chemins" veut dire les multiples formes de la beauté féminine.

Apposition

L'apposition constitue un autre moyen de construire la métaphore. C'est un procédé qui consiste à introduire les analogies spontanées immédiatement et directement dans le déroulement de la pensée:

> Avalanche, à travers sa tête transparente
> La lumière, nuée d'insectes, vibre et meurt.[27]

> La nature s'est prise aux filets de ta vie
> L'arbre, ton ombre, montre sa chair nue: le ciel.[28]

Dans le premier cas nous avons la "nuée d'insectes" associée directement à la lumière, liant ainsi intimement le principe de vie à la lumière. Dans le deuxième exemple, le possessif "ton" lie la nature à la femme.

Verbes métaphoriques

Passons maintenant au verbe métaphorique. Il s'agit dans ce cas de changer le signifié du verbe pour que celui-ci s'accorde à ce

---

[27] P. Eluard, "Celle qui n'a pas la parole", Mourir de ne pas mourir, p. 149.

[28] P. Eluard, "La nature s'est prise. . .", Capitale de la douleur, p. 173.

qui l'entoure dans la phrase. Par exemple, dans:

Leurs poissons chantent comme des perles.[29]

Le sens de chanter doit être modifié. La présence de "poissons" et "perles" nous force à comprendre "vibrer" ou "scintiller". C'est le même procédé dans:

Le soir verse du feu dans les verres de couleur.[30]

et:

Le vent qui rampe sur tous les horizons.[31]

Dans le premier exemple, le verbe "verser" représente métaphoriquement "s'éclairer". Ce vers, moins sa valeur métaphorique se lirait comme suit: Le soir est éclairé par des lampes de couleurs. Enfin, à "rampe" il faut substituer le verbe "atteint" pour réduire l'écart.

L'adjectif métaphorique

Il y a plusieurs adjectifs chez Eluard qui ont la valeur de métaphore. C'est le cas de la plupart des adjectifs de couleur:

La terre est bleue. . .[32]

Flammes vertes
Flammes noires[33]

Le "bleue" dans le premier exemple comme nous l'avons déjà mentionné

---

[29] P. Eluard, "La lumière éteinte", La rose publique, p. 425.

[30] P. Eluard, "Passage où la vue. . .", L'amour la Poésie, p. 263.

[31] P. Eluard, "Le sourd et l'aveugle", Mourir de ne pas mourir, p. 141.

[32] P. Eluard, "La terre est bleue. . .", L'amour la Poésie, p. 232.

[33] P. Eluard, "En cherchant. . .", Comme deux gouttes d'eau, p. 407.

suggère l'infini, l'absolu, tandis que les deux autres évoquent le caractère ambivalent du feu: ou bien il protège la vie, la garde au chaud, ou bien il a le pouvoir de détruire la vie. Eluard ne se limite pas cependant aux adjectifs de couleur. On le voit bien dans:

L'ombre fleurie[34]

Des boucles de beau temps, des printemps lézards.[35]

L'adjectif "fleurie" suggère la fraîcheur, tandis que le substantif adjectivé "lézards" nous fait saisir de façon pittoresque la floraison, le vert du printemps.

Substitution directe

Viennent enfin, les métaphores au sens le plus pur du terme. On trouve des exemples tels que:

Une fenêtre enflammée
Où la foudre montre ses seins.[36]

et:

Dans les plaines nocturnes le feu chercha l'aurore.[37]

Ces deux exemples suppriment toute référence au terme évoqué laissant au contexte seul la fonction de déchiffrer le code. Par le mot "seins"

---

[34]P. Eluard, "Tous les droits", La vie immédiate, p. 367.

[35]P. Eluard, "Et tes mains. . .", La rose publique, p. 423.

[36]P. Eluard, "Une prison. . .", A toutes épreuves, p. 296.

[37]P. Eluard, "Sonnant les cloches. . .", L'amour la Poésie, p. 249.

dans le premier exemple, on découvre qu'il s'agit de la femme, qui dans la cosmogonie d'Eluard est interchangeable avec la lumière. Il s'agit bien de la femme-lumière. Dans la deuxième citation, "feu" devient le soleil, le principe même de la lumière.

Ainsi pouvons-nous affirmer que le caractère qui différencie la métaphore de la comparaison proprement dite est le changement sémantique qui s'opère dans la métaphore. La comparaison est analytique, présentant tous les aspects de l'analogie , tandis que la métaphore, plus synthétique, s'adresse d'abord et avant tout à l'imagination dans le langage des choses sensibles.

Catalogue

Présentons pour terminer cette analyse, un certain nombre d'images qui sont les plus courantes chez Eluard.

Corps humain

Passons d'abord aux images du corps humain; plus spécifiquement, ceux qui se rapportent au visage féminin. Notons l'importance accordée aux yeux qui, comme nous l'avons déjà mentionné, reflètent à la fois le poète et un monde nouveau rendu possible par le regard amoureux:

Donne-toi, que tes mains s'ouvrent comme des yeux.[38]

Eluard désire le partage dans l'amour et il y réfère presque toujours

---

[38]P. Eluard, "Donne-toi. . .", Au défaut du silence, p. 168.

par l'image des yeux. Voici d'autres exemples:

La paupière du soleil s'abaisse sur ton visage.[39]

Eluard associe la femme au principe de lumière, au principe de vie:

Un bel oiseau me montre la lumière
Elle est dans ses yeux bien en vue.[40]

La femme-lumière se trouve dans les yeux qui deviennent les lieux privilégiés du corps humain.

La nature

Un autre groupe d'images se centre autour de trois éléments de la nature: la terre, l'eau et le feu. L'oeuvre d'Eluard est un hymne à la vie, à l'existence.

La terre

Les images de la terre gravitent autour du thème du végétal. De la terre en général, on passe à la verdure, à l'herbe, aux branches et aux feuilles:

Tu es la terre qui prend racine.[41]

La verdure et la chair des femmes aux printemps.[42]

Les lignes de la main, autant de branches
dans le vent tourbillonnant.[43]

---

[39]P. Eluard, "A la fin de l'année", Facile, p. 463.

[40]P. Eluard, "Au coeur de mon amour", Mourir de ne pas mourir, p. 137.

[41]P. Eluard, "Tu te lèves. . .", Facile, p. 459.

[42]P. Eluard, "Au-dessous des sommets. . .", Facile, p. 464.

[43]P. Eluard, "André Masson", Capitale de la douleur, p. 182.

Toi la seule et j'entends les herbes de ton rire.[44]

Il en rassemble les merveilles
Comme des feuilles dans un bois.[45]

Parée comme les champs, les bois. . .[46]

Tous les aspects de la nature se confondent avec la femme et recréent sa beauté et sa vie. Son rire, par exemple, est onduleux et doux comme l'herbe. Elle se pare de feuilles et de fleurs comme les champs et les bois. Eluard divinise la femme en célébrant la beauté et la fraîcheur de la nature. L'auteur s'unit à la femme par l'amour, et ensemble ils recréent un monde où l'homme et la nature vivent selon le même principe, où la nature résonnant de leur amour.

Eau et feu

L'union des images de l'eau et du feu révèle un thème central chez Eluard. On voit ces deux images unies à plusieurs reprises:

Je cherche dans la terre les flammes de la pluie.[47]

Clair avec mes deux yeux
Comme l'eau et le feu.[48]

Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.[49]

---

[44]P. Eluard, "Toi la seule. . .", L'amour la Poésie, p. 231.

[45]P. Eluard, "Georges Braque", Capitale de la douleur, p. 192.

[46]P. Eluard, "Suite", Répétitions, p. 106.

[47]P. Eluard, "Une Personnalité", La rose publique, p. 471.

[48]P. Eluard, "L'invention", Répétitions, p. 104.

[49]P. Eluard, "Inconnue, elle était. . .", Capitale de la douleur, p. 174.

Souvent aussi l'eau et le feu s'assimilent à la femme:

> Elle est belle, statue vivante de l'amour
> O neige de midi, soleil sur tous les ventres
> O flammes du sommeil.[50]

> Je vous aperçois encore, femmes
> bruyantes, étoiles muettes. . .blanche
> éteinte des souvenirs, étalée,
> étoilée, rayonnante de tes larmes
> qui fuient.[51]

La lumière réduit l'obscurité, rend tout transparent. Eluard cherche à éclaircir les choses, à en réduire la noirceur profonde: tout devient limpide. La femme s'offre comme exemple parfait de cette union entre l'homme et la clarté. Elle devient aussi claire et limpide que le monde dans lequel elle vit, suggérant ainsi un état de réceptivité, de liberté et d'ouverture sur le monde qui l'entoure.

Le rire

Le rire chez Eluard symbolise avant tout un mouvement physique qui exprime une émotion, un état d'âme:

> Le coeur sur l'arbre vous n'aviez qu'à le cueillir,
> Sourire et rire, rire et douceur d'outre sens.[52]

> Il s'affaisse
> Comme un rire étudié
> Qui dans l'ennui ne germe pas.[53]

---

[50] P. Eluard, "Paris pendant la guerre", Capitale de la douleur, p. 183.

[51] P. Eluard, "Une", Capitale de la douleur, p. 188.

[52] P. Eluard, "Poèmes", Répétitions, p. 108.

[53] P. Eluard, "Mauvaise mémoire", La vie immédiate, p. 370.

Devant les roues toutes nouées
Un éventail rit aux éclats.[54]

Dans ces exemples on remarque que le rire symbolise cette joie de vivre qu'a le poète. Quand le rire ne vibre plus, c'est que la joie de vivre n'y est plus.

La dureté, la stabilité, la froideur

Passons maintenant aux images qui suggèrent la dureté, la stabilité et la froideur. Il s'agit des images de la pierre et de la statue:

La pierre de ta nudité.[55]

Il est dur comme la pierre.[56]

Des couteaux comme des statues de la terreur.[57]

Des pierres nues et sans squelette, o ma statue.[58]

Elle est belle, statue vivante de l'amour.[59]

Il semble contradictoire qu'Eluard introduise la dureté dans son univers

---

[54]P. Eluard, "Première du monde", Capitale de la douleur, p. 178.

[55]P. Eluard, "Le diamant. . .", Capitale de la douleur, p. 184.

[56]P. Eluard, "Le miroir d'un moment", Capitale de la douleur, p. 195.

[57]P. Eluard, "Des couteaux si tranchants. . .", La rose publiqué, p. 420.

[58]P. Eluard, "L'égalité des sexes", Mourir de ne pas mourir, p. 137.

[59]P. Eluard, "Paris pendant la guerre", Capitale de la douleur, p. 183.

qui se veut d'une transparence fluide. En réalité il n'y a pas de contradiction: la dureté symbolise la plénitude aussi. Il faut y voir la juxtaposition de deux images de la joie: la transparence fluide et la plénitude. On le voit dans:

> Elle s'engloutit dans mon ombre
> Comme une pierre sur le ciel.[60]

Conclusion

La poésie d'Eluard est une poésie de l'image. Son langage est celui de la vie, des choses, des réalités concrètes transformées par l'imagination en réalités symboliques. C'est une poésie où les rapports entre les choses naissent spontanément, se rapprochent ou se contredisent mais qui sont toujours compréhensibles au lecteur qui veut bien se donner la peine de travailler, de rafraîchir sa vision des choses, son rapport avec le monde extérieur. Les images d'Eluard redéfinissent l'homme. Liées en profondeur, ses images témoignent d'un nouvel homme, d'un homme intégral, d'un homme libéré qui exprime les rapports réels et absolus entre lui et le monde qui l'entoure.

---

[60] P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

CHAPITRE III

LA PHRASE

Passons maintenant à la phrase d'Eluard. Abordons-la du point de vue de la syntaxe; c'est-à-dire de la construction, de l'ordre des mots, et des liaisons entre les membres et entre les phrases elles-mêmes.

Définition

Il serait opportun de définir en premier lieu ce qu'on entend par le mot phrase. La phrase littéraire se présente comme l'assemblage des mots désignant un énoncé complet du point de vue sémantique, grammatical et phonique. La phrase doit avoir un sens complet, une unité sémantique qui s'exprime à l'intérieur d'une structure grammaticale "syntaxiquement" solidaire et complétée d'une organisation musicale qui varie selon les intentions de l'auteur. Ainsi, logique et musicalité se trouvent étroitement liées dans l'énoncé complet de la phrase.

L'importance de la ponctuation

La ponctuation aide beaucoup et est même nécessaire à l'intelligence de la phrase. Les signes de ponctuation sont des points de repère qui aident à faire l'analyse logique et émotive de la phrase. Ainsi, le point indique que la phrase est terminée, la virgule dénote la coordination ou la subordination et les points d'interrogation et d'exclamation donnent les intonations voulues. La ponctuation donc sert à marquer la logique, l'émotion et la mélodie de la phrase.

La ponctuation chez Eluard

La ponctuation subit une régression chez Eluard. En effet, cet auteur utilise de moins en moins les signes de ponctuation à mesure qu'il avance dans son art. On peut d'ailleurs être catégorique à ce sujet. Jusqu'à 1929 Eluard utilise tous les signes conventionnels, mais à partir de L'amour la Poésie (1929) il omet la virgule et n'emploie que le point dans sa poésie versifiée. Il continue, par contre, de faire usage de tous les signes de ponctuation dans sa poésie en prose. Enfin, avec Comme deux gouttes d'eau (1933) il néglige complètement le point à l'intérieur du poème en vers et ne le place qu'à la fin du poème.

Remarquons bien qu'Eluard garde toujours le point. Pourquoi retenir délibérément le point quand il omet tout autre signe de ponctuation? Eluard, à l'aide de ce signe de ponctuation, veut rendre très claire l'unité sémantique, syntaxique et musicale de la phrase. Ainsi, beaucoup de poèmes chez lui ne sont que de longues phrases qui ont une unité assez desserrée mais une cohésion tout de même. C'est pour cela qu'il faut donner plus d'élasticité à l'idée d'unité chez Eluard; il faut desserrer les notions traditionnelles.

Illustrons cette régression de la ponctuation chez cet auteur. Dans l'exemple qui suit, tiré du recueil Capitale de la douleur (1926) on constate l'emploi normal du point et de la virgule:

> Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit
> Les sillons merveilleux qui séparent nos têtes.
> A travers le diamant, toute médaille est fausse,
> Sous le ciel éclatant, la terre est invisible.
>
> Le visage du coeur a perdu ses couleurs

Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle.
Si nous l'abandonnons l'horizon a des ailes
Et nos regards au loin dissipent les erreurs.[1]

Les points sont disposés à intervalles réguliers, à la fin des vers 2, 4, 6 et 8, marquant ainsi quatre phrases bien équilibrées. Les virgules, en plus d'accentuer les césures aux vers 3 et 4, séparent les propositions subordonnées de lieu des propositions principales. Au vers 7, par contre, la virgule sert à distinguer la principale de la subordonnée de conséquence. Remarquons aussi que les virgules accentuent l'intonation aux vers 3, 4 et 7.

Ailleurs, les signes de ponctuation marquent l'élévation de la voix en indiquant soit l'interrogation, soit l'exclamation. C'est le cas dans:

Est-il libre? Sa gorge montre d'un doigt impérieux
Des corridors où glissent les sifflets de ses chevilles.
. . . . . .
Ô régicide! Ton corset appartient aux mignons
Et aux mignonnes de toutes sortes.[2]

En vertu de la disposition des phrases dans la prose poétique, la ponctuation devient nécessaire pour marquer le silence. Eluard retient nécessairement la ponctuation dans:

Il n'y a pas la première pierre de cette
maison dont tu rêvais. Pourtant
la première poussière ne s'est jamais
posée sur les palais que nous
soutenions. Ils avaient des fenêtres
doubles, pour nous deux, des lumières

---

[1]Paul Eluard, "Pablo Picasso" Capitale de la douleur, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, Paris: Gallimard, 1968, 178.

[2]P. Eluard, "A la flamme des jouets I", Capitale de la douleur, p. 180.

constantes, et des nuits immenses, ô
sentimentale![3]

La pause à la fin d'un vers par contre suffit bien souvent pour marquer la pause dans un poème versifié. On le voit dans ce poème tiré du recueil La vie immédiate (1932):

Adieu tristesse
Bonjour tristesse
Tu es inscrite dans les lignes du plafond
Tu es inscrite dans les yeux que j'aime
Tu n'es pas tout à fait la misère
Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent
Par un sourire
Bonjour tristesse
Amour des corps aimables
Puissance de l'amour
Dont l'amabilité surgit
Comme un monstre sans corps
Tête désappointée
Tristesse beau visage.[4]

On remarque non seulement l'absence de la virgule mais aussi du point d'exclamation qu'on aurait pu introduire aux vers 1, 2 et 8.

Voyons comment les trois caractères fondamentaux de la phrase se trouvent touchés par cette affaiblissement de la ponctuation chez Eluard.

Ponctuation et unité sémantique

En supprimant les points, on diminue la perception de la limite des phrases. C'est la strophe et même le poème qui deviennent la principale unité sémantique. Le manque de ponctuation suggère une pensée qui passe

---

[3]P. Eluard, "Il n'y a pas. . ." La vie immédiate, p. 366.

[4]P. Eluard, "A peine défigurée", La vie immédiate, p. 365.

spontanément d'une idée à l'autre sans interrompre par l'arrêt formel, le déroulement de la pensée. Citons comme exemple le poème suivant que nous avons déjà cité en partie:

> Tu te lèves l'eau se déplie
> Tu te couches l'eau s'épanouit
>
> Tu es l'eau détournée de ses abîmes
> Tu es la terre qui prend racine
> Et sur laquelle tout s'établit
>
> Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits
> Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel
> Tu es partout tu abolis toutes les routes
>
> Tu sacrifies le temps
> A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
> Qui voile la nature en la reproduisant
>
> Femme tu mets au monde corps toujours pareil
> Le tien
>
> Tu es la ressemblance.[5]

Dans le premier distique, Eluard tente de définir la femme en décrivant ses actions. Dans la deuxième strophe, il est plus direct: il la définit tout simplement comme l'eau et la terre, double symbole de la fécondité. La troisième strophe, ensuite, décrit la femme qui ne connaît aucune limite spaciale tandis qu'à la quatrième strophe l'auteur illustre son caractère atemporel. Viennent enfin les deux dernières sections qui dépeignent et affirment successivement le pouvoir générateur de la femme. Tout ce poème qui n'est qu'une longue phrase, est un hymne à la femme dont les pouvoirs sont cosmiques, chaque strophe exposant un aspect différent de sa puissance.

---

[5]P. Eluard, "Tu te lèves. . .", Facile, p. 459.

Ponctuation et unité grammaticale

L'absence de ponctuation produit souvent aussi bien chez Eluard que chez Apollinaire une ambiguïté grammaticale. Deux exemples vont nous permettre de mieux saisir ce point:

> La bouche au feu d'hermine
> A belles dents le feu
> Caresse couleur de déluge
> Les yeux chassent la lumière[6]

Le mot "caresse", au troisième vers, est-ce un verbe ou est-ce un nom apposé sans article comme le fait souvent Eluard? On ne peut vraiment pas répondre à cette question . Bien que le message soit brouillé, il n'est pas pour autant incompréhensible; on est à mi-chemin entre la compréhension et l'incompréhension. C'est là qu'il faut situer la poésie lyrique. Elle vise plutôt la suggestion ambiguë que le discours clair et logique qui, selon Mallarmé, s'oppose à toute poésie.

Ponctuation et intonation

L'absence de la ponctuation aussi influence l'intonation. On a tendance à tout dire sur le même ton. Monsieur Cohen dans son étude sur le langage poétique[7] rapporte qu'Apollinaire et Mallarmé lisaient presque inexpressivement leur poésie non ponctuée. Le manque d'exclamation chez Eluard aussi dans, "Espoir espoir absolu"[8] rend le vers

---

[6]P. Eluard, "Une brise de danses. . .", L'amour la Poésie, p. 237.

[7]Jean Cohen, Structure du langage poétique, Nouvelle Bibliothèque Scientifique dirigée par F. Braudel, Paris: Flammarion, 1966, p. 95.

[8]P. Eluard, "Pardon", La vie immédiate, p. 394.

atonal. Eluard ne veut pas simplement exprimer un message mais aussi tout un monde poétique un monde vague qui vient des profondeurs de l'homme. Il dit à ce sujet:

> Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la voix inactive--la voix indirectement retournant à, ou provoquant, --les choses que l'on ne voit pas et dont on éprouve l'absence.

et il ajoute du même coup:

> Les qualités que l'on peut énoncer d'une voix humaine sont le contraire de celles que l'on doit, sans les étudier, recevoir dans la poésie.[9]

Eluard tente d'exprimer l'inexprimable qui a son propre langage atonal. C'est pour cela qu'on trouve de moins en moins de poésie en prose chez cet écrivain. Celle-ci ne s'écarte pas suffisamment du langage courant, du langage les banalités.

Construction de la phrase

Passons maintenant à la construction de la phrase chez Eluard. On trouve dans la poésie de cet auteur les deux constructions de base: la construction verbale et la construction nominale. Les deux types de phrases ne se font pas concurrence; elles correspondent à deux façons de noter le déroulement de la pensée.

Phrase nominale

La phrase nominale présente le fait directement sans passer par l'intermédiaire du mode, du temps ou de la personne. Elle se définit

---

[9] P. Eluard, Notes sur la poésie, p. 477.

comme une phrase où le verbe n'apparaît pas ou bien est réduit au second plan. La phrase suivante montre ce genre de construction:

> Une vaste retraite, horizons disparus,
> Un monde suffisant, repaire de la liberté.[10]

L'absence du verbe n'est pas le critère de toute construction nominale cependant. Voici un autre genre de construction nominale où l'auteur réduit l'importance du verbe:

> Le soir, un rien, une hirondelle qui dépasse,
> Un peu de vent, les feuilles qui ne tombent plus,
> Un beau détail, un sortilège sans vertus,
> Pour un regard qui n'a jamais compris l'espace.[11]

Les verbes placés dans les subordonnées, ont une portée considérablement diminuée si on les compare aux verbes placés dans les principales.

Phrase verbale

La phrase traditionnelle, à son tour, se définit comme l'énoncé où le verbe cimente le groupe logique constitué par le sujet, l'action et les circonstances qui l'entourent. On voit ce système à plusieurs niveaux de complexité chez Eluard. On retrouve par exemple une phrase très simple telle que: "Le soir traînait les hirondelles"[12] où il n'y a que sujet-verbe-objet. Le plus souvent par contre Eluard ajoute

---

[10]P. Eluard, "Une vaste retraite. . ." Défense de savoir, p. 220.

[11]P. Eluard, "Denise disait aux merveilles", Mourir de ne pas mourir, p. 145.

[12]Ibid., p. 146.

d'autres membres à cette structure. On note par exemple: "La nature s'est prise aux filets de ta vie".[13] L'auteur insère un complément de lieu. Très souvent aussi il introduit l'apposition qui donne plus de densité à son vers: "L'arbre, ton ombre, montre sa chair nue: le ciel".[14] La phrase devient plus complexe et détaillée dans:

> Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit
> Les sillons merveilleux qui séparent nos têtes.[15]

L'analyse grammaticale se présente comme suit: sujet + complément + verbe + complément + objet direct + adjectif + relative. Rarement trouvera-t-on des phrases plus complexes dans la poésie de cet auteur.

Phrase verbale énumérative

Très souvent, Eluard utilise l'énumération:

> Entre des arbres et des barrières,
> Entre des murs et des mâchoires,
> Entre ce grand oiseau tremblant
> Et la colline qui l'accable,
> L'espace a la forme de mes regards.[16]

Avant d'introduire la principale, Eluard énumère quatre propositions

---

[13]P. Eluard, "La nature s'est prise. . ." Capitale de la douleur, p. 173.

[14]Ibid., p. 173.

[15]P. Eluard, "Pablo Picasso", Capitale de la douleur, p. 178.

[16]P. Eluard, "Ne plus partager", Capitale de la douleur, p. 175.

compléments de lieu. L'énumération accentue sa vision poétique.

La juxtaposition

Au lieu de subordonner, Eluard préfère juxtaposer, coordonner ses membres:

> Il dissipe le jour,
> Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence
> Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.[17]

La coordination est une caractéristique de l'esprit surréaliste qui exprime sa pensée au fur et à mesure qu'elle se forme. Toute organisation logique qui soumet l'idée à l'expression va contre le principe de spontanéité, qui est fondamental à la doctrine surréaliste.

Ordre des mots

Cette spontanéité se rencontre encore au niveau de l'ordre des mots. C'est un ordre qui exprime avant tout les mouvements de la pensée tels qu'ils sont perçus. La phrase française obéit à une séquence progressive; c'est-à-dire, le sujet avant le verbe, et le verbe avant le complément. Chez Eluard, bien souvent c'est le complément circonstanciel qui se place en premier lieu. Par exemple, il écrit:

> Des chrysalides de mes yeux
> Naîtra mon sosie ténébreux.[18]

et

> Dans les traîtres filets de l'herbe
> Les routes perdent leur reflet[19]

De cette façon, Eluard peut mettre en évidence le cadre dans lequel

---

[17] P. Eluard, "Le miroir d'un moment", Capitale de la douleur, p. 195.

[18] P. Eluard, "Quel beau spectacle. . .", Défense de savoir, p. 218.

[19] P. Eluard, "Première du monde", Capitale de la douleur, p. 178.

viendra s'inscrire l'action. C'est une poésie où l'objet domine, s'impose.

On constate chez Eluard aussi la disjonction du groupe sujet-verbe qui normalement présente une certaine cohésion. Il y intercale souvent un complément circonstanciel:

Le ciel sous tous les corps sommeille[20]

Les fleurs au gré de la lumière
Ont caché des féeries d'audace.[21]

Encore une fois, les rapports spontanés dominent et n'attendent pas leur place. Ils s'insèrent immédiatement dans le déroulement de la pensée.

La place de l'épithète varie aussi dans la poésie d'Eluard. Prenons les exemples suivants:

Ta faible chevelure[22]

Le tranquille fléau[23]

Sombres Trésors[24]

Tous ces adjectifs, sont accentués davantage par leur place. Ce sont les adjectifs plutôt que les noms auxquels ils s'accordent qui reçoivent la plus forte accentuation. Eluard profite de leur mobilité pour des

---

[20]P. Eluard, "Bouche usée", Mourir de ne pas mourir, p. 144.

[21]Eluard, "Armure de proie. . .", L'amour la Poésie, p. 258.

[22]P. Eluard, "Les représentants. . .", L'amour la Poésie, p. 230.

[23]P. Eluard, "Le tranquille fléau. . .", L'amour la Poésie, p. 254.

[24]P. Eluard, "Je cache. . .", L'amour la Poésie, p. 255.

raisons d'expressivité.

La liaison

Mais la proposition n'est pas qu'une suite de mots; et la phrase n'est pas qu'une suite de propositions. Il doit y avoir un lien entre les membres d'une phrase et les phrases elles-mêmes. Habituellement l'unité est assurée par la liaison thématique ou sémantique. Mais bien souvent il ne semble pas y avoir de connexion entre les membres et les phrases. Considérons la strophe suivante:

> Pour s'en passer
> Que faut-il dire
> Cristal de roche
> Fauve éventé
> Bonds des collines
> Ma belle en liberté
> Eparpille des herbes
> Des moires de parfums
> Des bêtes trébuchantes
> Des prunelles gelées.[25]

Il n'y a pas d'enchaînement logique dans les images. Cette disparité témoigne bien de la spontanéité du subconscient. Les surréalistes prétendent trouver une sur-unité au niveau transcendant du surréel. Tout est uni en profondeur. La liaison logique fait place à une liaison apparemment incompréhensible du subconscient.

---

[25] P. Eluard, "En cherchant. . ." Comme deux gouttes d'eau, p. 408.

CHAPITRE IV

LE VERS: LA PAUSE A LA FIN DU VERS

A première vue, un poème versifié se définit par sa disposition sur la page. Après chaque vers, le lecteur fait une pause phonique, qui logiquement devrait accentuer une pause sémantique, et passe au vers suivant. Mais, il arrive souvent que la pause phonique vient à un moment où le sens ne l'exige pas. C'est le cas de l'enjambement qui sépare deux éléments d'un groupe sémantique présentant une très forte cohésion. Chez Verlaine on voit:

> Et je m'en vais
> Au vent mauvais
> Qui m'emporte
> De ça, de là,
> Pareil à la
> Feuille morte.[1]

Dans cette exemple, Verlaine brise la solidarité entre l'article et son nom pour mettre en évidence les mots du dernier vers.

Eluard, par contre, respecte toujours la pause sémantique à la fin du vers. Etant donné le peu de contraintes formelles dans sa poésie versifiée, il tient à garder celle-ci. Ainsi, plutôt que l'enjambement, ce poète pratique le rejet qui n'est pas si brutal. Le rejet se produit lorsqu'un membre d'une phrase, qui termine un vers, s'achève au vers suivant. Voyons ces deux exemples:

> Le soir traînait des hirondelles. Les hiboux
> Partageaient le soleil et pesaient sur la terre.[2]

---

[1] E. Marks, French Poetry from Baudelaire to the Present, Int. by E. Marks, Laurel Language Library, New York: Dell, 1969, p. 116.

[2] P. Eluard, "Denise disait aux merveilles", Mourir de ne pas mourir, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, Paris: Gallimard, 1968, 145.

Il fait un triste temps, il fait une nuit noire
A ne pas mettre un aveugle dehors. Les forts
Sont assis, les faibles tiennent le pouvoir.[3]

Dans les deux exemples, les mots "hiboux" et "forts" sont mis en évidence à la fin du vers sans, pour autant, briser brutalement l'unité sémantique de la phrase. Le rejet produit aussi un enchaînement des vers qui assure une continuité aux poèmes d'Eluard.

La métrique

Le vers français repose sur la syllabe, qui, multipliée, en détermine la mesure. On remarque chez Eluard, de poème en poème, une grande variété dans les mesures des vers. On note surtout l'emploi de l'alexandrin et de l'octosyllabe, bien qu'il utilise très souvent le poème à vers libres.

Le poème intitulé L'égalité des sexes se compose entièrement d'alexandrins:

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

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

Par mon amour, et par mes ruses de sauvage.
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.[4]

---

[3]P. Eluard, "Sans Rancune", Mourir de ne pas mourir, p. 148.

[4]P. Eluard, "L'égalité des sexes", Mourir de ne pas mourir, p. 137.

L'alexandrin est calculé comme le vers qui se plie le mieux aux exigences les plus variées du poète. On remarque dans ce poème des césures après la sixième syllabe aux vers 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10 et 12. Elle revient à presque tous les vers pairs. Par contre, aux vers impairs, 3, 5, 9 et 11, la césure se place soit après la huitième (vers 3, 5 et 11), soit après la quatrième syllabe (v. 9). Aux vers 3, 5 et 11, Eluard sépare son vers après la huitième syllabe pour introduire et mettre en évidence une apposition (v. 3) et des exclamations du genre de l'apostrophe (v. 5, 11). Il introduit ce même genre d'apostrophe au deuxième hémistiche du vers 8.

Moins complet que l'alexandrin, l'octosyllabe s'accorde mieux à l'énoncé direct et rapide. On le voit dans le poème "L'amoureuse" cité déjà en partie:

> Elle est debout sur mes paupières
> Et ses cheveux sont dans les miens,
> Elle a la forme de mes mains,
> Elle a la couleur de mes yeux,
> Elle s'engloutit dans mon ombre
> Comme une pierre sur le ciel.
>
> Elle a toujours les yeux ouverts
> Et ne me laisse pas dormir.
> Ses rêves en pleine lumières
> Font s'évaporer les soleils,
> Me font rire, pleurer et rire,
> Parler sans avoir rien à dire.[5]

Dans la première strophe il présente sous différents aspects la femme qu'il aime. Dans la deuxième strophe on constate surtout ses réactions

---

[5] P. Eluard, "L'amoureuse", Mourir de ne pas mourir, p. 140.

envers cette femme. Dans chaque cas les images sont présentées naturellement et se suivent assez rapidement.

Les poèmes d'apparence régulière

La plupart des poèmes d'Eluard par contre, ont seulement l'apparence d'être réguliers. En réalité ils ne le sont pas. Par exemple, dans le poème suivant, si l'on compte le nombre de syllabes selon la prononciation poétique on a:

La terre est bleue comme une orange (8)
Jamais une erreur les mots ne mentent pas (11)
Ils ne vous donnent plus à chanter (9)
Au tour des baisers de d'entendre (8)
Les jours et les amours (6)
Elle sa bouche d'alliance (7)
Tous les secrets tous les sourires (8)
Et quels vêtements d'indulgence (8)
A la croire toute nue (7)

Les guêpes fleurissent vert (7)
L'aube se passe autour du cou (8)
Un collier de fenêtres (6)
Des ailes couvrent les feuilles (7)
Tu as toutes les joies solaires (8)
Tout le soleil sur la terre (7)
Sur les chemins de ta beauté, (8) [6]

Sauf le vers 2 tous les vers se rapprochent "métriquement" les uns des autres. Le texte du point de vue des mètres présente une certaine forme de régularité. A ce sujet il se rapproche de la "poétique" traditionnelle qui veut que le poème soit mesuré selon un arrangement bien déterminé. Un examen d'autres poèmes montre que les mètres peuvent varier encore davantage. Eluard écrit par exemple:

---

[6] P. Eluard, "La terre est bleue. . .", L'amour la Poésie, p. 232.

La balle (2)
Qui n'est pas viable (4)
Glisse le long du bras (6)
Sans faire mal (4)
Comme un plaisir indispensable (8)
Comme une épreuve reproduite trop souvent (12)
Par temps de rêve. (4)[7]

Le vers libre met plus nettement un terme en relief que sa place seule n'aurait pu faire dans un déroulement sur la même ligne. C'est le cas de "balle" qui en plus d'occuper le premier vers s'y trouve seul .

Les strophes

Si l'on passe maintenant aux groupements des vers on s'aperçoit qu'il y a une aussi grande variété à ce niveau qu'au niveau de la mesure des vers. Eluard oscille entre la strophe traditionnelle du type qu'on constate dans "L'égalité des sexes"[8] et un groupement plus libre comme celui qui suit:

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe
Que leur vol qui secoue ma misère,
Leur vol d'étoile et de lumière
Leur vol de terre, leur vol de pierre
Sur les flots de leurs ailes.

Ma pensée soutenue par la vie et la mort.[9]

L'espace qui sépare le dernier vers du reste, le fait ressortir davantage.

---

[7]P. Eluard, "Objet des mots", La vie immédiate, p. 383.

[8]Déjà cité à la page 66.

[9]P. Eluard, "Leurs yeux toujours purs", Capitale de la douleur, p. 187.

La strophe chez Eluard ne contient pas nécessairement un sens complet. Elle ne renferme souvent qu'une partie d'une phrase et se complète dans la strophe suivante. C'est encore le cas dans "L'égalité des sexes." Les trois strophes s'enchaînent une dans l'autre et assurent une continuité au poème.

La rime

On remarque aussi dans ce même poème un système de rimes:

ABAB/CDDC/EFEF

Dans la première et la dernière strophe il y a une alternance de rimes masculines et féminines. Dans la deuxième strophe, on a deux rimes féminines qui embrassent deux rimes masculines. La répartition égale des rimes masculines et féminines s'accorde bien à l'idée d'égalité exprimée dans le titre.

Rapprochements sonores

Ailleurs, à défaut de rimes, on retrouve des rapprochements ou des assonances. Voyons cela dans l'exemple qui suit:

> Dévoré par les plumes et soumis à la mer
> Il a laissé passer son ombre dans le vol
> Des oiseaux de la liberté
> Il a laissé
> La rampe à ceux qui tombent sous la pluie
> Il a laissé leur toit à tous ceux qui se vérifient.[10]

On constate l'assonnance de son e dans:

v. 3 (liberté) -- v. 4 (laissé)

le rapprochement du (ɛ) dans:

---

[10] P. Eluard, "Max Ernst", Capitale de la douleur, p. 187.

v. 1 (mer) -- v. 3 (liberté)

et du i dans:

v. 5 (Pluie) -- v. 6 (verifient)

On ne saurait rapprocher le (ɔ) du deuxième vers à un autre du même genre en fin de vers dans ce poème. La rime donc existe très peu dans la poésie d'Eluard et bien souvent il est assez difficile même de faire des rapprochements.

Effets de sonorités

En ce qui concerne l'harmonie imitative et expressive, on peut affirmer qu'Eluard limite ce domaine aussi. On peut constater toutefois dans certains poèmes quelques jeux de sonorités. Le poème déjà cité, La terre est bleue. . .[11] est construit sur deux sons: (ɛ) & (u). On constate le son (ɛ) dans: v. 1 (terre, est); v. 2 (jamais, erreur); v. 4 (baisers); v. 6 (elle); v. 7 (les secrets); v. 8 (quels vêtements); v. 10 (guêpes, vert); v. 12 (fenêtres); v. 13 (des ailes); v. 15 (soleil, terre). Le son (ɛ), éclatant et ouvert, s'accorde bien à l'esprit de joie qui domine dans ce poème. Ajoutons aussi que dans ce même poème il y a une abondance du son U. On le retrouve au vers 5 (fous, amour) au vers 6 (touche), au vers 7 (Tous, sourires), au vers 11 (autour, cou), au vers 13 (couvrent) et au vers 14 (toutes). Ce son sourd fait nettement contraste au son clair du (ɛ). Eluard veut signaler que chaque nouvelle découverte est accompagnée d'un peu de mystère. Notons aussi l'allitération du "t" aux trois derniers vers. Eluard accentue

---

[11] Cité à la page 68.

l'idée de plénitude exprimée dans ces vers.

Négligence de la rime et des effets de sonorités

Mais il faut admettre en général qu'Eluard néglige la rime et les effets de sonorités. Ecoutons ce qu'il dit à ce sujet:

> Il faut parler une pensée musicale
> qui n'ait que faire des tambours,
> des violons, des rythmes et des
> rimes du terrible concert pour
> oreilles d'âne.[12]

Eluard se méfie d'être versificateur. Ce ne sont pas les procédées de versification qui comptent le plus dans sa poésie. Il est poète d'abord, au sens le plus pur et originel du mot: celui qui exprime un sentiment le plus naturellement possible. Il n'est pas l'esclave de la rime, du vers ou des sonorités. Ils existent, certes, mais sont réduits en importance. Ce qui valérise le vers d'Eluard, c'est qu'il reste fidèle à l'inspiration du poète. Les artifices viennent en second lieu. L'oeuvre d'Eluard n'est ni révolutionnaire ni traditionnelle, elle se situe entre les deux. C'est ce qui lui donne toute sa puissance et son originalité.

Rythme

Le rythme d'un énoncé se définit comme l'allure, la cadence que prend celui-ci. Mais sur quoi se base-t-on pour déterminer cette allure? Est-ce sur le retour à intervalles réguliers des accents rythmiques? Est-ce sur la longueur, le volume des phrases et de leurs

---

[12]P. Eluard, Premières vues anciennes, p. 540.

membres? Il serait plus juste et prudent d'affirmer que le rythme dépend à la fois sur le compte de syllabes et sur le volume. Précisons toutefois que dans la poésie en vers, étant donné le compte de syllabes, le rythme se fonde surtout sur la répartition des accents tandis que dans la prose le rythme repose surtout sur la longueur des membres. Le rythme de la prose est beaucoup moins serré que celui du vers. La prose échappe à la contrainte syllabique qui marque si fortement le vers. Dans l'alexandrin suivant, c'est la disposition régulière des accents rythmiques qui donne un rythme bien réglé, bien symétrique:

> Tes yeux / sont revenus/ d'un pays / arbitraire
> Où nul / n'a jamias su / ce que c'est / qu'un regard.[13]
>
> 2 / 4 // 3 / 3
> 2 / 4 // 3 / 3

Dans la phrase en prose par contre l'impression de régularité est plus vague:

> L'aimant des ailes prend des visages
> bien clos, les flammes de la terre
> s'évadent par les seins et le jasmin
> des mains s'ouvre sur une étoile.[14]

C'est la longueur des membres qui produit cette sensation de régularité, de symétrie. Examinons de plus près le rythme du vers et de la prose chez Eluard.

Cadence majeure et mineure

La tendance de la phrase française est d'avancer par masses croissantes. On définit ce genre d'allure par le terme cadence

---

[13] P. Eluard, "L'égalité des sexes", Mourir de ne pas mourir, p. 137.

[14] P. Eluard, "André Masson", Capitale de la douleur, p. 188.

majeure. C'est précisément parce que ce genre de progression est dans nos habitudes que la cadence contraire, qu'on nomme mineure, produit des effets notables. Eluard emploie assez souvent la cadence mineure:

> Je suis tombé de ma fureur, la
> fatigue me défigure, mais je
> vous aperçois encore, femmes
> bruyantes, étoiles, muettes, je
> vous apercevrai toujours, jolie.[15]

La chute brusque à la fin de la phrase met en évidence le mot "jolie". Ailleurs, dans la poésie versifiée on retrouve:

> Je sors au bras des ombres
> Je suis au bras des ombres,
> Seul.[16]

Eluard accentue la solitude en disposant ainsi le mot "seul". L'énoncé versifée tend à souligner la cadence mineure. On est toujours sensible à la pause rythmique en fin de vers et à la mesure du vers. Ainsi, une suite de vers réguliers où chaque vers contient une phrase complète, donne l'impression d'un rythme rude et succinct:

> Ma présence n'est pas ici.
> Je suis habillé de moi-même.
> Il n'y a pas de planète qui tienne
> La clarté existe sans moi.[17]

Cette suite de vers présente une série d'énoncés courts et directs, indiquant ainsi un poète qui exprime directement et essentiellement

---

[15]P. Eluard, "Une", Capitale de la douleur, p. 188.

[16]P. Eluard, "Absences", Capitale de la douleur, p. 176.

[17]P. Eluard, "Ma présence n'est pas ici", Défense de savoir, p. 215.

sa pensée à mesure qu'elle fait éruption du subconscient.

Rythme brisé

Souvent aussi, Eluard insère dans la séquence progressive des membres qui ont pour effet de briser son rythme:

> Je t'ai identifié à des êtres dont
> seule la variété justifiait le nom,
> toujours le même, le tien, dont
> je voulais les nommer des êtres
> que je transformais. . .[18]

Eluard accorde son rythme aux mouvements spontanés de la pensée. On retrouve la même chose dans:

> L'espoir sur tous les yeux met ses verres taillés.
> Le coeur, on s'aperçoit que, malgré tout, l'on vit,
> Tandis qu'aux plages nues un seul homme, inusable,
> Confond toute couleur avec la ligne droite.[19]

On a l'impression d'une pensée qui se forme à mesure que l'auteur l'étale sur papier.

Il se développe dans la poésie d'Eluard un autre genre de rythme, qui par sa fréquence devient caractéristique du style de cet auteur. Il s'agit du rythme presque incantatoire produit par la répétition énumérative:

> Entre des arbes et des barrières,
> Entre des murs et des mâchoires
> Entre ce grand oiseau tremblant
> Et la colline qui l'accable,
> L'espace a la forme de mes regards.[20]

---

[18] P. Eluard, "La lumière m'a pourtant donné. . .", La vie immédiate, p. 374.

[19] P. Eluard, "Les hommes errants. . .", Défense de savoir, p. 217.

[20] P. Eluard, "Ne plus partager", Capitale de la douleur, p. 175.

Eluard accumule presque frénétiquement des relations de lieu avant d'introduire la principale. La disposition symétrique en plus accentue davantage le cadre de l'énoncé. Eluard souligne souvent l'énumération par la conjonction "et":

> Inconnue, elle était ma forme préférée,
> Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
> Et je la vois et je la perd et je subis
> Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.[21]

La conjonction accentue davantage l'élan produit par l'énumération. On sent plus fortement chaque étape de son amour. Parfois, Eluard répète des vers en entier en ne changeant qu'un mot:

> Je sors au bras des ombres,
> Je suis au bras des ombres.[22]

Le mot "suis" du deuxième vers s'impose davantage du fait qu'il est le seul qui varie du vers précédent.

Les rythmes d'Eluard, cependant, si variés qu'ils soient, se soumettent tous aux rythmes intérieurs, aux mouvements de la pensée qui s'exprime aussi spontanément que possible dans des formes très peu rigides.

---

[21] P. Eluard, "Inconnue, elle était. . .", Capitale de la douleur, p. 174.

[22] P. Eluard, Absences", Capitale de la douleur, p. 176.

CONCLUSION

Rappelons pour conclure les principaux faits qui ressortent de notre étude de la poésie surréaliste de Paul Eluard.

Eluard nous présente d'abord un vocabulaire concret, qui reflète le monde perceptible par les sens. C'est le langage des réalités physiques, qui sont les symboles visibles des sentiments et des idées. Dans ce vocabulaire, c'est le substantif qui domine. Le substantif est la seule partie du discours qui peut imposer directement et pleinement la présence et la substance des êtres et des choses. Eluard, par conséquent, réduit la portée du verbe et de l'adjectif.

Mais ce qui déconcerte dans cette poésie, ce sont les rapports établis entre les réalités. L'auteur, influencé par la philosophie surréaliste, laisse surgir spontanément les analogies les plus déroutantes. Le lecteur doit travailler encore plus pour saisir la vérité des rapports, des images qui surgissent du subconscient. La phrase se desserre et c'est la strophe et même le poème qui devient l'unité sémantique. Eluard, aussi, préfère à la subordination complexe, la coordination qui juxtapose spontanément les pensées les plus disparates. Enfin, la versification se partage entre le traditionnel et le révolutionnaire. Eluard mêlange les poèmes à vers réguliers et les poèmes à vers libres; parfois il emploie la rime, mais le plus souvent il utilise l'assonance, le rapprochement ou rien du tout. Le rythme aussi varie considérablement, du plus simple énoncé à une reprise et une accumulation presque frénétique d'images. Mais qu'il s'agisse de métrique, de rime ou de rythme, les mouvements spontanés de la

pensée dominent.

Nous pouvons affirmer, en somme, que la poésie d'Eluard se présente, du point de vue du style, comme une vivante et heureuse harmonie de clarté et de mystère, de desserrement et de cohésion, de l'actuel et du passé. Le style s'accorde très bien à la fois à l'idéologie surréaliste et au désir d'exprimer une pensée intime et individuelle.

On remarque aussi que les traits de style relevés dans la poésie surréaliste se retrouvent dans la poésie post-surréaliste. Examinons assez rapidement ce poème tiré du recueil Corps mémorable (1947):

> Je te le dis, gracieuse et lumineuse,
> Ta nudité lèche mes yeux d'enfant.
> Et c'est l'extase des chasseurs heureux
> D'avoir fait croître un gibier transparent
> Qui se dilate en un vase sans eau
> Comme une graine à l'ombre d'un caillou.
>
> Je te vois nue, arabesque nouée,
> Aiguille molle à chaque tour d'horloge,
> Soleil étalé au long d'une journée,
> Rayons tressés, nattes de mes plaisirs.[1]

Nous sommes en face d'un poème qui glorifie le corps féminin. Notons d'abord le vocabulaire simple et concret centré sur la femme et la nature à la fois. Soulignons aussi les images qui assimilent la femme au principe de lumière et de fluidité ("soleil étalé" v 9). C'est la femme, essence même de la fécondité qui s'identifie avec la nature dans un univers où tout est limpide. Le poème, de plus, se compose de trois

---

[1]Paul Eluard, "Entre la lune et le soleil", Corps mémorable, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pleiade, Tome II, Paris: Gallimard, 1968, p. 123.

phrases bien distinctes. La première unit ses membres par la coordination, la deuxième par la subordination et la troisième se présente comme une suite de propositions nominales accumulant les images de la femme. Le décasyllabe, moins complexe que l'alexandrin permet à Eluard de s'exprimer plus directement. Enfin, il y a assonance plutôt que rime dans ce poème.

Mais il faut faire attention! On ne peut pas affirmer que les deux périodes sont semblables au point de vue du style sans une étude plus approfondie de la période post-surréaliste. C'est un travail qui pourrait bien suivre le nôtre et qui offrirait des conclusions fort intéressantes sur l'évolution du style d'Eluard. Nous nous sommes limités dans cette analyse cependant, pour des raisons d'unité, à la période proprement surréaliste de Paul Eluard.

Il serait profitable maintenant d'inscrire le style d'Eluard dans le style de sa période. Nous avons déjà mentionné l'importance qu'Eluard accorde aux images spontanées. C'est là le trait le plus caractéristique de tous les surréalistes. Les membres de ce groupe vénèrent l'image qui surgit spontanément du subconscient. Ils croient que l'association la plus juste et la plus vraie est celle qui est la plus lointaine. Ce genre de rapprochement libre montre avec le plus d'éfficacité le vrai fonctionnement de la pensée. C'est le règne de l'inattendu dans la poésie surréaliste.

La construction nominale apparaît fréquemment chez les surréalistes aussi bien que chez Eluard. Pour exprimer aussi rapidement que possible les différentes réalités qui surgissent du subconscient, les surréalistes emploient la construction nominale. Celle-

ci supprime autant que possible les propositions subordonnées, ces lourdes constructions logiques bien travaillées et remaniées qui détruisent toute la spontanéité du discours.

La forme de liaison la plus courante chez les surréalistes et chez Eluard est la juxtaposition libre des éléments de la phrase. La coordination plutôt que la subordination prime chez les surréalistes. Pour eux, les parallèles les plus déroutantes sont les plus profondément vrais.

En ce qui concerne les verbes qui existent dans la poésie surréaliste, remarquons qu'ils sont employés le plus souvent au présent. Ce temps, qui se trouve aussi très fréquemment dans la poésie d'Eluard, évoque des faits qui se passent au moment même de leur énoncé. Ainsi, dans la description, l'objet ou le fait s'éternise si l'on peut dire, devant le lecteur. Le présent l'étale à la fois dans le passé et dans l'avenir.

L'énumération enfin, est pratiquée par tous les membres du groupe surréaliste y compris Eluard. Dans le poème d'André Breton, Ma femme, on constate une accumulation considérable de phrases nominales, toutes exprimant un nouvel aspect de la femme aimée. C'est comme si le poète voulait faire surgir la femme, voulait revivre les moments amoureux par l'incantation presque frénétique des charmes de la femme. L'énumération souligne davantage la vision poétique du poète.

Ainsi, Eluard s'inscrit bien dans le mouvement surréaliste. Mais il ne perd pas pour autant sa propre individualité. Les images lui sont propres; il reste toujours fidèle à son inspiration à travers

les orages du surréalisme. C'est le poète de l'amour, celui qui chante la femme, celui qui éternise ses instants amoureux, ses émotions amoureuses dans le langage, dans la poésie.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Alquié, F. Philosophie du Surréalisme. Paris: Flammarion, 1956.

Bonnar, H. Notions de style, de versification et d'histoire de la langue française, Société Universitaire d'Edition et de Librairie. Collection Classiques Sudel. Paris: Presses du Massif Central, 1953.

Breton, A. Entretiens (1913-1952) avec André Parimaud. Paris: Gallimard, 1952.

--------. Manifestes du Surréalisme. Collection "Idées". Paris: Gallimard, 1966.

Brooke-Rose, C. A Grammar of Metaphor. London: Specker & Wasburg, 1965.

Cohen, Jean. Structure du langage poétique. Nouvelle Bibliothèque Scientifique dirigée par F. Braudel. Paris: Flammarion, 1966.

Courault, M. L'art d'écrire. Tomes I-II. Paris: Hachettes, 1956.

Cressot, M. Le style et ses techniques. Sixième édition , refondue et augmentée par L. Gallo. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Duplessis, Yvonne. Le Surréalisme. Collection "Que sais-je?" no. 432, 8e Ed. Paris: PressesUniversitaires de France, 1969.

Eluard, Paul. Oeuvres complètes. Préface et chronologie de Lucien Scheler. Textes établis et annotés par M. Dumas et L. Scheler. Bibliothèque de la Pleiade. Tomes I-II. Paris: Gallimard, 1968.

Elwerth, W. Th. La versification française. Paris: Klinchsieck, 1965.

Essays on the Language of Literature. Ed. Seymour Chatman & Samuel R. Levine. Boston: Houghton Mifflin Co., 1967.

Fowlie, Wallace. Age of Surrealism . New York: The Swallow Press, 1950.

Gibson, R. Modern French Poets on Poetry. An Anthology arranged and annotated by R. Gibson. Cambridge: University Press, 1961.

Godin, H. J. Les ressources stylistiques du français contemporain. Second Impression. Oxford: Basil Blackwell, 1964.

Grammont, G. Petit Traité de versification française. Collection U. Paris: Librairie Armand Collin, 1965.

--------. Le Vers Français, ses moyens d'expression , son harmonie. 4e Edition. Paris: Delagrave, 1937.

Greet, A. H. Jacques Prévert's Word Games. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968. Introduction.

Jean, R. Paul Eluard par lui-même. "Ecrivains de Toujours". Paris: Editions du Seuil, 1968.

Kittang, Athe. D'amour de poésie. "Essai sur l'univers des métamorphoses dans l'oeuvre de Paul Eluard". Paris: Minard, 1969.

Lagarde, A. & Michard, L. Collection littéraire du XXe siècle. Paris: Bordas, 1965.

Marks, E. French Poetry from Baudelaire to the Present. Int. by E. Marks. Laurel language Library. New York: Dell, 1969.

Marouzeau, J. Précis de stylistique française. 5e Edition. Paris: Masson et Cie., 1965.

Matthews, J. H. An Anthology of French Surrealist Poetry. Ed. and with Int. by J. H. Matthews. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966.

Meuraud, M. L'image végétale dans la poésie de Paul Eluard. Paris: Minard, 1966.

Morier, H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961. Int.

--------. Le rythme du vers symboliste. Genève: Presses Académiques, 1943-1944.

Parent, M. Saint-John Perse et quelques devanciers. "Etudes sur le poème en prose". Paris: Klincksieck, 1960.

Parrot, L. Paul Eluard. Collection "Poètes d'Aujourd'hui". Préface de L. Parrot. Postface de J. Marcenac. Paris: Pierre Seghers, 1967.

Perche, L. Eluard. Collection "Classiques du XXe Siècle". Paris: Ed. Universitaires, 1963.

Picon, G. Usage de la lecture. "Tradition et Découverte chez Paul Eluard". Paris: Mercure de France, 1960.

Richard, J. P. Onze études sur la poésie moderne. Paris: Ed. du Seuil, 1964. Pp. 105-139.

Rolland de Renéville, A. Paul Eluard: univers de la parole. Paris: Gallimard, 1944.

Rondeau, G. Eléments de stylistique du français écrit. Montréal: Presses de L'Université de Montréal, 1968.

Sayce, R. A. Style in French Prose. Oxford: Basil Blackwell, 1965.

Scherer, J. L'expression littéaire dans l'oeuvre de Mallarmé. Paris, Nizet, 1947.

Ullman, S. Style in the French Novel. Oxford: Basil Blackwell, 1964.

Articles

Balachov, N. "L'aspect stylistique de quelques poèmes de Paul Eluard". Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität in Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe. Berlin, XVIII (1969), 681-683.

Balakian, A. "The Post-Surrealism of Aragon and Eluard", Yale French Studies, I, 2 (Fall-Winter 1948), 93-102.

--------. "The Surrealist Image", Romanic Review, (Dec 1953), 273 281.

Beaufret, J. "Poétique de Paul Eluard", Studies in Modern French Literature, No. 28 (Manchester 1961), 35-39.

Benjama, M. "L'eau et le feu dans la poésie de Paul Eluard", Europe, 40e année, Nos. 403-404 (nov-déc. 1962), 211-221.

Carmody, F. J. "Eluard's Rupture with Surrealism", PMLA, LXXVII, 4 (Sept. 1961), 436-446.

Carrard, P. "Un poème de Paul Eluard. Essai d'approche linguistique et littéraire", Etudes de Lettres, III 2 (1969), 234-251.

Décaudiu, M. "Eluard et Dada", Europe, 40e année, Nos. 403-404 (nov-déc. 1962), 50-53.

"Eluard surréaliste", Le Magazine Littéraire, No. 13 (déc. 1967), 36-39.

Gershman, H. S. "Valéry, Breton and Eluard on Poetry", The French Review, No. 38 (1964-65) 332-336.

Gibson, R. "Paul Eluard and Surrealism", Australian Journal of French Studies, No. 6 (May-Dec. 1969) 294-305.

Hubert, Renée, R. "Le vocabulaire de la peinture dans le poème en prose contemporain", Revue des Sciences Humaines, (1962) 109-116.

Jean, R. "Eluard, la parole poétique", Les Lettres Françaises, No. 12 31 (avril 1968), 7.

--------. "Les images vivantes dans la poésie de Paul Eluard", Europe, 40e année, Nos. 403-404 (nov.-déc. 1962) 119-135.

Leiris, M. "Art et poésie dans la poésie de Paul Eluard", Europe, Nos. 91-92 (1953) 50-57.

Matthews, J. H. "Poetic Principles of Surrealism", Chicago Review, XV:4 (Summer - Autumn 1962), 27-45.

Nugent, R. "Eluard's Use of Light", French Review, XXXIV (1960-61), 525-530.

Ouimur, J. "Les images de Paul Eluard". Tome 37. Aix en Provence: Annales de la Faculté des Lettres, (1963), 131-148.

Peyre, N. "The Significance of Surrealism", Yale French Studies, (Fall-Winter 1948), 34-39.

Pierre, R. "Le vocabulaire de Paul Eluard", Europe, 40e année, Nos. 403-404 (nov.-dec. 1962), 161-178.

Poulet, G. "La lumière éluardienne" Critique, XX (1964), 815-835.

Renéville, J. R. "Henri Michaux et Paul Eluard", Revue Internationale, No. 9 (oct. 1946), 486-491.

Ribemont-Dessaignes, G. "Sur l'art poétique de Paul Eluard", Europe, No. 31 (juil.-août 1953), 154-162.

Rhodes, S. A. "Aspects of Eluard", French Review, No. 30 (1956-1957), 115-120.

Sandres, Y. "Rythmes et structures chez Paul Eluard", Europe, 40e année, Nos. 403-404 (nov.-déc. 1962), 152-161.

Södergard, Ö. "Etude sur le vocabulaire de Capitale de la douleur de Paul Eluard", Studia Neophilogica, XXXII (1960, 106-116.

Ver Eecke, W. "Un poème surréaliste", Les Etudes Classiques, XXXIII (jan. 1965), 66-69.