

CRISE DE L'AMOUR ET CRISE DE LA LANGUE DANS *CAPITALE DE LA DOULEUR*

Capitale de la Douleur (1), et c'est là le problème principal que pose cet ouvrage à toute lecture globale, est moins un livre qu'un recueil. C'est-à-dire qu'il s'agit en fait de la réunion, passablement arbitraire, de trois ensembles distincts. Le premier, *Répétitions*, a été publié en 1922, le second, *Mourir de ne pas Mourir*, a été publié en 1924, accompagné des *petits Justes* qui constituent la troisième partie de *Capitale de la Douleur*. Enfin le troisième, "Nouveaux poèmes", est inédit dans sa presque totalité, si l'on excepte certains textes déjà publiés dans *Au défaut du silence* (1924) et dans *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (1921). Recueil donc composite, qui semble plutôt suivre un ordre chronologique bien que cet ordre soit remis en question par les textes réédités dans la dernière partie et alors que c'est le titre même de la dernière partie qui semble souligner la volonté d'organisation chronologique. En un mot *Capitale de la Douleur* défie, a priori, toute tentative d'organisation générale et, par là, toute tentative d'analyse cohérente qui donnerait une interprétation globale du recueil, en ferait, plutôt qu'un recueil, un livre doué d'une certaine architecture. C'est ce défi que nous désirons relever ici, en proposant certaines pistes de lecture (propositions seulement car il n'est pas possible, en un bref article, de développer toutes les richesses du texte éluardien) valables, nous semble-t-il, pour l'ensemble du livre.

I. Prolégomènes à une lecture de *Capitale de la Douleur*

Auparavant, il faut s'attacher au problème du titre même du recueil, assez sibyllin à première vue. Le premier titre retenu était "l'art d'être malheureux" qui avait l'inconvénient d'être particulièrement banal et de ne présenter dans sa formulation aucun rapport avec le surréalisme. Tout au plus peut-on penser que ce premier titre était inspiré par le quatrième paragraphe du poème "l'invention" (p.16). Ce titre n'a de valeur, dès lors, que rhétorique — ou parodique par allusion à "l'art d'être grand-père" de Victor Hugo — et le recueil peut se lire comme la "mise en forme", en art, du malheur. Ou bien, seconde hypothèse, le recueil traiterait de toutes les façons d'être malheureux. Mais voilà qui nous éloigne autant du dadaïsme que du surréalisme.

Si le second et définitif titre est moins clair, c'est aussi en raison de sa plus grande richesse. Le mot Capitale renvoie aussi bien à l'imprimerie (caractère capitale) qu'à une capitale (au sens géographique du terme) d'où rayonnerait la douleur, qui en serait comme le centre nerveux, et l'espace de son

organisation. De plus le nom douleur a un sens plus fort que malheureux et se situe dans une dimension tant morale que physique. Le titre définitif rassemble ainsi une problématique de l'écriture et un faisceau thématique composé de l'ensemble des motifs constituant la représentation scripturale de la douleur. Aussi on peut déjà supposer que l'écriture et la thématique seront indissociables de la crise qu'est supposée illustrer *Capitale de la douleur*.

Car ce livre est aussi, selon la tradition critique, le témoin de la crise que traverse en 1924 Eluard et qui le fait tout quitter pour se lancer dans un voyage autour du monde. On a généralement relié cette crise à des problèmes conjugaux avec Gala. Cette relation nous paraît un peu réductrice. Si Eluard part, il le fait sans prévenir quiconque et en particulier sans prévenir Breton et les surréalistes. Ce qui est étrange à un moment où le groupe surréaliste est particulièrement uni. La seule personne qu'il prévient est son père, et il le fait d'une manière assez "adolescente", comme s'il n'avait pas encore liquidé d'anciens "conflits" (?). Cette crise s'élabore, en premier lieu, en relation avec le surréalisme, avec sa situation à lui, Eluard, dans le surréalisme, en second lieu parce que certaines pratiques surréalistes (l'écriture automatique, l'accès à l'inconscient) ont fait monter à la conscience d'autres problèmes (plus généralement familiaux) qui étaient refoulés mais non maîtrisés... *Capitale de la Douleur* peut très bien, au-delà d'une crise amoureuse, mettre en évidence une crise déclenchée par une pratique du langage qui remet en question l'équilibre du poète et sa perception du réel. De plus, si on peut dire d'Eluard que son rapport à l'amour conditionne sa poétique; on peut aussi dire l'inverse, que sa poétique détermine son rapport à l'amour. Que la poétique traverse une crise et elle mettra en crise l'amour.

En fait, cette crise par rapport au surréalisme est déjà implicite dans certains textes théoriques. C'est ainsi que l'année même où il publie *Capitale de la Douleur*, Eluard; dans le prière d'insérer des *Dessous d'une vie* (qui contient, comme *Capitale de la Douleur* des textes extraits *Des nécessités de la vie et les Conséquences des rêves*) opère une distinction entre "rêves, textes surréalistes et poèmes". Les "rêves" seraient "réalité vivante", les poèmes "La conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé". Quant aux textes surréalistes, ils mettraient en évidence "l'inutilité de la poésie". *Hors du "monde sensible" ils ont pour originalité que "la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l'esprit jouit d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier"*.

Et si, en 1937, dans *Premières vues anciennes*, il modifie son point de vue, la séparation entre rêves, poèmes et textes automatiques demeure. Mais Eluard assimile, alors, les textes surréalistes à des textes "automatiques", c'est-à-dire qu'il réduit le surréalisme à une simple pratique d'écriture et non à une conduite de vie. Le texte surréaliste, selon Eluard, ne postule qu'un certain art poétique lequel se resumerait à son caractère "automatique". C'est là détou-

ner, considérablement, la portée des deux premiers manifestes de Breton. Mais cela peut expliquer également combien, Eluard, dans ces années vingt, doit se sentir, déjà, en porte-à faux par rapport aux principes de Breton.

Nous sommes donc amenés à réévaluer la situation d'Eluard et de *Capitale de la Douleur* en particulier. Ce recueil est peut-être surréaliste dans la mesure où il appartient à la période surréaliste d'Eluard mais il ne l'est peut-être pas plus que le poème "Liberté" ou *Le Temps déborde* ou *Le rendez-vous allemand*. C'est que, la perception que nous avons d'Eluard, est sans cesse troublée par sa proximité avec le surréalisme. Nous ne savons jamais, tant l'image est forte, si elle répond bien aux critères de Breton ou si elle ne doit qu'à la célèbre "évidence" éluardienne. Comme le dit Bachelard, chez Eluard, "l'image a toujours raison". Raison comme dans l'expression "raison garder" ou raison contre ce que vulgairement on appelle le réel? Plus simplement et plus justement dans les deux sens, sans doute.

II. La Parole

Répétitions, publié en 1922, représente la partie la plus ancienne du recueil. Dans une lettre qui accompagne l'envoi du recueil à Jaques Doucet, Eluard explique:

"Ils'agissait de recueillir tous les déchets de mes poèmes à sujets, limités et forcément arides, toutes les parties douces comme des copeaux qui m'amuse et me changent un peu; elles me paraissent faites depuis toujours, comme les mots et j'y ai pris goût facilement. (...) Le vers a jailli tout seul. Tout se lie, les mots favoris se placent — tout cristal — on les connaît si bien, et les paysages que l'on décrit s'adaptent à ceux de la Suisse, de Montmorency ou de certaines villes très agréables. Paysages qui ont souvent la couleur d'une femme et qui portent l'empreinte de son abandon."

En premier lieu soulignons cette notion de "déchets" qui s'oppose à celle de "copeaux" comme l'adjectif "arides" à "douces". Cela nous donne l'image d'un livre à facettes diverses où une volonté d'expression ("poèmes à sujets") côtoie une certaine facilité heureuse. *Répétitions* est donc composé de fragments (il s'agit de faire sur le plan poétique des collages correspondant à ceux, plastiques, de Max Ernst) apparemment antithétiques, qui n'ont de place que dans une esthétique justement du collage, de la juxtaposition, régie par le hasard, et, a priori arbitraire. De plus, "le vers a jailli tout seul", ce qui suppose

une spontanéité de l'inspiration, une liberté quasi-surréaliste, mais aussi que ce vers "donné par les dieux" comme dirait Valéry, se présente à l'état brut, sans travail, et que s'y pressent les mots clefs de la thématique éluardienne. D'autre part l'allusion aux paysages connus et aux femmes aimées implique de la part du poète une certaine volonté de référence au réel, même si celui-ci est vu par l'oeil du souvenir, ressaisi à travers le filtre de la conscience. C'est suffisamment souligner là que *Répétitions* est un mélange de techniques nouvelles et de traditions. Le collage poétique est certes l'assemblage de sources d'inspirations diverses, il est aussi le résultat de modalités diverses de l'écriture qui ne sont pas seulement surréalistes. Ce qui est moderne, peut-être, c'est justement cette alliance de la tradition et du nouveau comme l'écrivait Guillaume Apollinaire dans "La Jolie Rousse": "*Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir*".

Outre la référence à des peintres (le poème étant alors la représentation d'une représentation, fragments illustrant des fragments comme dans "Max Ernst", p. 13) quelques poèmes renvoient, par leur titre, aux modalités mêmes de l'écriture, "l'invention" (p.16), par exemple. Mais nous voudrions d'abord considérer le poème "La Parole" (p. 21) qui peut se lire comme un véritable art poétique valable d'ailleurs pour *Capitale de la douleur* comme pour toute l'oeuvre d'Eluard.

Un "je" scande chaque vers de ce poème. Ce "je" n'est pas à référer à un quelconque locuteur, mais à la parole elle-même qui énonce les conditions de son existence, les formes de son apparence.

Ce poème est donc intéressant à plus d'un titre. D'abord il est fondé sur une succession de parallélismes et répétitions mêlés de variations qui donnent aux vers leur musique: "*Je glisse*" aux vers 2 et 3; "*Je ne connais plus*" / "*je ne bouge plus*" (vers 5 et 6); "*J'aime le plus*" / "*J'aime la plus*" (vers 8 et 9); "*Je suis malade*" / "*je suis vieille*" (vers 10). Le premier vers, "*J'ai la beauté facile et c'est heureux*", un des plus célèbres d'Eluard, semble à lui seul caractériser son art, pris entre "beauté facile" et le bonheur impliqué par l'adjectif "heureux". La parole pour Eluard est marquée, souvent, par cette impression de transparence et d'évidence de la beauté comme acquise sans difficulté, facile, et par le bonheur qu'elle implique. "Beauté facile" peut faire songer également à l'expression "femme facile," comme si la parole s'offrait sans arrière-pensée, instant d'une étreinte limpide, naturellement don fait au poète dans l'espace apaisé d'une création sans tourment. Ce don se fait pourtant dans l'ignorance puisque la parole affirme qu'elle ne connaît "*plus le conducteur*" (vers 5). Le "ne... plus" souligne une nouvelle conception de l'écriture. Le poète est celui qui est traversé par la parole, qui la transmet (comme un fil conducteur) sans la diriger consciemment; elle semble s'offrir à lui dans une inconscience réciproque. Conception qui est bien celle du surréalisme. Conception vérifiée immédiatement par les vers suivants (6 et 7) qui semblent écrits, par les multiples

oppositions qu'ils mettent en jeu, (*"Je ne bouge plus soie sur les glaces" / "Je suis malade fleurs et cailloux"*), en dehors de tout contrôle de la conscience, ou si l'on préfère selon les principes de l'image surréaliste, de la volonté "surréaliste" d'atteindre au point où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. Pourtant en dépit de ces formulations de type donc surréaliste, le vers est souvent classique (les deux derniers du poème sont des alexandrins fort purs), et l'image, aussi surprenante soit-elle, s'appuie sur des procédés qui n'ont rien de spécifiquement surréaliste. Il suffit de prendre à ce propos les vers 8 et 9: *"J'aime le plus chinois aux nues / J'aime la plus nue aux écarts d'oiseau"*. A première vue le vers 8 paraît abracadabrants, voire un non-sens. Tout repose sur cet étrange "chinois" qui peut prendre plusieurs sens. Il peut désigner un personnage étrange d'allure bizarre. Le vers alors paraît très simple. La parole avouerait sa prédilection pour des individus excentriques, que l'on porte "aux nues", ou pour des mots bizarres, car le "je" désigne bien la parole.

Dans un second sens, "chinois" peut signifier, comme dans l'expression "c'est du chinois", quelque chose d'incompréhensible, mais nous ne faisons alors que rejoindre les postulations surréalistes énoncées plus haut et le vers demeure fidèle à l'expression d'un sens logique, la parole avouant sa prédilection pour les mots, les expressions qui ne tomberaient pas sous le sens commun mais seraient, littéralement, "insensés" pour l'ordinaire. Là encore nous basculons du côté du surréalisme. On peut aussi risquer cette autre interprétation que le "chinois aux nues" représenterait l'empereur de Chine, cet empire du "milieu" où justement toutes les contradictions se résolvent, où terre et ciel se marient harmonieusement. Le vers formule alors ce "point" surréaliste dont nous parlions plus haut.

D'autre part si l'on considère le vers 9 on s'aperçoit que ce dernier est produit à partir de modulations effectuées sur le vers 8; répétition d'abord de *"j'aime le plus"* avec modification seulement de l'article "le" en "la", puis reprise, par jeu de mots, de "nues" qui devient "nue" et renversement par rapport au vers précédent, *"aux nues"* est remplacé par *"nue aux"*. Enfin *"oiseaux"* était présent dès le vers 8, phonétiquement du moins, dans *"chin/ois aux"*. Jouant sur les sonorités grâce aux répétitions et variations phonétiques, Eluard joue sur le sens, et donne l'impression, au-delà de ruptures apparentes, d'une continuité phonétique parfaite. Le vers suivant (*"Je suis vieille mais ici je suis belle"*) qui peut également paraître étrange n'est peut-être qu'une "énigme". Si la parole est par définition "vieille", étant fort ancienne, elle est aussi belle puisque c'est ainsi qu'elle se présente dans le premier vers (*"J'ai la beauté facile"*). On s'aperçoit dès lors que la parole poétique, selon Eluard, est un mélange harmonieux d'arbitraire apparent et de rigueur profonde. Elle ne tombe jamais dans le non-sens et, au contraire, reste toujours très logique. Nul irrationnel ici, l'ordre du sens est toujours respecté. Simplement cet ordre n'est pas coutumier et c'est cela qui constitue la surprise.

Il reste à souligner, à propos de ce poème, un dernier point quant aux deux derniers vers: "*Et l'ombre qui descend des fenêtres profondes / Épargne chaque soir le coeur noir de mes yeux*". On sait combien chez Eluard le thème du regard est fondateur, combien celui-ci s'accorde à la lumière, lui donne naissance souvent. Il est frappant de constater ici que "*l'ombre*" épargne les "*yeux*". Et même si le coeur de ces yeux est noir, cela ne signifie nullement que nous sommes plongés dans un univers sombre, l'ombre, mot funèbre par excellence, n'y ayant pas droit de cité. La parole, donc, est aussi parole du regard et d'un regard, par-delà le paradoxe de "coeur noir", lumineux.

Outre ce poème qui nous livre, en quelque sorte, l'art poétique d'Eluard, il faut absolument, à propos de *Répétitions*, relever un autre texte intitulé "L'Invention" (pp. 16-17). Ce dernier semble bien avoir inspiré le premier titre prévu pour *Capitale de la Douleur* ("*l'art d'être malheureux*"). Tout le paragraphe 3 est une énumération de différents arts, depuis l'art d'aimer jusqu'à "*l'art de torturer*" en passant par celui d'être grand-père, l'art érotique ou "incohérent". Le titre du poème est d'autant plus important qu'il fait référence à une catégorie de la rhétorique laquelle n'a jamais rien eu de surréaliste. Il s'agit de "l'inventio" que Cicéron définit comme l'activité qui consiste à trouver ce qu'il y a à dire ("*invenire quid dicas*"), énumérer en quelque sorte les points que le discours va aborder, les éléments qui vont le composer.

Par ailleurs, la dernière phrase du poème, s'agissant d'Eluard, est particulièrement paradoxale. En effet il affirme "*Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime*". Phrase qui nous paraît en contradiction avec sa lettre à Doucet, où il affirme la présence de paysages, l'empreinte de femmes, aimées, dans les poèmes de *Répétitions*. Mais il y a plus. Eluard, dans cette phrase, inscrit une opposition entre l'amour et l'écriture. Or il nous dit bien que *Répétitions* est composé de "*déchets*". Si donc *Répétitions* est intégré à *Capitale de la Douleur*, et non pas conservé à titre d'ouvrage autonome, c'est peut-être, justement, parce que cet ensemble de textes pose des jalons. Et en particulier celui-ci: il se dessine dans l'ouvrage un divorce entre l'écriture et l'amour; plus, la phrase soulignée précédemment met peut-être en évidence une crise où amour et langage ne correspondent plus, ne sont plus en rapport. *Capitale de la Douleur* retrace cette crise signalée par "*L'invention*" quand "*toutes les transformations sont possibles*" mais que "*la description du paysage importe peu*" et que "*le désespoir a rompu tous ses liens*". Certes le poème met en scène ces transformations mais simultanément il en nie la portée réelle par l'ultime phrase qui met en doute le rapport entre réel et langage. Et il pose implicitement la question: où a-t-il trouvé ce qu'il écrit? Question qui gère peut-être toute l'oeuvre, surtout quand on trouve dans le même poème de "L'Invention" ce vers: "*Quel est le rôle de la racine?*". *Capitale de la Douleur* pourra t se présenter comme la recherche de la racine du désespoir.

Il reste que *Répétitions*, s'il présente en effet nombre des thèmes de l'écriture éluardienne, simultanément, en énonce les formes. Ces dernières sont un mélange de classicisme incontestable (vers réguliers, dépouillement) juxtaposé à des images soudaines qui prennent de leur environnement un poids plus grand. La technique du collage, qui est aussi à l'origine du recueil, met en lumière les divergences qui pourraient exister entre Eluard et André Breton pour peu que l'on creuse un peu (et dont témoignent les textes que nous avons cités dans la première partie de notre article).

III. Le Malheur d'aimer ou la douleur en capitales

Dans la première édition de *Mourir de ne pas Mourir* (1924) la dédicace est rédigée ainsi : "pour tout simplifier je dédie mon dernier livre à André Breton". Deux choses à souligner. Premièrement le caractère obscur de la formulation "pour tout simplifier". De fait cela signifie qu'en réalité c'est beaucoup plus complexe, qu'il y aurait plusieurs dédicataires à ce livre, ou que les problèmes que soulève ce livre sont trop complexes pour être dévoilés par une simple dédicace. A moins que ce ne soit pour éviter les critiques des (de certains) surréalistes qu'Eluard dédie, à celui qui est déjà leur "chef de file", le recueil. Deuxièmement il y a la formule "*mon dernier livre*", ambiguë, car elle peut signifier le livre le plus récent, comme le dernier livre qu'Eluard écrit avant de s'enfoncer dans le silence. Il est possible que ce soit à cette dernière solution que songe Eluard. Il part en effet pour son fameux voyage autour du monde peu de temps avant la parution de *Mourir de ne pas Mourir*. Cela est d'autant plus plausible que, lors de la publication de *Capitale de la Douleur*, la dédicace, n'est plus que : "à André Breton". Cette crise, que tous inscrivent en 1924, est, d'une part, plus ancienne ("Bouche usée", p. 63, date de 1921), d'autre part, se trouve, d'une certaine manière, résolue lorsque paraît *Capitale de la Douleur*.

Sur le plan de l'écriture il est clair que *Mourir de ne pas Mourir* expose une crise. Le titre, à lui seul, est une indication, qui s'inspire de Sainte Thérèse d'Avila, et renvoie à ce désespoir de l'âme qui se croit privée de l'amour divin, qui désespère de l'amour. Ajoutons qu'à des poèmes qui posaient, dans leur ensemble, de manière positive, l'écriture, qu'il s'agisse de "L'Invention" ou de "La Parole", répondent, dans cette deuxième partie, des titres qui, eux, posent le rapport au langage sous des signes négatifs tels que "Bouche usée", "Silence de l'Évangile" (pp 68-69), "Celle qui n'a pas la parole" (p. 71).

De plus, les éléments que nous trouvons dans "La parole", les voilà à nouveau, mais niés. La lumière qui semblait éclairer les poèmes de *Répétitions*, est maintenant frappée de mort : "Avalanche à travers sa tête transparente / La lumière, nuée d'insectes, vibre et meurt." Il est vrai qu'il agit ici de "Celle qui n'a pas la parole", mais ce titre ne s'oppose-t-il pas justement, en soi, à "La Parole" ?

Dans "Sans rancune" la strophe suivante: "*Une ombre... / Toute l'infortune du monde / Et mon amour dessus / Comme une bête nue*" (p. 70) met en évidence l'ombre dans un combat dont il n'est pas sûr que ce soit la "bête nue" qui sorte vainqueur. L'ombre n' "épargne" plus, est ressentie comme une menace sourde qui mine le langage.

Que l'on prenne a contrario, un poème tel que "L'Amoureuse" (p. 56). Tout semble, là, baigner dans une lumière qui rayonne des mots eux-mêmes. Ce poème est sans doute un des plus "Transparents" d'Eluard. Dès lors pourquoi parler de crise? En réalité il faut penser l'expression de crise de façon active. Une crise ne se traduit pas seulement par le simple renversement d'une situation. Elle se manifeste, plus souvent, par l'apparition, dans une situation donnée, d'éléments qui rentrent en contradiction avec cette situation. Un poème comme "L'Amoureuse" justifie doublement notre point de vue. D'une part il appartient au registre de "La Parole." Il continue donc la situation initiale de *Répétitions* et met en valeur les contradictions de *Mourir de ne pas Mourir*. D'autre part il est lui-même traversé de mouvements contradictoires car il transpose, dans les derniers vers, la dérélition mystique qu'implique l'expression de Sainte Thérèse d'Avila, sur le plan plus humainement amoureux et poétique. "L'Amoureuse" s'achève, en effet, sur la description d'un locuteur littéralement insensé, aux limites de la folie: "*Ses rêves en pleine lumière (...)* / *Me font rire, pleurer et rire / Parler sans avoir rien à dire*". Ce dernier vers souligne quand même l'incongruité de la position de l'écrivain, et renvoie la parole à un non-sens qui, par retour, décrit l'amour comme un non-sens, ce qui est, tout de même, à l'inverse de toute l'oeuvre d'Eluard. Face à *Répétitions* qui se donnait, d'emblée, comme des collages aux rapprochements arbitraires, le discours imposé par cette deuxième partie, plus cohérent en apparence, propose un tournoiement des perspectives.

En effet si on prend le thème, par exemple, du sommeil, exprimé par le verbe dormir, on constate que l'amoureuse "*a toujours les yeux ouverts / Et ne me laisse pas dormir*", ce qui aboutit, nous venons de le voir, pour le poète, à la dérélition, au désespoir le plus total. Mais dans "Au coeur de mon Amour" (pp. 52-54), c'est le fait de dormir qui énonce le désespoir: "*Plutôt tout effacer. / L'homme de tous les mouvements, / De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes / Dort. Il dort, il dort, il dort.*" Dans le poème suivant, "Pour se prendre au piège" (p. 55), s'endormir n'est pas l'abolition de tout, mais, dans un rapport plus complexe, à la fois accès au monde intérieur et passage au silence: "*Parlez-moi des formes, j'ai besoin d'inquiétude. Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur.*" Ce repliement sur soi s'accompagne d'une séparation car, la bouche étant fermée, le langage devient "intérieur" et non tourné vers l'extérieur, la communication. Le langage est alors sans forme — il est à noter que cette citation appartient à

un poème en prose, c'est-à-dire, du point de vue de l'art poétique, sans forme apparente. Langage du rêve, de "la grande vie", mais qui ne se communique pas et demeure secret. D'où, peut-être, le renoncement exprimé dans "Silence de l'Evangile": *"Dormons, mes frères. Le chapitre inexplicable est devenu incompréhensible. Des géants passent en exhalant des plaintes terribles, des plaintes de géant, des plaintes comme l'aube veut en pousser, l'aube qui ne peut plus se plaindre, depuis le temps, mes frères, depuis le temps."* On pourrait ainsi multiplier les exemples, montrer comment le regard, tantôt génère la lumière (comme c'est généralement le cas dans l'oeuvre d'Eluard), invente le monde, tantôt, au contraire est nié comme dans "Pour se prendre au piège": *"Je ne regarde plus"*, ou dans le poème clef de cette partie, "Nudité de la vérité" (p. 72): *"Le désespoir n'a pas d'ailes, / L'amour non plus, / Pas de visage, / Ne parlent pas, / Je ne bouge pas, / Je ne les regarde pas, / Je ne leur parle pas / Mais je suis bien aussi vivant que mon amour et que mon désespoir"*.

Ce poème est fondé sur les mêmes procédés de répétitions et de parallélisme que "La Parole". Il signifie pourtant l'inverse, et nie ce qu'affirmait la parole précédemment. A l'"oiseau" de "La Parole" répond ici l'absence d'ailes. Au mouvement s'oppose le *"je ne bouge pas"*. A la parole, les *"Ne parlent pas"* et *"je ne leur parle pas"*. Autrement dit nous voilà placé devant une impossibilité linguistique, la vérité nue étant le contraire de la parole, étant le silence, cette tentation du silence à laquelle Eluard succombe en 1924 (songeons à la dédicace du livre), et qui explique pourquoi il se place sous le signe de l'incommunicable mystique en le détournant de Dieu vers l'humain. Détournement que justifie le *"je suis bien aussi vivant"*. Mais l'espace éluardien est soudain privé de toute expansion, il est resserré sur lui-même, en proie à une immobilité contrainte qui contredit toute sa poétique. On comprend mieux pourquoi le poème dédié à Georgio de Chirico (p. 62), peintre par excellence des espaces cloîtrés, immobiles, aux horizons vides, appartient à cette partie et traite, dans la première strophe, du silence: *"Un mur dénonce un autre mur / Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse. / O tour de mon amour autour de mon amour, / Tous les murs filaient blanc autour de mon silence."* Nul étonnement si le silence est lié ici à une ombre active. Alors qu'elle épargnait auparavant les yeux de la parole, dans "Bouche usée" elle est *"aux lumières pareille"*. Pris dans les rets du désespoir, l'amour inverse ses valeurs, inverse également la langue, la valeur des mots, trace un monde en table rase, où la tête de la femme aimée est "lamentable" (p. 74), le "ciel décomposé" (*ibid*). Il nous paraît inutile d'insister pour souligner combien la crise que traverse Eluard met en péril, non seulement, le sens qu'il prête à la vie, mais également, les mots pour le dire: *"je ne sais même pas la signification du mot: mystère, je n'ai jamais rien cherché, rien trouvé."* (p. 55)

Les Petits Justes, qui furent publiés avec *Amour de ne pas Mourir*,

vont dans le même sens. Petit ensemble de 11 poèmes brefs, il continue ce mélange d'affirmation et de négation et contribue à justifier le titre de *Capitale de la Douleur*, comme dans le poème 8 (inédit dans l'édition de 1924! ce qui laisse à penser que la crise se poursuit, partiellement du moins, au-delà de cette date): "*Elle se refuse toujours à comprendre, à entendre, / Elle rit pour cacher sa terreur d'elle-même. / Elle a toujours marché sous les arches des nuits / Et partout où elle a passé / Elle a laissé / L'empreinte des choses brisées.*" (p.84)

IV. Les origines de la douleur

C'est sur ce constat désastreux que commence le dernier mouvement de *Capitale de la Douleur*. Le premier texte de Nouveaux Poèmes s'appelle "Ne plus partager" (pp. 89-90): "*Mes yeux sont inutiles, / (...) / je ne bouge plus, / / Tous les ponts sont coupés, le ciel n'y passera plus / je peux bien n'y plus voir.*" Et dans "Absences II" (pp 92-93), on trouve ce vers étrange pour un surréaliste: "*Si je m'endors, c'est pour ne plus rêver*" suivi aussitôt de l'angoissante question "*Quelles seront alors les armes de mon triomphe?*"

"Ne plus partager" montre le passage à la douleur par séparation d'avec l'être aimé. Le titre, de sucroit, énonce, dans l'absolu, la séparation, ce qui est à l'opposé de la poétique surréaliste, qui prône au contraire la fusion. "Absences II" élimine le rêve au moment même où les surréalistes mettent l'accent sur lui. La crise de 1924 porte donc bien autant sur le domaine poétique qu'amoureux.

Mais peu à peu le regard retrouve son importance comme dans. "Leurs yeux toujours purs" (p 115): "*Pourtant j'ai vu les plus beaux yeux du monde, / Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains, / De véritables dieux, des oiseaux dans la terre / Et dans l'eau, je les ai vus.*" Et plus encore dans "La courbe de tes yeux" (p. 139), où l'oeil devient le monde à lui seul. L'oeil invente le monde en un mouvement circulaire où le regard de l'homme et de la femme s'enrichissent réciproquement en d'incessants échanges tandis que le vers très classique se déploie en images fulgurantes, comme si la crise amoureuse et la crise de la langue trouvaient simultanément leur résolution dans l'acceptation d'une poétique mêlée où tradition et modernisme se côtoient, où les "mots favoris" retrouvent leur syntaxe, où l'amour redevient synonyme de mise au monde...

Entre-temps il y aura eu un certain nombre de poèmes qui témoignent, dans leur ambiguïté, de la progressive résolution de la crise tels que "Leurs yeux toujours purs" et, plus révélateur encore, "Le plus jeune" (p. 118), texte fort obscur en apparence dont le sens s'éclaircit dès que l'on se tourne vers les tarots. "Le plus jeune" est en fait la description très précise de l'arcane 12 du tarot intitulé: "le pendu". Rappelons-nous les deux premiers vers: "*Au plafond*

de la libellule / Un enfant fou s'est pendu". On pourrait se demander pourquoi l'enfant est fou mais lorsqu'on sait que "le pendu" signifie, dans le tarot, "amour non partagé" et que, lorsqu'il est accompagné du "fou", son sens devient "misère accrue", on comprend mieux la raison de l'adjectif "fou". Nous voilà toujours dans le temps de la dérélition. Si le poème inverse l'ordre normal des choses (le "plafond de la libellule" désigne en fait l'herbe) c'est parce qu'il ne fait que reproduire, décrire, cet arcane 12 qui procède ainsi. Mais si la référence aux tarots est un signe de désespoir, pourtant le poème en soi n'est pas désespéré. Certes "le brouillard léger se lèche comme un chat / Qui se dépouille de ses rêves" mais "l'enfant sait que le monde commence à peine: / Tout est transparent" et "c'est dans les yeux de l'enfant / Dans ses yeux sombres et profonds / Comme les nuits blanches / Que naît la lumière". On retrouve donc la transparence qui habitait la parole dans *Répétitions*. On retrouve également le regard qui invente la lumière. Et les images les plus étranges ne sont jamais que la description d'une image, ésotérique, certes, mais fort ancienne.

Il reste cependant une interrogation importante: pourquoi un enfant? "Le pendu" du tarot n'a rien qui puisse faire songer à un enfant. On peut penser qu'il s'agit de l'amour, lequel est le plus jeune, le dernier amour. On peut penser également à une autre solution, pour peu que l'on se réfère au dernier poème de *Capitale de la Douleur*, "*Celle de toujours, toute*" (p. 140).

Ce poème apparaît comme un ultime poème d'amour, mais il me paraît plus juste de le lire comme un poème adressé à la parole poétique, qui, certes, prend l'allure d'une femme, mais pas de n'importe laquelle. Il est frappant de constater qu'Eluard définit cette femme comme anonyme, et que, dans le même instant, il reprend une image de "La Parole": "A toi qui n'as pas de nom et que les autres ignorent, / La mer te dit: sur moi, le ciel te dit: sur moi". Difficile de ne pas songer aux vers: "Je glisse sur le toit des vents / Je glisse sur le toit des mers." Si cette femme incarne donc la parole, elle est aussi, anonyme, innommable peut-être, la mère désirée ainsi que le montre, nous semble-t-il, la fin du poème: "A toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance, / Qui supprimes l'absence, et qui me mets au monde, / Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter / Le mystère où l'amour me crée et se délivre. / Tu es pure, tu es encore plus pure que moi-même".

Cette parole qui accouche du poète, parole amoureuse et maternelle à la fois, délivre le poète qui chante dès lors "le mystère où l'amour me crée et se délivre", lui qui auparavant ne savait pas la "signification du mot: mystère". C'est que la parole délivre le message insoutenable du désir incestueux et délivre le poète de son désir coupable au profit de l'amour "avouable". Que l'on songe à cette aliénation du regard dans *Mourir de ne pas mourir*, à ces décapitations. N'avons-nous pas là la symbolique classique d'Oedipe qui se crève les yeux, se rend aveugle, comme la décapitation peut renvoyer à une volonté d'auto-

castration, ou de mutilation subie? Et rappelons-nous que le premier vers du premier poème de *Capitale de la Douleur* porte justement sur l'inceste: "Dans un coin l'inceste agile". D'où un certain nombre de poèmes dont le trajet semble proche d'une descente aux enfers (espace du châtement), en particulier "Absences II" qui s'achève sur une station infernale, et le consentement du poète à la mort: "*Une femme est plus belle que le monde où je vis / Et je ferme les yeux. / Je sors au bras des ombres, / Je suis au bas des ombres / Et des ombres m'attendent*". Et si le pendu est un enfant ("le plus jeune"), fou comme l'amour fou surréaliste, c'est parce qu'il désire la mère, mais la désirant et recevant simultanément le châtement (folie, pendaison) il est comme lavé de son désir et peut lever les yeux, confiant. Le monde recommence, et au-delà de ce désir reconnu, accepté, assumé, renaît la lumière. On comprend mieux pourquoi le voyage étrange d'Eluard, qui prend des allures de fuite, commence par un geste de provocation à l'égard de celui qui représente le réel oedipien: le père.

Cependant, la "racine" du désespoir reconnue, Eluard peut commencer son oeuvre, lier l'amour à la poésie, donner à voir, dans les yeux fertiles, l'évidence poétique. On peut donc lire *Capitale de la Douleur*, et d'une façon beaucoup plus fouillée et précise que nous ne l'avons fait, comme la double crise d'un amour et d'un langage. Mais cette crise résulte d'une autre plus profonde dans le cadre d'un oedipe mal assumé. La mère est à la fois origine de l'amour et de la parole, et c'est pourquoi les deux sont liés. Oedipe reconnu, Oedipe réconcilié avec lui-même, le poète se retrouve, vivant dans le temps et l'amour: "*Le coeur de l'homme ne rougira plus, il ne se perdra plus, je reviens de moi-même de toute éternité.*" (p. 123) puisque "*le temps se sert de mots comme l'amour*" (p. 134).

Benoît Conort
Université de Porto

Notes:

1: La pagination indiquée renvoie à l'édition de *Capitale de la Douleur* dans la collection Poésie/Gallimard, Paris, 1966.

2: Le 24 mars 1924 Eluard adresse à son père le message suivant: "J'en ai assez. Je pars en voyage. Je te laisse toutes les affaires que tu avais entreprises pour moi. Mais j'emporte l'argent que j'ai sur moi, soit 17 000 francs. Ne lance pas la police ni publique, ni privée à mes trousses. Le premier qui se fourre dans mes pattes, je le mets hors d'état de me nuire, et cela serait dommage pour l'honneur de ton nom..." (cité par Lucien Scheler, dans la Préface à l'édition des *Oeuvres Complètes* de Paul Eluard dans la collection La Pléiade, pp. 28-29 — éd. Gallimard, Paris, 1968).