

La statue de Paul Éluard

Gabrielle Poulin

Volume 9, Number 1, février 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036538ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036538ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poulin, G. (1973). La statue de Paul Éluard. *Études françaises*, 9(1), 55–62.
<https://doi.org/10.7202/036538ar>

LA STATUE DE PAUL ÉLUARD

Il y a quelque chose d'irritant pour le lecteur de 1972, qui a connu Paul Éluard uniquement par ses poèmes, à devoir confronter l'image qu'il s'est faite du poète de *l'Amour la poésie* avec le portrait-robot que la revue *Europe* persiste à reprendre et à republier sans jamais le retoucher¹. L'asymétrie du visage de Paul Éluard se révèle inquiétante quand on la considère dans ces deux profils rapprochés : celui, trop simple et trop net qui ressort des témoignages livrés au lendemain de la mort du poète (juillet-août 1953 ; novembre-décembre 1962), et l'autre, que chaque poème nous laisse entrevoir sans jamais le révéler pleinement, dessiné :

*Volets fermés les mains tremblantes de clarté
Les mains comme des fontaines...*

(*O.C.*, I : 252)

À l'occasion du vingtième anniversaire de la mort du poète, les éditeurs de la revue *Europe* ont choisi, explique Pierre Abraham dans une introduction, elle-même recopiée presque intégralement à partir de l'introduction du nu-

1. *Europe*, numéro spécial : « Paul Eluard » (juillet-août 1953 ; novembre-décembre 1962), Europe et les Editeurs français réunis, 1972, 362 p. Sauf indication contraire, les citations des poèmes de Paul Eluard seront faites à partir des *Œuvres complètes (O.C.)*, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

méro de 1962, de « prélever dans les textes de 1953 ceux que nous avaient envoyés les plus efficaces compagnons de travail d'Éluard pendant la clandestinité, dont les témoignages sont nécessaires à la pleine compréhension d'une tâche à la fois humble et héroïque » (*Europe*, p. 5). Prétendre à la « pleine compréhension » de l'activité d'un homme, c'est déjà surestimer la valeur des témoins qu'on a désignés et, d'un autre côté, restreindre et simplifier singulièrement l'objet qu'il s'agit de cerner à tout prix. Est-il possible que l'objectif des éditeurs de la revue *Europe* ait été d'expliquer la « tâche à la fois humble et héroïque » d'un homme qui fut un poète et dont toute la vie fut une recherche de la poésie?... Le numéro de 1962, lui, devait apparaître encore plus satisfaisant à cet égard puisqu'il a été jugé digne d'être repris de la première à la dernière page. Quant aux collaborateurs de l'un et l'autre dossier, ils semblent avoir été choisis, pour la plupart, en raison de leur admiration pour le poète communiste. Avec le résultat que le recueil de 1972 accentue les traits du militant des dix dernières années et rejette dans l'ombre, en sa « capitale de la douleur » devenue capitale de l'oubli, le poète jadis fourvoyé chez les surréalistes.

Tout n'est pas si radical, il est vrai. Quelques-unes des études se détachent de l'ensemble par la précision des recherches qu'elles supposent et par le caractère nuancé de leurs conclusions. Ainsi André Spire, Gaston Bachelard, Raymond Jean, Henri Meschonnic, Yves Sandre et Rolland Pierre ont opté délibérément, par-delà tout souci biographique et politique, pour la poésie d'Éluard, s'attachant à décrire, — assez sommairement, soit! — ce qui en fait une poésie unique et donne à Éluard une voix toujours reconnaissable au milieu des multiples rumeurs de la poésie moderne. André Spire, par exemple, livre quelques considérations générales mais justes sur l'emploi du vers libre. Quant à Gaston Bachelard, il trouve, pour définir les images éluardiennes, une formule simple et percutante que les études plus récentes ne peuvent qu'explicitier et

confirmer : « Oui, chez Éluard, les images germent bien, elles poussent bien, elles poussent droit. Chez Éluard, les *images ont raison*. » (60). Dans un article, qu'il reprendra par la suite dans diverses publications, Raymond Jean s'applique à démontrer, au moyen d'exemples, que les images d'Éluard, par-delà « leur simple valeur formelle, leur simple qualité plastique ou descriptive, méritent d'être étudiées dans leur vie profonde » (219). Le classicisme d'Éluard intéresse Henri Meschonnic pour qui « cette œuvre n'est ni un colosse ni une statuette. Elle n'a ni les désordres extravagants, ni la pacotille, ni les bas-fonds sordides. Elle n'est pas déchirée par de vains problèmes de forme ni de fond : elle est un équilibre maîtrisé. » (232). Cet équilibre discrètement s'appuie sur des rythmes et des structures dont Yves Sandre tente de découvrir les caractéristiques et l'efficacité. Enfin Rolland Pierre se basant sur des études lexicales cherche à saisir, à travers la progression et l'extension du vocabulaire éluardien, la naissance d'une « symbolique » personnelle.

Ces articles forment autant de voies d'approche pour quiconque veut entrer dans l'univers poétique de Paul Éluard. Aucune d'elles ne prétend à l'exhaustivité et elles ne sont pas non plus réductrices. Leur valeur réside tout autant dans leur caractère temporaire que dans leur fidélité à l'œuvre qu'elles tentent, non de faire servir à une cause, mais d'éclairer, au moyen de son propre soleil intérieur. Cependant, en dépit de ces quelques travaux, qui ont à peine vieilli, le ton hagiographique des autres articles nous reste dans l'oreille et enlève aux études plus « objectives » une partie de l'impact qu'elles auraient dans un autre ensemble. L'inverse, hélas ! ne se produit pas. La qualité des textes ci-haut mentionnés ne parvient pas à atténuer le caractère polémique de l'ensemble de la revue, qui fait d'Éluard l'homme d'une cause et d'un parti et de sa poésie un instrument de propagande. À travers la grille politique, l'homme apparaît peut-être comme un héros, l'œuvre, elle, simplifiée dangereusement, trahit son auteur et trompe les lecteurs qui ont appris à connaître et à

aimer, avant le poète de l'évidence et de l'affirmation, celui, plus inquiet et plus tourmenté, de *Mourir de ne pas mourir* et de *l'Amour la poésie* dont chacun des poèmes constitue une étape dans une recherche qui engage tout l'homme et tout le poète.

Ce n'est pas, en effet, dans les *Poèmes politiques* ni même dans *Poésie ininterrompue* ou *Une leçon de morale*, même si ces recueils, comme les branches secondaires d'un arbre, ajoutent à la beauté de l'œuvre et à sa profusion, qu'il faut chercher le secret de la vitalité et de la pérennité de l'univers poétique d'Éluard. De *Capitale de la douleur*, *l'Amour la poésie*, *la Vie immédiate* et *la Rose publique*, la revue *Europe* ne parle pas. Pourtant ces recueils, dont chacun des poèmes est un cri du désir, composent l'image d'un être protéiforme qui ressemble peut-être au poète que fut Éluard mais qui pourrait aussi bien s'appeler l'amour, la vie et la poésie. Grâce à eux, nous sommes introduits au cœur d'une conscience en crise qui se revêt de la poésie comme d'une « seconde nature » et que ses efforts mêmes vont sauver comme les gestes du nageur le sauvent du naufrage. Peu à peu la peur décline au profit de la sérénité. Le silence vient habiter la solitude, s'unit à l'absence, prend forme de poème. Plongé dans l'insécurité absolue, Éluard lâche tout; il ose, à la faveur d'un désarroi total, avancer dans une zone inconnue, hors des sentiers battus par les autres poètes. Il découvre alors une « terre nouvelle » que d'aucuns appelleront surréaliste et qui est peut-être, tout simplement, sa propre conscience.

Ainsi, chaque fois que le lecteur reprend les poèmes de *l'Amour la poésie*, il a l'impression d'être entraîné dans un univers en pleine gestation, qui s'est nourri de la substance d'un homme, de son passé, de ses désirs, de ses regrets, de ses rêves et de ses illusions, mais n'a conservé de tout cela que la lumière et l'ombre, que la chaleur et le gel, que la forme et le relief dont sont façonnées les « ombres blanches » des poèmes. Mais comme c'est au cœur de l'expérience amoureuse que la voix est venue au poète :

À haute voix
L'amour agile se leva (229),

toute sa poésie prolongera le frémissement des « grands passages de la chair ». *L'Amour la poésie* c'est donc, à partir d'un instant d'éblouissement, dans l'étreinte de deux êtres, homme et femme, amour et poésie, la croissance lente et tumultueuse de l'androgyné formé de ces deux êtres aux racines emmêlées. Avant que le couple merveilleux ne se dissocie, l'ignorance régnera longtemps avec le silence. Mais de tout le silence accumulé, de toutes les négations jaillira la parole du poète. Seul vestige de la nuit qui s'achève, le poème se coule dans une longue caresse où, détachées de toute réalité, vont pouvoir survivre, comme des êtres de hasard, toute caresse et toute confiance. Le tourbillon qui traverse la conscience du poète emporte ses propres images vers leur négation et vers leur chute, et les réalités, qui ont un jour entouré l'amour, ne sont plus que des ombres sans cesse renaissantes. L'amour ne peut survivre que dans la poésie : les ombres de l'être aimé se sont métamorphosées pour devenir la chair et le sang d'un poème. Car la parole du poète ne détruit pas l'ombre, pas plus qu'elle ne nie le passé ou la mort. Elle réussit à concilier l'inconciliable. La vie fut amour. Quand elle se contemple dans le miroir du poème, elle sait reconnaître dans les signes qui s'écrivent, comme sur l'eau et dans la lumière, les algues qui montent des profondeurs. On a déjà souligné que l'oubli et les métamorphoses sont dans la poétique d'Éluard deux conditions essentielles à la naissance de l'image. L'écriture a su s'emparer des « couronnes d'oubli », des vertiges au sein desquels ont surgi les signes fragiles et lumineux que sont les mots, « algues solaires ». Car tout ce qui le préoccupe, Éluard le transforme en la matière fluide et lumineuse d'un poème. À mesure qu'il décrit le gouffre où le passé risque de se perdre, il récupère dans l'image et dans l'écriture chacun des éléments de ce passé. Dans le poème il recrée, maille après maille, le lieu de l'amour pour la femme qui lui échappe, « dentelle des disparitions » formée de fleurs de givre et de formes vides.

Mais elle, il ne peut la contempler que comme un être de mémoire à qui il dresse un lit, véritable couche funèbre (233) où il l'imagine impassible et rassurante, ou bien il lui tend un piège au cœur de sa mémoire la forçant à s'appuyer sur lui (234).

Ainsi, petit à petit, l'amoureux s'est transformé en témoin : des mots d'amour tentent encore de « découvrir » et de donner à voir une femme doublement absente, « au secret ». Nées de l'amour, les images de *l'Amour la poésie* lui ont survécu mais, en devenant images poétiques, elles n'ont pas manqué de laisser sur la poésie l'empreinte du cachet d'un amour disparu. Entre la caresse et l'écriture, il n'y a pas eu de discontinuité :

D'une seule caresse

Je te fais briller de tout ton éclat (236)

Et d'une grande écriture charnelle j'aime. (423)

L'objet sur lequel s'est posée la main du poète, qu'il fût femme, feuille, miroir ou mémoire, brille comme d'une lueur qui lui serait propre : l'amour la poésie en qui se sont métamorphosés les êtres, les choses, et les souvenirs.

Mais il a fallu pour que se produise cette métamorphose traverser une nuit d'orage et de feu dans laquelle la « bouche d'alliance » (232) est devenue la « bouche au feu d'hermine ». La poésie où se sont affrontées l'ombre et la lumière, a dû de toute image faire un gouffre pour la nuit. Maintenant entre la nuit qui peu à peu s'évanouit et le jour qui vient, l'aube tourne comme une porte derrière laquelle se détache le poète, *seul*. Séparé de l'être unique : « Un seul être est au monde » (229), le poète a poursuivi l'amour comme on poursuit un mirage. Dans ses bras tendus, il n'a pu accueillir que la douleur qu'il a portée à ses lèvres. Le philtre qu'il lui faut boire et qui consomme la rupture, c'est le désert. Tous les poèmes de *Premièrement* ont raconté la séparation du je et du toi, l'éclatement de l'androgynie. Il restait à franchir une dernière étape,

celle où le je et le moi du poète devaient se dissocier pour que la poésie puisse survivre à l'amour.

Ce sera l'étape de *Seconde Nature* dont tous les poèmes seront faits à partir du miroir sans tain d'un amour sans objet, d'une poésie dissociée de l'amour, née tout entière de la solitude, du vide, du silence, du « désert à boire » (240), dans laquelle les images ne seront plus que reflets d'images, où rien ne sera plus immédiat. Le poème alors s'édifie comme un « mur incompréhensible », un « espace misérable » (244) destiné à remplacer l'univers pris en défaut. Étranger à son propre passé, le poète devient lecteur de ses propres poèmes et témoin de leur destin. Il peut ainsi découvrir à travers les images de ses poèmes des êtres qui, peu à peu, vont prendre forme d'hommes : « Les oiseaux maintenant volent de leurs propres ombres » (248). Conduit dans la prison qui l'isole de plus en plus, le poète s'est enfoncé dans la nuit où il découvre l'existence d'un nouveau feu, d'une nouvelle vie et, par l'intermédiaire des ombres de cette nuit, images en creux des réalités passées, retrouve la présence de l'homme, de tous les hommes. À cette époque, cependant, et c'est ce qu'on passe habituellement sous silence quand on parle du thème de la fraternité chez Éluard, les hommes sont encore très proches des images, qui, comme des ombres, les ont engendrés :

*L'homme est entre les images
Entre les hommes
Tous les hommes entre les hommes. (248)*

C'est à ce moment que le « monde est sur la table des métamorphoses » (*O.C.*, II : 264). La poésie conduira Éluard vers les hommes mais il aura fallu pour cela que le poète, en traversant l'Univers-solitude, discerne parmi les images celles qui pouvaient le ramener vers le réel, car le réel était aussi « comme une image ».

Faire abstraction de l'étape qui correspond à l'activité surréaliste quand on rend hommage à un poète comme Paul Éluard, c'est faire de la « tâche à la fois humble et

héroïque », qui fut la sienne au temps de la résistance et dans tous les conflits où il prit une part active, quelque chose d'absolument gratuit, sans lien nécessaire avec la naissance et la croissance de son univers poétique. C'est priver l'œuvre plus récente des racines qui viennent des « plaines nocturnes où le feu cherchait l'aurore » (249). Et c'est du même coup créer le portrait d'un homme tout d'une pièce comme on sculpte dans le bloc de pierre la statue dont le culte a un pressant besoin :

*En l'honneur des muets des aveugles des sourds
À la grande pierre noire sur les épaules
Les disparitions du monde sans mystère... (245)*

La poésie de Paul Éluard n'a jamais animé cette statue. Elle est ailleurs, vivante, « soleil en éveil sur la face crispée », « sur un homme au grand jour... » et des « rides toujours nouvelles » la purifient (254).

GABRIELLE POULIN