

LES IMAGES DE PAUL ELUARD

Les poèmes d'Eluard (comme ceux de la plupart des surréalistes si l'on met à part Aragon) ne retiennent en général le lecteur ni par leur rythme, leurs cadences, leurs effets sonores, ni par les « charmes » traditionnels de la rhétorique. En fait, ces poèmes sont très souvent, sous forme d'énumération plus ou moins litanique, un prodigieux agrégat de mots concrets qui forment autant d'images : un puzzle d'images, substantifs accolés, choses simplement nommées qui prennent, par leur juxtaposition, une valeur insolite et suggestive. A peine si, parfois, un complément de nom vient donner à la sensation concrète une signification abstraite (brûlure des métamorphoses, brumes de l'attente [98], (1). Il est rare que ce langage, pourtant tout métaphorique, nous propose des comparaisons en forme : le « comme si » y est implicite. Avec une sorte d'aplomb, avec la certitude audacieuse du rêveur, le poète impose sa métaphore sans le moindre préalable : « la terre est bleue comme une orange... ». Cela ne se discute pas, cela ne représente pas autre chose, *cela est*. L'évidence poétique entraîne non seulement le lecteur mais le poète lui-même ; un courant très rapide, presque impétueux, d'images, reliées en profondeur, les précipite tous deux en avant sans qu'ils aient, pour ainsi dire, le temps de se reprendre, de retenir les mots, de substituer aux choses quelque autre réalité. Les images se pressent à tel point qu'aucune rhétorique n'est plus possible : elles pulvérisent la phrase et suspendent la réflexion : « Les images pensent pour moi » (*Défense de Savoir*, 2^e série VI, 1928) avoue le poète. *Quelque chose* s'exprime ainsi qui

(1) Les chiffres entre crochets [] renvoient au *Choix de Poèmes* (Gallimard, 1951). Pour plus de simplicité et comme il ne s'agit dans cet article que d'une esquisse, nous nous bornerons, sauf exception, à puiser nos exemples dans ce volume.

n'est plus la pensée personnelle, singulière, réfléchie de l'auteur mais une expérience aussi universelle qu'indicible, une « intentionnalité » diffuse qu'aucun terme abstrait ou volontaire et mûrement pesé ne saurait convenablement circonscrire.

Cette technique d'Eluard (2) doit intéresser non seulement le critique littéraire mais le psychologue et plus généralement l'anthropologue. Le contenu sémantique ou plutôt sémiologique de tels poèmes montre les rapports profonds qui existent entre la connaissance poétique et la connaissance symbolique (ou indirecte), la connaissance par participation. Aussi pour comprendre Eluard n'est-il pas inutile d'étudier la pensée concrète (celle des enfants, des primitifs, des instinctifs) et, réciproquement, l'exemple d'Eluard éclaire-t-il singulièrement le processus de ce que Claude Lévi-Strauss appelle « la pensée sauvage ». Il s'agit dans les deux cas d'une *assimilation de l'objet* par la conscience. Celle-ci, pour s'exprimer à l'aide des choses, les pénètre, s'y installe et les déforme ou les informe à son usage. Jean Piaget montre (3) comment chez l'enfant l'indifférenciation est complète entre le moi et le monde extérieur : à ce stade infantile toutes choses sont assimilées à l'activité propre, le moi s'incorpore la réalité, se l'assimile et s'exprime en elle et par elle plus ou moins consciemment. Cet état d'« indifférenciation complète » entre le moi et le monde est aussi celui du poète qui ne cesse de « cosmoser » son intimité et de projeter ses impressions subjectives dans les formes que lui fournit le monde extérieur. Le poète comme l'enfant (et comme le primitif) est relié au monde, littéralement *appliqué* au monde qui est devenu comme un organe de sa conscience. Le savant, l'intellectuel et le technicien ne cessent d'assimiler leur esprit au réel : ils lui imposent d'être semblable aux choses afin d'agir sur elles et d'en comprendre le mécanisme objectif. La pensée poétique (et sauvage) agit à l'inverse : elle assimile à soi le réel sans rencontrer sa résistance et sans s'imposer la moindre limitation. L'univers ainsi pénétré de conscience, immergé dans la conscience, devient signifiant : il se charge alors de dire tout ce que

(2) Si l'on excepte certains poèmes de 1930-1940 (tel *Rencontres* [249]) et *l'Immaculée Conception* composée en collaboration avec A. Breton, on ne trouve qu'assez rarement chez Eluard des complexes d'images absolument gratuites, fruits d'un hasard « objectif », comme il s'en rencontre si souvent chez un Benjamin Peret par exemple, ou chez A. Breton. Les images d'Eluard sont *intentionnelles* et, si spontanées qu'elles soient (ou précisément à cause de leur spontanéité) on ne saurait dire qu'elles sont « gratuites ».

(3) *Formation du Symbole chez l'enfant*, p. 212, Neuchâtel, 1945.

la conscience ne saurait exprimer directement avec les instruments du langage abstrait. Il suffit de montrer une chose ou un ensemble, apparemment hétéroclite, de choses pour que s'exprime toute la singularité d'un état de conscience. Les mots ne peuvent dire que ce qui se répète : au contraire c'est par la seule médiation des choses concrètes que peut s'exprimer une expérience concrète. Le poète, l'enfant, le primitif vivent ainsi en symbiose psychique avec les éléments. « La nature, écrit Miquel Dufrenne, la nature même imagine. Elle est le *rêve de l'esprit* disait Lagneau et c'est pourquoi elle donne à rêver avant de donner à penser. Elle propose des images lourdes de sens : l'arbre, la fleur, le soleil, la cime des monts et tout ce que Kérényi appelle mythologème... elle produit ces schèmes qui en appellent d'emblée à l'imagination des hommes » (4).

Tout le concret est en effet significatif : il parle à sa façon, toute silencieuse, quand on sait l'interroger ; il propose à notre conscience des schèmes tout faits où elle se glisse et s'installe pour être ou plus exactement pour *exister*. Il y a là un phénomène immédiat, extrêmement simple qui n'a que de lointains rapports avec l'emploi que font du symbole les cultures évoluées. Dans un symbole élaboré il y a un sens littéral et un sens latent reconnus de tous et pour ainsi dire classés. Ici au contraire la conscience « fait flèche de tout bois » ; dans son intense besoin de se refléter (d'exister), elle se saisit presque de n'importe quoi : les images d'Eluard ne sont pas toujours claires ni ajustées mais comme elles sont efficaces ! Dans un de ses livres les plus remarquables (5), Claude Lévi-Strauss compare le procédé du primitif à celui du bricoleur qui se sert d'outils indifférenciés, non spécialisés et se débrouille comme il peut avec ce matériel rustique. De même les images sont de « gros objets linguistiques » (6) à usage multiple qui, habilement maniés, traduisent au dehors ce qui, au dedans, ne se répète jamais exactement : le concret, le singulier, le courant épais, indiscernable et toujours nouveau de la vie psychique.

Dans un ouvrage dont le titre est bien caractéristique (*Signes*, Gallimard, 1960) Maurice Merleau-Ponty a consacré un chapitre au langage indirect ou oblique — qui, en fait, sur le plan vital, est le plus direct qui soit puisqu'il « court-circuite » l'intellect. Plus, dit-il en

(4) *Revue d'Esthétique*, avril-juin, 1960, p. 224.

(5) *La Pensée Sauvage*, Plon, 196.

(6) Cf. G. CHARBONNIER, *Entretiens avec C. Lévi-Strauss*, Julliard, 1961.

substance, le signe est imprévisible et surprenant (en apparence mal adapté à l'expérience courante) plus il a de chances de se saisir de l'indicible. Chaque image est en elle-même un carrefour d'associations virtuelles (souvenirs d'expériences antérieures, appels, résonances immémoriales); quelle constellation de sentiments n'éveillera pas alors une alliance de deux ou de plusieurs images... Encore faut-il que le lecteur consente à *participer*, avec le poète, à l'intention sémantique qui lui est proposée. Il ne s'agit plus en effet pour lui de comprendre mais de se rendre sensible, *conducteur* d'un courant qui doit le traverser. Un signe concret, à la différence d'un mot, est *analogue* à ce qu'il signifie (7), il y a une affinité, de nature très profonde, entre l'ombre et la peur, l'étoile et l'espérance, etc. Pour reprendre une distinction fréquemment employée par Jung (8), on dira qu'un mot n'est qu'un signe mais qu'une image est un signal : elle impose une certaine attitude, une posture, un geste. Elle est, plus ou moins confusément, de la même « race » que ce qu'elle signifie. Quand on trouve dans Eluard cette double image du bonheur : « *une étoile au nid* », il faut *se faire*, tour à tour, étoile et nid, ressentir, tour à tour, la joie de la transcendance, de la pureté, de l'Ailleurs et la joie du clos, du tiède, du feutré. Relier étoile à nid, mettre « *une étoile au nid* », c'est conjuguer toutes les aspirations de l'âme, placer le transcendant à l'intérieur de l'immanent, couvrir le bonheur. Objet à saisir au vol bien plutôt qu'à comprendre, l'image *tire après elle* le signifié, le tient même de si près qu'elle n'existe plus qu'en ce qu'elle signifie. Eluard n'a pas à décrire une étoile ou un nid; d'ailleurs il ne décrit jamais; il n'en a ni le temps ni le désir. Il lui suffit de nommer et, comme Orphée, il *anime* les choses à l'appel de leur nom. Ce ne sont plus les mots qui parlent dans ses poèmes, ce sont les images mêmes, devenues silencieusement expressives et qui parlent à l'âme comme les mots jamais ne sauraient parler à l'esprit; comme dit le philosophe du silence, Max Picard, en son admirable livre (9) : « Les choses sont doublement en l'homme : en l'âme par les images, en l'esprit par la parole ».

L'usage intensif (et peut-être l'abus) du langage abstrait nous a

(7) Par suite, en un sens très profond, une image est toujours beaucoup moins arbitraire qu'un mot.

(8) Cf. JUNG et KERENYI, *Origines de la Mythologie*, Payot, 1954.

(9) *Le Monde du Silence*, P.U.F., 1960.

rendus actuellement — par réaction— très sensibles à ce genre d'expression silencieuse. Ce fut un des projets majeurs de Paul Valéry que d'inventer un « langage self », à usage interne, instrument d'exploration de l'unique. Et, commentant le style imagé du poète Milosz, il écrivait dans ses *Carnets* : « Je n'ai jamais vu de texte si proche de l'être ». Les poètes tentent en effet de se rapprocher de l'être à un point tel qu'au delà il ne resterait plus place qu'au cri ou au silence. Le monde actuel, malgré bien des apparences contraires, semble redécouvrir « le langage des fleurs et des choses muettes » ; il fait une prodigieuse consommation d'images et l'on aurait grand tort de s'en plaindre s'il est vrai que les images nous chuchotent ou nous crient ce que les mots nous laissent oublier ou ne peuvent nous dire. Des films comme ceux d'Eisenstein ou plus récemment de Bresson, de Fellini, d'Antonioni... ne sont que des agrégats de symboles ; qu'importe le dialogue ! Ce ne sont pas les paroles des acteurs qui nous intéressent, c'est le sens secret des images qui nous sont proposées et qui nous parlent un tout autre langage. Dans une conférence faite à Paris en février 1930, Eisenstein disait : « Nous avons souffert d'un dualisme terrible entre la pensée, la spéculation philosophique pure et le sentiment, l'émotion. Je pense que seul le cinéma est capable de réaliser cette grande synthèse, de rendre à l'élan intellectuel ses racines vitales concrètes et émotives ». Et certes le cinéma contribue puissamment à réveiller en nous le sens de la contemplation, à nous apprendre à lire le « chiffre » des choses, à redécouvrir ce que savaient les primitifs : le sens d'une feuille morte qui tombe dans le vent d'automne, de la grande vague pure qui se déroule au début et à la fin de *la Strada*... Oui certes. Mais le cinéma, ainsi conçu, n'est pas le seul capable de restaurer l'unité de l'homme en réanimant en lui l'imaginaire : tout l'art actuel, particulièrement l'art dit abstrait, nous propose des « machines à faire rêver » et c'est encore le rôle des poètes et de certains romanciers de rendre aux choses leur charge émotive et de nous relier à nouveau au monde par la rêverie.

*
**

Les images d'Eluard ne lui sont pas « personnelles ». C'est dans un trésor universel qu'il puise. Et c'est pourquoi, paradoxalement, une poésie telle que la sienne est peut-être plus aisément traduisible qu'une

autre. Car il s'agit moins de style que de choses *données à voir*; les images survolent les styles et les cultures, elles ont approximativement le même sens partout et tous les hommes réagissent également devant l'oiseau, le printemps ou la nuit... Chez Eluard, tempérament « primaire », heureux de vivre dans l'instant, résolument optimiste, les *images positives* sont dominantes. Il vaut la peine d'en relever certaines constantes : notre analyse viendra s'ajouter au dossier déjà instruit par Gilbert Durand dans sa thèse sur les *Structures anthropologiques de l'Imaginaire* (10).

Les images positives se groupent naturellement autour de la clarté, des couleurs vives, de la légèreté, de la pureté mais aussi de la dureté et de la nudité. Elles réunissent ainsi des images lumineuses, aériennes et des images cristallines, leur facteur commun étant la transparence.

Eluard comme Valéry (mais contrairement à Bosco par exemple) a un « phototropisme positif ». Le soleil l'enchanté : « Je vis bien en été, la chaleur m'émerveille » [221].

Ah ! Mille flammes, un feu, la lumière,
 Une ombre !...
 Le Soleil me suit [37].

Ainsi l'ombre n'est pour lui que le soleil rendu encore plus présent... Le soleil ne révèle-t-il pas la vie ? Il la « développe » [36] et quand le poète veut évoquer la féminité s'ouvrant sans limite sur l'univers, il écrit : « Tu bois au soleil » [157]. Les rayons, l'éblouissement (« Les rayons de tes bras » [425]), la lumière (les « désirs de lumière [420]) emplissent ses poèmes et c'est le signe d'un tempérament heureux.

Dans sa subtile psychanalyse de la neige (11), Gilbert Durand a consacré plusieurs pages à la poétique de l'étoile, lumière d'autant plus pure qu'elle est plus froide et qu'elle consonne dans l'imagination avec les cristaux de neige. On lit chez Eluard : « le froid s'est étoilé » [425] et voici que le malheur aussitôt se métamorphose en joie. « Je grave sur un roc l'étoile de tes forces » [159] et, aussitôt encore, par le voisinage de *graver* et de *forces* l'étoile ajoute à la clarté la dureté du cristal. Cumulant enfin les deux clartés, Eluard parle

(10) P.U.F., 1960.

(11) Mercure de France, 1953, p. 615.

magnifiquement d'une « étoile de jour » [35], surimpression de deux lumières, de deux puretés.

Les couleurs vives ont, chacun le sait, un effet excitant. Excitation violente et quelque peu destructrice : rappelons-nous la rage des Fauves contre les demi-tons impressionnistes et le tumulte, sur leurs toiles, des couleurs pures jaillies telles celles du tube. Chez Eluard aussi « les couleurs *furieuses* défont les brumes de l'attente » [98]. Ici, comme chez les Fauves, la violence se confond avec la joie et tel est bien, en effet, le ton paroxystique de la joie surréaliste.

C'est une impression analogue que procurent le sang et le feu. Le sang répond chez Eluard à un très ancien mythe (encore en vigueur chez les Sémites) selon lequel le sang est la *vie* même dans ce qu'elle a d'essentiel, l'âme vitale : « les chemins tendres que trace ton sang clair » [157]. Le sang a la couleur du feu : aussi les deux images voisinent-elles souvent (cf p. 337). Dans le monde d'Eluard l'image du feu est une image « mère », un thème fondamental — exactement comme chez Héraclite, par exemple, où le feu devient la substance même de l'Être parce qu'il pénètre et dévore toutes les apparences. Eluard a ressenti comme personne cette ambivalence du feu qui est tour à tour le symbole de la ferveur, de l'enthousiasme, de la joie poétique [224]. (« Le feu d'une chanson » [420]), de l'amour, de la fraternité humaine et le symbole de la destruction bénéfique où s'engloutissent toutes les mesquineries de la vie : « Feu dévorant de l'espoir » [207], brûlure féconde « les saisons brûlent mon cœur », « la brûlure des métamorphoses », le feu exprime (avec le sang) toute l'authentique vitalité qu'étouffe la vie quotidienne. Embraser la vie, en faire un « feu de joie », un *bonfire* comme disent les anglais, n'est-ce pas un désir permanent d'Eluard ? Et cela dès 1918 [19, 224, 303, 317, 379, 382, 386, 410, 417-418, 425, etc., etc.]. Eluard est d'ailleurs volontiers un rêveur de feu ; il dévisage avec volupté le jeu des flammes, les langues crépitanes, le rire du feu « riant d'un rire sans grimaces » [252], le feu (image admirable pour exprimer la pure jubilation) le feu « battant des mains » [421]. Ainsi vie est donnée à l'élément. On réinvente l'âme du feu :

Nous inventions le feu
Jamais rien que le feu [224].

Notons que le feu n'apparaît jamais chez le poète dans sa signification

érotique telle que Bachelard (12) et Mircea Eliade (13) l'ont décrite. Il reste chez Eluard digne de son étymologie grecque, symbole de l'absolue pureté dans la transcendance de l'amour ; c'est la « chaude loi des hommes qu'il exprime », tout ce qui élève, relie, entraîne et illumine.

Les images positives ne sont pas seulement lumineuses, ce sont, en général, des images ascensionnelles, qui se concrétisent en choses légères, ailées, envolées, « vol d'étoile et de lumière » [70]. Animées par le poète, les choses les plus pesantes peuvent se pourvoir d'ailer, comme, dans les psaumes, bondissent les collines :

« Fleuve, plaine, rocher, leur vol
Les flots clairs de leurs ailes » [70].

Aussi pourrait-on puiser dans Eluard les éléments d'une poétique de l'aile et de la plume : « Viens, monte. Bientôt les plumes les plus légères, scaphandrier de l'air, te tiendront par le cou » [41]. N'est-ce pas le début d'un rêve ascensionnel dans le goût de Desoille ? Inutile d'ajouter que l'oiseau (et particulièrement l'hirondelle au vol vertigineux) joue un rôle de leit-motiv dans les cantiques du bonheur si fréquents chez Eluard. Peut-être doit-il à son maître Vildrac cette préférence pour l'hirondelle que ce dernier a souvent évoquée. On lit par exemple dans *Découvertes*, 1912, (*Aspirations*) : « Voici très haut virer trois hirondelles et les cris qu'elles étirent dans l'espace sont comme un assouvissement ». Supprimez les *voici*, les *comme*, les relatifs et les liaisons et vous avez un vers d'Eluard :

Le ciel parmi les ailes des oiseaux [35].
Le soir traînait des hirondelles [59] etc.

Nous avons commenté plus haut l'étrange alliance d'images : *une étoile au nid* ; c'est une alliance analogue qui lui dicte ce vers :

« Il pose un oiseau sur la table et ferme les volets ».

L'oiseau (qui est tout essor, toute sauvagerie, toute transcendance) est ainsi retenu dans l'intime, enclos dans le nid et donne à l'alcôve une dimension d'infini.

Il est au premier abord assez paradoxal que le *dur* puisse symboliser la plénitude et le bonheur ; mais, à y réfléchir, le dur c'est préci-

(12) BACHELARD, *Psychanalyse du Feu*, Gallimard, 1939.

(13) MIRCEA ELIADE, *Images et Symboles*, Payot, 1952.

sément ce qui est plein. Aussi la *Pierre*, ou même l'*aiguille*, ont-elles chez Eluard une charge positive comme, bien entendu, le cristal et les pierreries. Quand, pour exprimer l'extase amoureuse, il dit de l'aimée qu'elle s'engloutit dans son ombre

« Comme une pierre dans le ciel » [58]

il ne faut pas voir là je ne sais quel défi aux lois de la pesanteur mais la juxtaposition délirante de deux images de la joie : celle de la lumière et celle de la dureté.

On sait le charme des yeux bleus de Gala et des yeux noirs en amande de Nusch : Eluard y a vu sans cesse la « beauté des pierres, celle des gouttes d'eau, des perles en placard » et, ajoute-t-il, « des pierres nues » [55]. Quant à Dominique, c'est une « pierre intacte » [420]. Quand il veut suggérer toute la pureté du monde, il le déclare aussi transparent qu'une aiguille [48] et une telle image n'est surprenante que pour ceux qui n'ont jamais rêvé à la merveille de pureté compacte, de pureté pénétrante qu'est une aiguille.

Une chose vraiment pleine prend volontiers la forme sphérique — et tous les rêveurs savent que la sphère, la bulle, sont des images de complétion. Des expressions comme « ta chevelure d'oranges » — « la terre est bleue comme une orange », et généralement toutes les images de fruit, expriment la densité heureuse, la satisfaction sans faille.

Le dur et le plein sont donc une manière oblique d'exprimer la pureté. La goutte d'eau [55, 99, etc.], la perle se retrouvent souvent sous la plume de ce poète à l'imagination purifiante : « Nous conduisons l'eau pure » — « Tu es l'eau détournée de ses abîmes », une eau qui fait perle et qu'illumine un jeune soleil :

« ... exister sans destin
Entre givre et rosée... » [236].

N'y a-t-il pas dans ces deux vers toute l'innocence du monde ?

Avec le givre apparaît l'image de la blancheur si fréquente dans cette œuvre :

Sur un pré blanc des nuages blancs...
Tous les regards vont s'éclaircir
Délivrer la nature blanche [254].

Ainsi blancheur et couleurs vives peuvent voisiner et cumuler leurs

effets, exactement comme chez Rimbaud le feu s'allie à la neige dans la même brûlure spirituelle.

Il faudrait ici faire une place toute particulière à la notion de nudité. Chez Eluard (comme chez Giraudoux) la nudité est symbole de franchise, de netteté et n'a aucune signification érotique :

Mon amour... comme une bête nue... [60]
 J'aime la plus nue aux écarts d'oiseau... [49]
 Tu conserves ton cœur de belle femme nue ...
 (Le Lit, La Table : Anniversaire.)
 Le soleil nu de ton visage... [251].

La poésie, dit encore Eluard, est une « école de nu » [51]. C'est-à-dire qu'elle voit clair et qu'elle donne à voir la réalité dans sa pureté native. Dêvétir les choses des accoutrements dont les ont masquées l'habitude et l'indifférence, n'est-ce pas le geste surréaliste — et poétique — par excellence ? Dénuder le monde pour lui rendre son éclat de merveille.

*
 **

Un tempérament optimiste et « primaire » est mal défendu contre l'épreuve. Quand elle survient à l'improviste elle provoque d'affreux cris de désespoir : la nuit totale succède au jour. Aussi Eluard a-t-il eu très tôt tendance à diviser l'existence en deux parts et les dichotomies de la *Leçon de Morale* sont présentes, à l'état diffus, dans toute son œuvre (14) : c'est toujours tout ou rien, tout le mal ou tout le bien, il n'y a pas de milieu.

Les *images négatives* sont chez lui obsédantes, lancinantes. On dirait parfois qu'il ne trouve pas dans tout l'univers de choses assez défaites, assez pourries, assez ruinées pour satisfaire sa soif de symboles. Naturellement dominant les images de ténèbres : la nuit où « tout se blottit dans un feu qui s'éteint » [42], image terrible si l'on songe à ce que représente le feu ; « nuit lourde » [420], poisseuse, visqueuse, essentiellement humide, nuit de cave (les « caves de l'angoisse » [102]) ou nuit de brouillard [219, 220] : « ... le brouillard, sensible et têtu comme un homme fort et triste, tombe dans la rue » [41]. Telle est aussi la pluie (« La pluie fine... le monde est loin » [39]) et telles sont la fumée (« Ta vieillesse c'est fumée éteinte ») et la cendre [422], résidus lamentables du feu.

(14) Par exemple, page 100, le double diptyque qui ouvre *Comme une Image*.

A ces images de nuit et de brume il faut joindre les visions de clôtüre et de limitation. La nuit n'est-elle point pareille, par son opacité, à un mur ? Et tout ce qui est mur est insupportable à Eluard : « Tout effacer, s'écrie-t-il, qu'il n'y ait ni vitre ni buée » [424] ; *voir clair*, telle est sa devise (15) :

Voir clair dans l'œil des hiboux
Voir clair dans les gouttes de houx...

Aussi les verbes tels que *prendre*, *arrêter*, *figer*, *fixer*, *geler* ont-ils toujours chez lui valeur péjorative : « L'herbe fine figeait le vol des hirondelles » [420] ; comme le verbe *figer* devient atroce à l'approche du mot *hirondelle* ! Et l'on conçoit d'autre part la valeur angoissante d'un vers tel que « L'automne pesait dans le sac des ténèbres » où le poids et la nuit s'ajoutent à l'impression d'impasse. A la limite, toute structure, toute « ossature » lui sont cruelles. La rue (« La route épaisse » [237]), le squelette hivernal d'un arbre [424], tout ce qui rappelle la prison et ses barreaux s'opposent aux « grandes inondations de soleil », à l'illimité, aux mouvements de la joie et de la vie. Aussi l'image du glaçon est-elle particulièrement odieuse, image où l'eau s'est faite dure, où la pureté est agressive et coupante (cf. p. 420). L'eau, dont nous avons aperçu plus haut la valence positive, peut, comme l'a montré Bachelard (16), virer en image de mort. C'est l'eau profonde, l'eau fermée, l'eau enveloppante :

J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée [19]...
... l'eau tout entière est sur moi comme une plaie à nu [50]
Voici que les noyés s'enfoncent [247]
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide [62]

Image frappante où la douleur voit se mêler la vie et la mort, un reste de vie dans un océan de froideur.

Non moins péjoratif que l'humide est l'excessivement sec : dans les deux cas la vie se dissout ou tombe en poussière. Les choses sèches sont antipathiques : on ne mène pas la vache à l'herbe « sèche et rase » [27]. Le désert est image de mort [35], l'herbe fine, pointue est pareille à l'ennui des jours poussiéreux [420] : elle fige tout essor. Ce qui est « muscles voyants, squelette intime » [419] contraste avec le velouté soyeux d'une « chair de lumière »...

(15) Cf. l'article de Bachelard, *Revue Europe* (juillet-août 1953), p. 116.

(16) *L'Eau et les Rêves*, Corti, 1942.

Il y a là un ensemble très cohérent et inépuisable d'images dévitalisantes dans lequel le poète puise, au hasard de son inspiration, et qui forme avec l'univers des images positives un tragique et perpétuel contraste. Les poèmes d'Eluard sont en noir et blanc. Mais toujours, en définitive, c'est le blanc qui l'emporte.

*
**

Le procédé surréaliste par excellence consiste dans la rencontre choquante ou l'alliance insolite d'images. Chaque image est modifiée par la proximité de sa voisine et il s'établit entre elles un certain courant. Ce ne sont pas les images en elles-mêmes qui intéressent le poète mais l'*espace* qui les sépare. Cet espace (insolite ou choquant) libère quelque chose dans l'esprit du lecteur. Plus la masse des images se presse, plus cette libération s'accroît : les images ressemblent aux rives d'un fleuve ; elles en jalonnent le cours, elles en canalisent le courant, elles en précipitent l'élan. Cette rive d'images n'est, pour le poète, qu'un moyen d'ébranler le courant mental dans l'esprit du lecteur. C'est ainsi que Bergson (dont on n'a pas assez dit qu'il est aux origines de la poésie actuelle) réclamait du philosophe un choix d'images aussi disparates que possible afin que « le signe chasse le signe », afin que l'on ne s'arrête pas au signe (aux charmes de la rive) mais que l'on se sente orienté par la masse des signes dans une certaine direction : « Ces images diverses, écrit-il (17), empruntées à des ordres de choses très différents pourront, par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir ». Nous examinerons successivement les rencontres d'images positives, d'images négatives et enfin les chocs d'images de valence opposées.

Quand DEUX IMAGES POSITIVES s'ajoutent on obtient une double joie. Telle par exemple cette rencontre de la lumière et de la légèreté : « Le soleil se prend dans sa toile » [158], impression vive de clarté arachnéenne ; ou encore cette surimpression « la fleur ouvre ses portes d'or » [260] où les images d'ouverture, de lumière et de pureté se conjoignent. Comment mieux exprimer l'extase sans limites que par l'alliance du débordement et de la lumière : « Les grandes inonda-

(17) *La Pensée et le Mouvant*, p. 210.

tions de soleil » [98] ? Ou encore : « L'été diluvien » [158]. Nous savons tous que le bleu est la couleur de l'infini ; tous les mystiques sont rêveurs d'azur. Dire que « la terre est bleue comme une orange » c'est relier l'infini heureux au dense et au sphérique, c'est un double cri de joie qui fonde le paradis sur la terre.

Mais plutôt que de multiplier les exemples de pareils doublets — ils sont innombrables — nous croyons plus intéressant d'attirer l'attention sur ce qu'on pourrait appeler les « CLIMATS D'IMAGES POSITIVES », largement développés sur des pages entières. Telles sont par exemple les images de la féminité — toujours favorables chez ce grand poète de l'amour. Quelle grâce, quelle préciosité exquise, quelle fraîcheur dans ces images qui voudraient suggérer l'essence de la femme ! C'est là que « l'image chasse l'image » afin de composer une pure présence...

La femme est pureté, mais pureté tourmentante, passionnante, elle ravage en purifiant :

« Des rafales de cris de neige
Des lacs de nudité
Et des ombres déracinées » [123].

Mais c'est aussi cet être tout de pudeur et de douceur :

Feuilles de jour et mousse de rosée,
Roseau du vent, sourires parfumés,
Ailes couvrant le monde de lumière...
Parfums éclos d'une couvée d'aurores... [73]

(protectrice, elle ne projette aucune ombre : son aile *couvre de lumière...*). Dans sa joie de chanter le poète parfois ne se possède plus, un délire de pure jubilation l'entraîne et cela donne par exemple :

Grisante abeille rire en course...
Ecorce d'aube aile étourdie
Nichée de feuilles débauchées
Jeune poison liane montagne... [234].

Les litanies de la femme sont sans limites puisque la femme réunit en elle, et rend possible par sa médiation, tout le bonheur du monde et le poète n'aura jamais fini de

... réunir aile et rosée
Cœur et nuage jour et nuit
Fenêtre et pays de partout [199]

car la femme (tranquille sève nue [157]) est toute la douceur, toute la vitalité, toute la franchise de l'existence :

C'est sur la mousse de son front que l'eau roucoule [233].

Il serait curieux mais d'une minutie fastidieuse de suivre les rapides associations qui donnent naissance aux grands « climats » d'images positives de la *Leçon de Morale* ou d'un triptyque comme *La Mort l'Amour la Vie* (dans le *Phénix*). Ici se trouvent juxtaposés l'oiseau, la lumière, une boule de gui et le soleil [56], ailleurs [70] l'aile, l'étoile, la lumière, les flots clairs (18). Voici, pour évoquer l'intimité, une cumulation de cercles :

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr [73]

et, toujours pour évoquer l'intimité, citons encore un émouvant échange d'images entre la maison et le couple qui l'habite :

Sous la mousse du ciel notre toit nous accorde
Des mots légers des rires d'ombre
Et le chant d'un grand feu rêveur
Mûrit entre nos paupières. [270]

LES GRANDS « CLIMATS » NÉGATIFS accumulent, parallèlement, les images péjoratives dont le rapprochement délirant est souvent atroce. Il faut relire dans *Le Livre ouvert* les poèmes intitulés *Finir* [247] et *Passer* [248] et dans *Le Phénix* le premier volet du célèbre triptyque (*la Mort* [424]), il faudrait surtout relire tout le recueil écrit après la mort de Nusch (*Le Temps déborde*) (19) pour voir à quel point le poète a fouillé dans l'arsenal du cauchemar, accumulant les images funèbres et poussant à ses limites le fantastique du néant.

*
**

LA RENCONTRE D'IMAGES DE VALENCE OPPOSÉE est perpétuelle chez Eluard. Elle rappelle une figure de style bien connue des anciens et

(18) On pourra relever, entre autres, dans les *Gertrude Hoffman Girls* [68] les mots qui terminent chaque vers : *yeux au vent, lumière, printemps, tour de fleur, chair sans ombre, frissons d'épées, promesses d'aubes, songes, vie vaste, sources du ciel* : bel exemple de « climat positif ».

(19) Cf. ELUARD, *Poésies*, édit. Club du Meilleur Livre, pp. 246 à 255.

qui porte le nom d'oxymore. Le rapprochement de mots ou d'images qui, normalement, paraissent s'exclure a un effet intensif considérable : il exprime toujours un paroxysme mais, selon les cas, ce paroxysme peut être celui du malheur ou celui du bonheur. En général c'est le malheur, le désordre profond du monde, le chaos qu'exprime ainsi Eluard. Quand il écrit, par exemple :

... le feu est misérable...
 Le vent paralysé écrase les visages
 La lumière a gelé les plus belles maisons...
 Les oiseaux, les poissons se mêlent dans la boue [248]

il contrecarre à plaisir le cours naturel des choses, il le rebrousse, montrant ainsi qu'il y a un malentendu, que le monde n'est pas en place, que tout y est sens dessus dessous.

Quand un poème débute par l'image du feu et s'achève par celle d'un noyé (cf. *Pour vivre ici*, p. 19), quand le feu (image de vie) engendre ainsi une image de mort, il est évident que le poète exprime le désespoir qui est au bout de l'incendie, du feu de joie surréaliste (20). L'image positive initiale est brusquement coupée par une image terrible d'étouffement et d'ennui. C'est là ce qui donne à ce bref poème, l'un des premiers qu'Eluard ait écrits, son caractère tragique.

Mais il arrive, inversement, que le choc d'images opposées exprime la joie. Telle cette vision paroxystique :

Ses rêves en pleine lumière
 Font s'évaporer les soleils [58].

Ici la lumière même est dépassée...

Eluard, malgré son caractère inactif, a montré tout au long de sa vie une puissance de renouvellement qui est un trait frappant chez les primaires (21). Malgré l'épreuve, le deuil, la solitude, il est toujours prêt à recommencer la vie : il semble doué de jeunesse éternelle. Cette ressource, ces redressements spectaculaires, il les exprime dans sa poésie par des rapprochements presque vertigineux d'images. Tel (dans *Je n'ai pas de regret, Poésie ininterrompue*) cet étonnant raccourci : « Rocher de fardeaux et d'épaules » où le sentiment du poids et le mouvement du redressement sont donnés simultanément.

(20) Cf. dans Alquié, *Philosophie du Surréalisme* (Flammarion, 1955) le second chapitre sur le *refus surréaliste*.

(21) Le mot est évidemment pris au sens caractérologique.

Ou encore ce vers où se conjoignent l'accablement et le pur courage :

« Ce fardeau de pluie sur l'eau de ton front » [225]

Quel dynamisme de l'espoir et de l'énergie vitale dans cette brève affirmation : « L'herbe soulève la neige » [280] ou dans ce vers déjà cité : « Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde » [71] ! On le sait du reste, le feu ne brille jamais si bien que dans les ténèbres (cf. [254]) et la vie semble se concentrer, se surcir aux approches de la mort. Les contraires se valorisent l'un par l'autre et c'est en frôlant le néant qu'Eluard réussit à révéler l'être.

*
* *

L'un des traits les plus frappants des poètes actuels est leur besoin de participer aux essences, de *se faire* arbre, feu ou lac, d'en pénétrer et d'en exprimer la substance concrète. Henri Michaux s'est fait ainsi poète de l'eau, charmeur d'eau, Francis Ponge apprivoise les objets les plus divers, essayant de s'envelopper de leur essence, Saint-John Perse rend présente la poésie de la mer, des vents, des sables et de la neige... Eluard s'est efforcé, lui aussi, de PÉNÉTRER PAR L'IMAGE L'ÉTOFFE DES CHOSES. Ce sont là des images dépourvues de valence positive ou négative, des images neutres dont l'objet n'est que de faire ressentir l'intimité d'une substance. Il faut ajouter que le sens tactile, particulièrement développé chez Eluard, le rend sensible au grain, au velouté, à la résistance ou à la mollesse d'un épiderme. C'est ainsi qu'il a pu sentir l'eau « comme une peau » [29] et voir le poisson s'y avancer « comme un doigt dans un gant » [28], voluptueux, élégant et tout à son aise. Mais les pétales d'une fleur présentent aussi une peau subtile : « Fleur odorante peau intérieure ». Et qu'est ce qu'un miroir sinon une surface sensible : « sous la peau du miroir bat le cœur de la lampe » [220]. Les étoffes, les chevelures, la moire des plumes et des ailes sont encore l'objet de mainte rêverie. La soie et le satin sont ressentis avec leur ambivalence de pureté et de froideur :

- « Qui la voit vierge et la sait vierge,
Vierge en satin » [37]...
- « ... aube de soie où végète le froid... » [72]
- « ... la douleur qui te déchire
Comme une épée dans un rideau de soie » [223]
- « L'herbe... douce comme un fil de soie [27], etc.

Et c'est encore par des images tactiles que le poète exprime les sentiments et les sensations de la tendresse :

« Sous les paupières dans les chevelures 20
 Je berce celles qui pensent à moi » [99]
 « Une émotion... légère comme le poil » [41].

Quel contact intime avec les forces secrètes d'un paysage lui a suggéré un vers comme celui-ci :

« Le soir traînait des hirondelles » (59)

Tel Vildrac pour qui le cri de l'hirondelle *s'étire* dans le ciel, Eluard a ressenti une lenteur dans l'espace strié d'hirondelles comme si la vitesse même de l'oiseau faisait ressortir le calme immobile du soir.

Et quel rêveur de rivière ne reconnaîtra l'exactitude des deux images suivantes où le courant rapide de l'eau rappelle la moire d'un muscle ou le frisson d'un nerf :

« Prise à la taille à tous les muscles de rivière » [48] 22
 « Je tiens le flot de la rivière comme un violon » (235)

C'est tout spécialement dans le *Blason des fleurs et des fruits* [261], composé tel un délassément pendant les années d'Occupation qu'Eluard donne libre cours à cette pente de son imagination. Ingénieuses, parfois trop ingénieuses, ses images tendent à nous donner à savourer l'essence de la rose, du coing ou de la groseille... Retenons entre autres, pour leur pénétration, les définitions du citron « porteur de plâtre et d'encre », du colchique « veilleuse nacrée », du lilas « lèvres multipliées », de la glycine « robe de fumée » et du bouleau :

C'est le bouleau la coquille
 Et les roues fusées en ailes [266]

Mais ici on rencontre les limites d'une imagerie qui tournerait vite au procédé. Par une chute assez vertigineuse Eluard rejoint la préciosité et la Guirlande de Julie. Ce qui était spontanéité, découverte ingénue de la merveille se durcit un peu en système et laisse trop paraître le savoir-faire de l'artisan et la coquetterie de l'artiste. Il arrive à Eluard de se laisser aller à « faire joli » et à sophistiquer ses impressions : « les branches nues d'une politesse désespérée » [50] — « les vagues dont les barques sont les amandes » [67] — ou encore cette trop précieuse image : « un éventail rit aux éclats » [67], ou bien ces char-

mantes trouvailles (qui sentent un peu trop la trouvaille) : « un bijou ciselé de rires [102], j'entends les herbes de ton rire [93], un rire aux cheveux de cytise » (*en Exil*). Mais faisons grâce à cette dernière image : elle est trop jolie pour qu'on lui tienne rigueur.

*
**

Eluard, qui s'y est exercé dès 1920 dans sa revue *Proverbe*, a voulu inventer un langage à son usage, un idiome personnel, quelque chose à la fois de primitif et de savant qui rappelle par certains côtés le langage cinématographique d'Alain Resnais (en particulier dans *Mariénbad*). C'est un style elliptique, allusif, où l'image succède à l'image sans moyen terme et sans explication. Le film mental n'est ni réfléchi ni rationalisé : il faut passivement *se laisser faire* par les images. Des poèmes, réputés difficiles, se révèlent alors d'une facilité, d'une naïveté désarmantes. Grâce à la vitesse extrême des associations les images ne laissent saisir, au passage, que leur fantôme onirique ; on capte leur résonance plus qu'on ne considère l'objet : on n'a guère le temps de le considérer. Mais un courant s'établit, quelque chose se laisse saisir ; quand le poète murmure sans s'y arrêter, sans la moindre virgule : le vent, la feuille et l'aile [422], il passe quelque chose d'aérien, un mouvement ascensionnel s'esquisse : on comprend exactement comme on « comprend » la musique. Et quand il invite à fuir « à travers le paysage parmi les branches de fumée et tous les fruits du vent » [48], comment ne pas sentir passer une fraîche ventée printanière qui enveloppe et enlève l'âme comme Borée enlevait Orytie ? La vitesse du poète est prodigieuse. Mais prodigieuse est aussi la vitesse des associations et des correspondances qui s'éveillent en nous, plus prodigieuse assurément, que la vitesse des idées dans l'esprit. Nul contrôle. Une totale licence, une libération mentale qui enchantent des consciences comme les nôtres, rivées aux habitudes et aux servitudes de la logique quotidienne. La poésie d'Eluard, en suspendant toutes les règles, est vraiment, et au sens le plus strict, une fête pour l'esprit. Comme toute fête elle est un retour de vitalité, un ressourcement, une vacance féconde. Et comment pourrait-on vivre s'il n'y avait jamais ni vacance ni fête ?

JEAN ONIMUS.