

BULETINUL Universității Petrol – Gaze din Ploiești	Vol. LXI No. 2/2009	115-126	Seria Filologie
---	------------------------	---------	-----------------

# La sacralisation de la femme chez Paul Éluard, à partir du recueil *Facile*

Jean-Louis Gabriel Benoit

Université de Bretagne-Sud, laboratoire HCTI  
E-mail: jean-louis.benoit@wanadoo.fr

## Résumé

*L'article se propose de démontrer qu'il y a un paradoxe à vouloir montrer que l'amour célébré constamment par le poète est une forme de l'adoration, que la femme aimée est divinisée et que sa poésie reprend tous les éléments d'un véritable culte. L'union entre la nature et la femme est explicite chez Éluard. Le déplacement du culte religieux sur les êtres humains peut avoir des conséquences plus graves que la vénération de la femme aimée.*

**Mots-clé:** vénération, femme aimée, poéticité

Il faut avoir à l'esprit l'hostilité violente des surréalistes et de Paul Éluard à l'égard de Dieu et du christianisme pour lire et comprendre certains aspects de son œuvre. Citons quelques textes, qui vont au-delà du simple anticléricalisme, pour nous en convaincre. Il signe en 1931, aux côtés de Char, Breton, Sadoul et d'autres, un texte intitulé *Feu*. Après avoir célébré "la grande clarté matérialiste des églises incendiées", ces poètes ont ces paroles effrayantes:

Une église debout, un prêtre qui peut officier, sont autant de dangers pour l'avenir de la Révolution. Détruire par tous les moyens la religion, effacer jusqu'aux vestiges de ces monuments de ténèbres où se sont prosternés les hommes, anéantir les symboles qu'un prétexte artistique chercherait vainement à sauver de la grande fureur populaire, disperser la prêtraille et la persécuter dans ses refuges derniers, voilà ce que dans leur compréhension directe des tâches révolutionnaires, ont entrepris d'elles-mêmes les foules de Madrid, Séville, Alicante, etc. Tout ce qui n'est pas la violence quand il s'agit de religion, de l'épouvantail Dieu, des parasites de la prière, des professeurs de la résignation, est assimilable à la pactisation avec cette innombrable vermine du christianisme qui doit être exterminé [5, II, 1017].

Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), écrit en collaboration avec Breton, nous trouvons à l'article *Dieu*: "Tout ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi dans ce mot Dieu" [5, I, 739].

Dans son anthologie personnelle de *Donner à voir* (1939), il cite Pierre Mabille (*Thérèse de Lisieux*):

La première entreprise vers l'avenir se doit de supprimer l'existence d'un amour supranaturel, immatériel et divin. La présence du mythe christique doit être abolie. Le cadavre de Jésus doit cesser de s'interposer entre les hommes et les femmes. Le portrait de l'homme vivant, riche de son

effort, conscient de sa puissance, doit remplacer celui du misérable condamné, de l'imparfait définitif que l'Église nous a présenté depuis des siècles [5, I, 985].

Il ajoute lui-même: "Pourquoi t'agenouiller? Ta fierté s'est composée dans la douleur, lève-toi, n'abdique pas, ne va pas t'ensevelir sous les ruines froides d'une religion que tous les hommes vont oublier frénétiquement" [5, I, 985].

Son recueil, écrit en collaboration avec André Breton, *L'Immaculée Conception* (1930), comporte une intention blasphématoire évidente, ne serait-ce que dans le chapitre consacré aux diverses positions sexuelles.

Il y a donc un paradoxe à vouloir montrer que l'amour célébré constamment par le poète est une forme de l'adoration, que la femme aimée est divinisée et que sa poésie reprend tous les éléments d'un véritable culte. Sur quelles traditions s'appuie Éluard? Quels sont les risques et les conséquences de ce déplacement de la religion sur l'amour dans le cas du poète?

Paul Éluard écrit *Facile* en 1935, en collaboration avec Man Ray [4]. Ce recueil est représentatif de toute son œuvre. Raymond Jean écrit justement:

Quand Éluard emploie l'adjectif *facile* (c'est le titre d'un de ses livres en 1935), il désigne ce qu'il y a de miraculeusement immédiat et de merveilleusement simple dans l'adhésion de sa parole à son inspiration. Il désigne ce qu'il y a de plus vrai, de plus pur et de plus constant en lui-même. [...] Il est d'ailleurs aisé de voir que l'idée de facilité rejoint celle d'évidence à laquelle Éluard a toujours été exceptionnellement sensible [9, 95-96]

C'est un "poème photo", comme il existait des romans-photos. Le texte est accompagné de photos de Nusch nue par Man Ray. Il semble que ces poèmes soient postérieurs aux photos et qu'ils les illustrent plus que l'inverse. Le poète écrit donc sur des photos plus que sur la personne réelle de Nusch, inspiratrice de tous ses grands chefs-d'œuvre depuis leur rencontre en 1929: *La vie immédiate*, *La rose publique*, *Nuits partagées*, *Les yeux fertiles*... En tout cas, il est clair que c'est à elle qu'il s'adresse dans ses textes et qu'elle est bien ce "tu" adoré, allocutaire du poète. Notre étude portera essentiellement sur le premier poème de ce court recueil. Nous le citons en entier:

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 un corps toujours pareil  
Le tien

Tu es la ressemblance.

Ce poème sans ponctuation, ni titre (*Facile* est le titre du recueil qui ne comporte que quatre textes), en vers libres, organisés en strophes irrégulières, témoigne du goût surréaliste pour le

*stupéfiant image*, mais le souci du dépouillement, de la simplicité, de l'équilibre formel traduit une tendance contraire vers une tradition poétique classique, qui s'affirmera sans cesse dans son œuvre. Comme l'indique Jean-Charles Gateau, l'absence de rimes en fin de vers est largement compensée par "la surabondance d'indices de poéticité: rimes intérieures, assonances, allitérations, paronymes, anaphores [...], innombrables échos qui constituent la musique personnelle d'Éluard"[6, 35] L'amour est au cœur de son inspiration. Pierre Emmanuel écrit justement: "L'amour, dans la poésie d'Éluard, est la substance de la communion universelle" [5, I, 1407]. De nombreux poèmes, à toutes les époques de sa vie, disent cette joie vitale de chanter la femme aimée. Chanter et aimer sont posés dans une équivalence parfaite:

Je chante la grande joie de te chanter,  
 La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir...  
 Ô 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 [5, I, 197].

Jean-Pierre Richard note justement: "Saluons donc en Éluard un grand poète de l'amour, mais ajoutons tout aussitôt que l'amour précède pour lui, qu'il conditionne même formellement la poésie" [10, 105].

Fascination de la pureté ("tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté" [5, I, 207] "Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs" [5, I, 37]) qui consiste essentiellement à voir face à lui un être pur par qui tout existe. Dans ce face à face, l'échange mutuel des regards donne vie au poète et au monde:

Je parle de te voir  
 Je te sais vivante  
 Tout existe tout est visible  
 Il n'y a pas une goutte de nuit dans tes yeux  
 Je vis dans une lumière exclusive la tienne [5, I, 441]

C'est bien le même regard ébloui qui est porté ici sur la femme aimée.

## Un hymne à la femme

Plus que l'amour, sous-entendu mais nullement dit, l'émerveillement est l'unique émotion exprimée. Il naît de la fascination devant un "paysage féminin" [5, I, 423] naturel et surnaturel, qui nous introduit dans ce qu'on pourrait appeler un merveilleux amoureux. Le poème est un hymne de louange. Des images à forte connotation laudative se succèdent. Dès le premier vers, l'isotopie de l'eau est installée. Le terme est répété avec insistance dans chacun des trois premiers vers. Le poète explore toutes ses résonances: pureté, transparence, vie, fécondité, origine. Un parallélisme très strict unit les deux premiers vers. Deux notations descriptives essentielles y sont établies: deux gestes de la femme. Ce sont d'ailleurs (hormis l'image finale) les seules évocations explicites de son corps dans le poème: "Tu le lèves... Tu te couches". Deux mouvements identiques et opposés à la fois. Ils évoquent les deux termes d'un cycle, un début et une fin, un matin et un soir (mais le soir peut être un début). C'est la première référence à un être, à un monde qui naît, à une genèse, qui n'est pas sans rappeler le mythe biblique: "Il y eut un soir, il y eut un matin. Premier jour" (Genèse, 1, 5). Jean-Marie Gleize a bien noté ce rapprochement: "C'est bien le poète qui crée et nomme en même temps. De la poésie comme genèse" [8, 194]. Le monde commence par une femme qui se lève. Le poète la célèbre ainsi, ailleurs:

Elle va s'éveiller d'un rêve noir et bleu

Elle va se lever de la nuit grise et mauve  
 Sa jambe est lisse et son pied nu  
 L'audace fait son premier pas [5, I, 883].

L'éveil de la femme aimée qui fait pâlir le soleil et la nature a été un motif poétique souvent traité par les poètes, surtout au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est le thème de „ la belle matineuse”.

Ces gestes simples, identiques et contraires (extension du corps, mais opposition debout/couchée), agissent sur le monde. L'eau, déjà symbole de pureté, acquiert un surcroît merveilleux de transparence. Elle se simplifie encore comme en subissant en écho le mouvement d'ouverture déclenchée par les gestes féminins, associés très indirectement au sommeil, à l'amour, au rêve.

L'eau est source de fécondité. Elle donne la vie, mais elle peut aussi avoir des connotations négatives: la fuite, l'excès, la mort. Les images négatives, ici, sont annulées, conjurées par le troisième vers: “*tu es l'eau détournée de ses abîmes*.” Elle est une eau positive, qui ne se perd pas, qui ne détruit pas. Reste le pouvoir de fécondité qui se diffuse dans tout le poème. L'eau, la terre... l'association suffit à exprimer la fertilité.

“*La terre qui prend racine*” est une image plus curieuse qu'il n'y paraît. Il s'agit d'une terre fertile, certes, mais qui s'auto-produit, en quelque sorte. D'ordinaire, ce sont les plantes qui prennent racine. Ici, la terre ne donne pas naissance à autre chose qu'à elle-même. Ce motif d'une fécondité absolue prépare la conclusion audacieuse du poème, celle de la femme, phénix renaissant, qui accouche d'elle-même, qui est sa fille et sa mère, son propre clone, sans mention d'un géniteur, dans une espèce de parthénogenèse: Femme tu mets au monde un corps toujours pareil le tien .

Si la tonalité lyrique du poème est incontestable, il faut souligner l'absence totale de marque de l'énonciateur. Nulle présence d'un *je* dans l'énoncé. L'allocutaire efface le sujet de l'énonciation. Sa présence exclusive annule la nécessité d'un *je* ou d'un *nous* signataire de la parole. Le poète s'adresse à un mystérieux *tu*. C'est un *topos* de la poésie amoureuse, qui en l'occurrence, était éclairci par les photos de Man Ray. Il s'agit cette fois de Nusch. Hier, c'était une autre. C'est toujours la femme aimée. Le poème devient alors une lettre, une dédicace, plus exactement un “salut” adressé à sa destinataire implicite mais évidente. Le *salut* est d'ailleurs une forme poétique très ancienne, représentée surtout dans la poésie occitane médiévale.

C'est aussi une prière. Il existe divers types de prières : louange, demande, action de grâces, adoration. Ici, il s'agit d'une forme élevée de la prière de louange (ce qui explique l'effacement humble du sujet). Le poète célèbre la femme aimée. L'atmosphère du poème est celle du recueillement devant un mystère sacré, d'une adoration, d'un culte dont le poète est le fidèle. La gravité du ton contribue au registre sublime qui est recherché. L'anaphore du pronom personnel déictique *tu* scande chaque vers. Cela suffit à donner au poème l'aspect d'une litanie. La répétition est incantation. Cette forme de prière caractérisée par la répétition d'une expression au début ou à la fin de chaque vers est courante dans la liturgie chrétienne latine ou grecque. Citons par exemple l'hymne acathiste, beau poème alphabétique du VI<sup>e</sup> siècle où chaque vers célèbre un mérite de Marie à qui on s'adresse directement. La strophe se conclut par ce refrain : “Réjouis toi épouse inépousée”.

Nicole Boulestreau lit les poèmes de *Facile* comme la tentative d'établir un culte: “Ainsi *Facile* se donne d'abord à lire comme une opération tendant à réaliser un acte cultuel et à promouvoir une liturgie” [1, 184]. Le premier poème marquant la célébration, les autres complétant les diverses étapes de cette liturgie sensuelle. Elle note également que c'est bien la Vierge Marie, qui est apostrophée dans ce genre de litanie, qui est désignée par ce *tu* et que c'est dans la

“tradition du livre de piété” de la représenter près de cette prière. Ici c’est Nusch déshabillée qui figure en regard du poème. Ce n’est pas la première provocation des surréalistes.

Le poème s’achève par une invocation. Il nomme celle à qui est adressée cette prière de louange. Cette invocation est curieuse. Loin de préciser son identité ou de caractériser cette femme, elle l’étend à une généralité. En effet, l’apostrophe *femme* donne une dimension symbolique à la femme particulière à laquelle on pourrait penser qu’il s’adresse. Là encore l’emploi du terme générique rappelle l’usage biblique. L’Église a toujours vu, dans l’annonce de Yahvé, la préfiguration du rôle de Marie, nouvelle Ève qui est destinée à écraser la tête du Serpent : “Je mettrai une hostilité entre toi et la femme, entre sa descendance et la tienne. Elle t’écrasera la tête et tu la mordras au talon” (Genèse, 3, 14-15). Dans l’Évangile on retrouve cette dénomination généralisante solennelle. Aux noces de Cana, Jésus s’adresse ainsi à sa mère: “Femme, que me veux-tu?” (Jean, 2, 4). Sur la croix, il renouvelle l’appellation: “Jésus voyant sa mère et se tenant près d’elle le disciple qu’il aimait dit à sa mère : Femme, voici ton fils” (Jean, 19, 27).

Le temps grammatical employé dans le texte est exclusivement le présent. Certes, il peut s’agir d’un présent d’énonciation à valeur d’actualité. Le poète semble décrire ce qui se passe devant lui: tu te lèves, tu te couches, etc. Cependant son emploi déborde sur une valeur plus large qui empiète sur le passé et l’avenir. Il s’agirait alors d’un présent d’habitude, voire d’un présent de généralité à valeur gnomique. Ses sentences résonnent comme des proverbes: “tu te lèves l’eau se déplie”. Cette poésie impersonnelle (chère à Lautréamont) a toujours fasciné les surréalistes qui s’exerceront à détourner les vérités générales ainsi exprimées [5, I, 153]. Solennellement sont énoncées des vérités, des définitions, des évidences: “tu es la ressemblance”.

Un univers simplifié est mis en place par le regard amoureux du poète. L’harmonie ou plutôt l’osmose entre la femme et le monde s’exprime par un système d’échos. Du point de vue syntaxique d’abord, les reflets entre la femme et le monde sont rendus par une structure en miroir. Une hypozyxe (reprise de structures syntaxiques parallèles) organise le poème. Dans les deux premiers vers on trouve:

v. 1 *Tu* + verbe / *l’eau* + verbe  
v. 2 *Tu* + verbe / *l’eau* + verbe

Puis sur l’ensemble du poème : *Tu* + verbe d’action; *Tu* + verbe d’état (être)

Soit :

Tu te couches...  
Tu es l’eau détournée...

Tu fais des bulles...  
Tu es partout...

Tu mets au monde...  
Tu es la ressemblance...

En résumé : *Tu* fais / tu es

Chaque élément est redoublé au moins une fois.

Les éléments sonores complètent ce système binaire, en exprimant musicalement l’unité secrète entre la femme et le monde.

Le phonème [i] et sa forme parente la semi-consonne yod [j] se trouvent en assonance à la fin des six premiers vers: *déplie*, *s’épanouit*, *abîmes*, *racine*, *s’établît*, *bruits*. On retrouve encore

ces sonorités dans de nombreux mots clés du milieu et de la fin du poème: *abolis, arc-en-ciel, sacrifiés, reproduisant, pareil, tien*.

Parallèlement le phonème [y] est présent au début de chaque vers avec le mot *tu*. Ces deux voyelles se rencontrent dans l'image emblématique, au cœur du poème, où se définit l'activité créatrice du poète uni à la femme: *hymnes nocturnes*.

D'autres assonances internes, plus discrètes, établissent des correspondances et des échos à l'intérieur des vers ou des strophes:

Couches, épanouit  
 Détournée, tout  
 Partout, toutes, routes

Ces assonances se combinent avec des allitérations. Les liquides [l] unifient l'eau et le corps de la femme dans la douceur et la fluidité:

Tu te lèves l'eau se déplie

Même phénomène de mimétisme et d'osmose entre la terre et la femme (allitération des [r]):

Tu es la terre qui prend racine

Combinaisons d'assonances et d'allitérations dans le vers suivant :

Tu es partout tu abolis toutes les routes

L'uniformisation phonétique, par l'assonance des [u] et l'allitération des [t], réduit l'univers, le simplifie à la seule présence de la femme.

On peut confirmer ces remarques par une étude rapide des images et du rythme du poème.

## La divinisation de la femme

La femme semble accomplir des miracles. L'écriture en parataxe asyndétique, sans ponctuation, juxtapose phrases et propositions, sans connecteurs logiques, ni temporels. Une mystérieuse causalité est suggérée entre les phénomènes ainsi juxtaposés:

Tu te lèves (donc) l'eau se déplie  
 Tu te couches (donc) l'eau s'épanouit

La syntaxe des vers reste claire, contrairement à d'autres poèmes. Les métaphores aussi sont lisibles. Dans les vers 1 et 2, le premier élément est une observation descriptive et non pas une image: tu te lèves...tu te couches... L'image vient avec le deuxième élément: *l'eau se déplie... l'eau s'épanouit...* On doit rétablir l'autre terme de l'image dont seul le comparé nous est donné: l'eau. Des associations libres sont suscitées chez le lecteur. *L'eau se déplie...* On pense à du papier, à un tissu, à une robe... *L'eau s'épanouit...* L'idée d'une fleur s'impose.

Cette femme qui apparaît dans une eau qui s'ouvre pour elle peut chez certains lecteurs être porteuse d'une référence culturelle: la déesse Vénus naissant dans les flots. Ce ne serait pas la première fois qu'il associerait la femme à une divinité païenne. Dans *Capitale de la douleur*, il retrace avec insistance la vision (rimbaldienne?) qu'il a eue des yeux de la femme qui

deviennent de “véritables dieux ” (la parenté phonétique *dieux / yeux* renforce l’identification), des dieux oiseaux mythologiques :

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 [5, I, 187].

Un réseau très dense de métaphores va l’associer à la Nature et en particulier aux quatre éléments fondateurs dans l’imaginaire et les mythes cosmogoniques: l’eau, la terre, l’air, le feu:

Tu es l’eau...tu es la terre...

Le poète associe volontiers la femme aux éléments naturels. Le corps de la femme est lui-même composé d’éléments essentiels comparables aux précédents:

Je citerai pour commencer les éléments  
Ta voix tes yeux tes mains tes lèvres [9, 59].

J. Ch. Gateau note le caractère “élémentaire”, dans tous les sens du terme, du vocabulaire éluardien. Il le rattache à son exigence de simplicité fondamentale, à sa volonté d’être lu par tous et à son dépouillement classique dans l’écriture:

„Le vocabulaire éluardien est élémentaire. Élémentaire cosmologique (le feu, la terre, l’air, l’eau); élémentaire climatique et météorologique (jour, nuit, aurore, ciel, étoiles, soleil, lune, nuage, brouillard, brume, orage, tempête, tonnerre, gelée, neige); élémentaire végétal (l’herbe, les arbres, les branches, les racines, les feuilles, les fleurs, les fruits); élémentaire animal (l’animal, le cheval, le poisson, l’oiseau); anatomique et physiologique (le corps et ses parties: visage, cheveux, yeux, bouche, mains, seins, taille, jambe, sang, etc.); élémentaire dans le domaine des affects et de leurs manifestations (amour, cœur, angoisse, peur, colère, fatigue, ennui, rire, larmes, pâleur ou rougeur). La même simplicité gouverne le choix des adjectifs et des verbes. [...] Ces considérations suffisent à expliquer la pauvreté racinienne du vocabulaire éluardien et du même coup, ce qu’on appelle sa limpidité et son universalité” [6, 38-39].

L’union entre la nature et la femme est explicite. La Nature est reconstituée par la présence agissante et le pouvoir miraculeux de la femme. Les métaphores expriment l’unité et la suppression des contradictions:

Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits

La bulle suggère l’image du cercle (et surtout d’une circularité), chère à Éluard (“La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur” [5, I, 196]). La bulle, cette sphère transparente, translucide, fragile, pure, évoque un univers à la fois clos et ouvert<sup>1</sup>. L’air et l’eau y sont délicatement associés. L’image est aussi antithétique. L’eau apporte une note positive (vie, fertilité) alors que le désert a des connotations négatives (sécheresse, solitude, mort). *Bruit* et *silence* s’opposent également. On comprend qu’elle donne vie à un monde menacé par la mort. La bulle renvoie au souffle et à la bouche. Ces bulles font penser à des paroles qui sortent de sa bouche, mais des paroles de silence! Le poète semble dire peut-être: “Tu crées par ta parole un silence fécond dans le désert stérile des bruits du monde.”Éluard dit souvent que la parole de la femme aimée apporte un souffle, une vie, dans le bruit du monde et des autres. Dans le second poème de *Facile*, *L’entente*, il écrit:

Écoute-toi parler tu parles pour les autres

<sup>1</sup> Ouverture et légèreté sont deux notions majeures de l’univers éluardien.

Et si tu te réponds ce sont les autres qui t'entendent [4, 460]

Le vers suivant prolonge cette image de la parole. Les métaphores s'enchaînent, elles sont filées. Cette fois le silence produit est devenu chant:

Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel

Les antithèses s'enchaînent. On trouve ici associés des éléments différents voire opposés:

La nuit et le jour (c'est un écho des premiers vers : tu te lèves, tu te couches)

Le ciel et la terre (l'arc-en-ciel)

L'air, la terre, l'eau, le feu (dans l'arc-en-ciel le soleil illumine l'eau)

La lumière et les sons

La peinture et la musique (les couleurs de l'arc-en-ciel deviennent les cordes d'un instrument de musique)

L'idée d'une lumière, d'une transparence absolue, se confirme. La lumière déjà transparente, se simplifie, se décompose en un surcroît de pureté, dans ses couleurs élémentaires. L'eau et la lumière, symboles de vie, de pureté, de divinité, sont ici réunies et métamorphosées. C'est une des images préférées d'Éluard, celle d'une femme qui inonde le monde de lumière. Nous avons cité ce vers extrait de *La rose publique*: "Je vis dans une lumière exclusive la tienne."

## Le temps et l'espace

Les deux catégories principales de la réalité matérielle sont supprimées par cette femme: le temps et l'espace. Ainsi elle reçoit deux attributs de la divinité: l'éternité et l'ubiquité.

Tu es partout tu abolis toutes les routes

Encore une asyndète qui unit ces deux propositions en établissant une relation de conséquence. Son omniprésence rend inutile l'idée même de relation, de route et de parcours. Le regard amoureux du poète accorde souvent cette infinité à la femme aimée. Prenons quelques exemples dans *Facile*:

Tu prends la place de chacun et ta réalité est infinie

Les chemins tendres que trace ton sang clair joignent les créatures

Belle à dormir partout à rêver rencontrée à chaque instant d'air pur [4, 460-461].

La suppression du temps est exprimée par l'image:

Tu sacrifies le temps

À l'éternelle jeunesse de la flamme exacte

Le verbe *sacrifier* appartient au lexique religieux. Il fait de la femme la prêtresse de la religion dont elle est aussi la déesse. Comme le verbe *abolir* il exprime une idée négative (le temps est supprimé) aussitôt corrigée par l'image positive qui suit. De même les connotations négatives du feu (mort et destruction) sont neutralisées par la métaphore oxymorique: *l'éternelle jeunesse de la flamme exacte*. Le terme flamme reçoit, en effet, une caractérisation inattendue avec l'épithète *exacte*. Rien n'est moins exact qu'une flamme. En elle tout est transformation et mouvement. Les mots *femme* et *flamme* sont des paronymes, ce qui favorise l'identification. L'expression lexicalisée "heure exacte" vient peut-être se superposer à *flamme exacte*. L'énergie, la mobilité de la flamme se combinent dans l'image avec la précision et la fixité. On a déjà vu le poète soucieux de garder précieusement aux éléments leur puissance positive dénuée d'éléments négatifs (l'eau qui ne se perd pas, la terre qui donne racine à elle-même, l'air emprisonné dans une bulle qui ne se disperse pas). L'expression *éternelle jeunesse*, plus galvaudée, procède du même paradoxe. On retrouve dans ces images l'idéal esthétique des

surréalistes : “La beauté sera convulsive ou ne sera pas... La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas (André Breton)” [4, I, 727] Comme l’écrit Jean-Pierre Richard, “Le temps éluardien se présente lui aussi comme une suite d’instantanés absolument vierges et pourtant totalement donnés, ouverts les uns aux autres” [10, 115]. Ici c’est à la fois de fixité et de mouvement que rêve le poète: le pouvoir transformant, créateur de l’amour, de la poésie (c’est tout un), sans sa perte, son déclin, son résidu. La métaphore, encore une fois, est filée. Elle se poursuit à travers les termes *sacrifice* et *flamme*. C’est bien la flamme du sacrifice qui est ici évoquée. L’image, devenue cliché, de la “flamme amoureuse” est ainsi revivifiée. Le recours même indirect, même voilé, à cette rhétorique précieuse signale l’héritage culturel de cette pensée et de cette poétique. Le paradoxe se poursuit dans la subordonnée relative qui est l’expansion de cette image: *qui voile la nature en la reproduisant*. Nouvelle contradiction résolue. La Nature est comme abolie, absorbée en cette femme, mais en même temps reproduite. Le verbe *reproduire* évoque le pouvoir d’un miroir ou d’un peintre. Le monde effacé se reconstitue par elle, en elle. Elle recrée le monde autour d’elle. Le poème est l’histoire de cette genèse sans cesse renouvelée.

## La femme médiatrice

La femme crée un monde nouveau: *tout s’établit*. Elle l’offre au poète et à tous les hommes. Elle est médiatrice au sens théologique du terme. J. Ch. Gateau le note: Ainsi s’instaure un culte de la femme divinisée, de la *Dieuse* médiatrice entre le poète et le monde avec lequel elle est en relation immédiate. La femme est Nature. À travers elle s’atteint la Nature [6, 131]. “Le poète publie en 1939 un recueil intitulée *Médieuses* où il célèbre en des termes voisins le pouvoir de la femme. Il écrit à Valentine Hugo, qui illustre le recueil: ... J’ai en tête un grand poème intitulé *Médieuses*, une espèce de mythologie féminine...” [5, 1538]. Elle a ce pouvoir de création d’elle-même, comme l’indique l’étonnante image de son auto-production:

Femme tu mets au monde un corps toujours pareil le tien

Elle obtient ainsi, après l’ubiquité et l’éternité, le principal attribut divin: l’*aseité*, c’est à dire la propriété de recevoir son être de soi-même, d’être incréée. Sa définition ressemble, *mutatis mutandis*, à celle du Fils dans le *Credo*: “Engendré non pas créé, de même nature que le Père et par lui tout a été fait.”

Peut-on dire vraiment, comme nous le faisons, que le poète la célèbre? L’image centrale nous la présente autrement: *Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l’arc-en-ciel*

C’est elle-même qui chante, qui se chante. Le terme *hymne* appartient aussi au lexique religieux. Cette image évoque la figure du poète lyrique. Les cordes de l’arc-en-ciel évoquent ici celles d’une lyre. On sait que le poète lyrique (Orphée) est lié à la nuit. La Nature lui obéit et il s’ouvre les portes de l’au-delà. La femme chante à la place du poète qui s’efface devant elle. Telle un miroir, elle capte jusqu’à l’écriture du poète amant, en renvoie une image sublimée, comme elle renvoie sa propre image indéfiniment et l’image du monde. Tout se termine sur cette caractérisation solennelle par une formule abstraite: *tu es la ressemblance*. Non plus la ressemblance à quelqu’un ou à quelque chose, mais la propriété abstraite de la ressemblance.

Le rythme du poème semble mimer ce mouvement d’expansion d’un monde qui émerge du néant. Il n’y a aucun indicateur temporel dans ce texte. Les quelques adverbes disent l’absolu: *partout, toujours...* Les vers, sans lien ni ponctuation, sont marqués par des césures, au milieu des deux premiers vers par exemple, et des pauses qui créent des effets de symétrie et de correspondance. Un ordre se crée dans le chaos. Le vers libre comporte de secrètes régularités. Le poème s’ouvre par un octosyllabe. Ici ou là se glissent de plusieurs alexandrins blancs:

Tu es partout tu abolis toutes les routes...  
 Qui voile la nature en la reproduisant...  
 Femme tu mets au monde un corps toujours pareil

Un souffle rythmique parcourt le poème. C'est celui d'une amplification qui n'est pas dénuée d'une certaine grandeur oratoire. Outre l'effet d'accumulation lié à la structure litannique du poème, il faut noter la gradation dans la longueur des vers. Vers 1 : 8 syllabes, vers 2 : 9 syllabes, vers 3 : 10 syllabes. Ce mouvement d'ouverture se marque ainsi par la cadence majeure des phrases qui dépassent le simple cadre du vers dès le vers 4. Des phrases qui sont de plus en plus longues. L'effet de *crescendo* culmine avec la longue phrase qui dit justement l'éternité, la victoire sur le temps:

Tu sacrifies le temps  
 A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte  
 Qui voile la nature en la reproduisant

Le vers devient verset biblique. L'invocation finale: *Femme...* couronne l'édifice. Les mots sont posés comme à l'acmé de cette période. La sentence finale: *tu es la ressemblance*, qui résonne comme une maxime, après une pause, joue le rôle d'une clausule rhétorique. Cet éclat poétique fait d'Éluard un "classique exigeant au sein même du surréalisme"[6, 26]. La solennité sublime du ton est propice à la célébration d'un culte à la femme médiatrice. Il s'agit bien comme l'écrit le poète d'une "mythologie féminine."

## Sources et dérives

Nous voudrions, pour finir, indiquer une source possible de l'inspiration éluardienne. Il s'agit de la poésie courtoise médiévale. C'est à elle qu'il emprunte l'idéal de l'amour parfait de la *fin'amor*, qui fait de la femme aimée une véritable déesse, objet d'un culte. Comme l'écrit Jan Dufournet: "Cette sacralisation de la dame devient une véritable religion, un culte d'adoration fondé sur un rituel qui s'accompagne de méditation et de contemplation, de doutes et de ferveur, de moments d'extase et de déréliction. La dame (ou Amour) prend la place de Dieu: à côté de l'amour divin, de l'Amour de l'Absolu, se développe une surestimation de l'amour humain, un Absolu d'Amour" [3, 26]. Ici ce n'est plus à côté de l'amour de Dieu, mais à sa place que se développe cette religion nouvelle. Toute une thématique religieuse est transposée à l'amour: prière, pénitence, culte, martyre, paradis, extase, union mystique, etc. Citons par exemple ces vers de Raoul de Soissons qui s'incline devant sa maîtresse, mains jointes, pour la vénérer, au lever et au coucher, ce qui n'est pas sans rappeler *Tu te lèves.. tu te couches* :

Bele dame, droiz cors sainz  
 Je vous enclin jointes mains  
 Au lever et au couchier.

...

Pour ce la vueil sur toutes aorer  
 Et mains jointes prier en souspirant [2, 121].

L'amant-poète s'efface devant la femme aimée, la sert et la contemple, accueillant la grâce et la "joie" (qui est aussi douleur) d'exister, de sa seule présence. Aucune valeur ne lui est supérieure et au contraire elle les fonde toutes. La poésie et l'amour sont des activités équivalentes. *J'aime* et *je chante* vont de pair [11, 109]. Éluard troubadour, l'hypothèse est rendue vraisemblable de l'aveu même du poète qui lisait et aimait la littérature du Moyen Âge. Il écrit en 1951: "Mon anthologie du Moyen Âge. J'ai fait un très gros livre comme il n'y en a jamais eu sous aucun rapport" [7, 352].

Les dangers de cette mythologisation de la femme existent. Jean-Pierre Richard a montré les risques d'arrêt, de "panne" dans cette "poésie ininterrompue", marquée par la pureté et la

nudité [10, 125]. Son imaginaire exige à la fois le fini et l'infini. Sans transcendance vraie, il risque de se perdre dans le repliement sur soi, l'éblouissement narcissique, l'usure de l'amour ou la perte par évanouissement de l'objet aimé. "À quoi imputer dès lors ces interruptions de poésie? Sans doute à quelque défaillance involontaire ou assumée, de l'un des trois pôles émetteurs -moi, toi, monde..." [10, 126]. Le risque peut provenir aussi d'une recherche excessive de la pureté et de la transparence. C'est ce qu'il exprime dès la première page des *Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*: "Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille, je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans tain" [5, I, 201]. Cette "épuisante poursuite de la pureté dégénère, devient abstraite, glace l'être dans ses profondeurs" [10, 128]. Pire encore, la femme réelle, concrète, Nusch, perd sa réalité et devient une figure interchangeable de la féminité, une féminité abstraite auréolée d'une pseudo-sacralité, mais déréalisée. À être toujours nouvelle, à miroiter dans ses infinis reflets, elle incarne difficilement à elle seule le désir du poète. Elle risque dans cet éblouissement de perdre son identité:

Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens  
Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime [4, 466]

Jean-Pierre Richard le note en des termes voilés: "Moment douloureux où la vie, l'amour ont perdu leur point de fixation. Cette crise ne peut alors comporter qu'une issue: le choix d'un nouveau point amoureux de fixation. On transférera sur une nouvelle femme, un autre *toi*, le foyer d'être que l'ancien *toi* ne parvenait plus à faire rayonner" [10, 128]. Il est d'ailleurs frappant de constater que le poète s'adresse à peu près dans les mêmes termes à chacune des femmes qu'il a aimées<sup>2</sup>. La femme devient le support disproportionné d'un fantasme masculin et un substitut mythique d'une divinité maternelle, qui accouche d'elle-même dans une circularité finalement stérile. Il y a sans doute derrière cette éthique du désir et cette esthétique une religiosité éluardienne qui a sa cohérence. Nicole Boulestreau la rattache à l'illumination ésotérique de Saint-Martin, dont la lecture (en particulier de *L'Homme de désir*) a beaucoup influencé sa philosophie [1, 89]. Le rachat, par le désir et la parole poétique, de l'homme déchu, prennent alors un sens véritable. Ce n'est pas impossible, si on se souvient de l'influence de l'occultisme, en général, dans la pensée et l'esthétique surréalistes.

Le déplacement du culte religieux sur des êtres humains peut avoir des conséquences plus graves que la vénération de la femme aimée. Le culte du grand homme a séduit aussi Éluard. Les grandes idéologies totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle (le nazisme et le communisme) se sont d'ailleurs présentées comme des religions séculières, avec leur messianisme, leur liturgie, leur dogme, leur livre saint, leur ferveur, leur catéchisme athée, leur leader charismatique. Elles ont promis à l'humanité le Paradis sur Terre et lui ont apporté l'Enfer. Elles ont voulu proposer un homme nouveau racheté par la révolution. Éluard a bien résisté au premier. Il s'est opposé au nazisme courageusement. En revanche, comme beaucoup d'intellectuels français à cette époque, il a été attiré par le communisme, au nom d'un idéal de fraternité et de justice, au point d'être aveuglé sur les crimes de Staline. Il faut avoir le courage de relire ce déplorable poème, rempli de foi, de ferveur, de piété et d'amour, qu'il écrit pour le soixante-dixième anniversaire du "petit père des peuples", le 21 décembre 1949:

Et mille et mille frères ont porté Karl Marx  
Et mille et mille frères ont porté Lénine.  
Et Staline pour nous est présent pour demain  
Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur.  
La confiance est le fruit de son cerveau d'amour [5, II, 352].

<sup>2</sup> La perte tragique de Nusch en 1946 a bouleversé Éluard mais n'a pas interrompu définitivement sa poésie, ni brisé son imaginaire.

## Conclusion

Une des clés de la poésie éluardienne est ce déplacement du sacré et du discours religieux, pourtant honni, dans le domaine la poésie amoureuse. Cela explique sa gravité sublime, sa pureté, sa ferveur, sa foi, son amour absolu et la dévotion adressée à la femme aimée. Le poème *Facile* en est une illustration remarquable, parmi d'autres. Cette tendance, accentuée par les surréalistes a son histoire. Michel de Certeau la résume bien: "Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle (l'Amour courtois), une lente démythification religieuse semble s'accompagner d'une progressive mythification amoureuse. L'unique change de scène. Ce n'est plus Dieu, mais l'autre et dans une littérature masculine: la femme [1]." Plus grave est le transfert<sup>3</sup> quand il investit le champ politique et divinise non plus la femme aimée mais une idéologie politique et son représentant... Enfin, tout le monde peut se tromper (même gravement), et gardons-nous de limiter Éluard à cet égarement. Ce sont, le plus souvent, l'amour et le désir de liberté qu'il a inspirés à ses lecteurs. C'est à cela qu'il faut juger son génie, puisque, comme on le sait, "Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé" [5, I, 525].

## Bibliographie

1. Boulestreau, N., *La poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage*, Klincksieck, 1988
2. Dragonetti, R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine, 1979
3. Dufournet, J., *Anthologie de la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, éditions Gallimard, 1989
4. Éluard, Paul, *Facile, poème de Paul Éluard, photographies de Man Ray*, éd. GLM, Paris, 1937, réimpression, La bibliothèque surréaliste, Dominique Rabourdon, 2004
5. Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade
6. Gateau, J. Ch., *Capitale de la douleur de Paul Éluard*, Gallimard, folio, 1994
7. Gateau, J. Ch., *Paul Éluard ou le frère voyant*, Robert Laffont, Paris, 1988
8. Gleize, J. M., introduction à Louis Parrot, *Paul Éluard*, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 2002
9. Jean, R., *Paul Éluard*, Seuil, écrivains de toujours, 1968
10. Richard, J.P., *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, Paris, 1964
11. Zink, M., *Littérature française du Moyen Âge*, PUF, Paris, 1992.

## Sacralizarea femeii la Paul Eluard, pornind de la antologia *Facile*

### Rezumat

Articolul își propune să demonstreze că există un paradox în a vrea să arăți că dragostea celebrată constant de poet este o formă de adorare, că femeia iubită este divinizată și că poezia reia toate elementele unui cult veritabil. Uniunea dintre natură și femeie este explicită la Éluard. Deplasarea cultului religios asupra ființelor umane poate să aibă consecințe mai profunde decât adorarea femeii iubite.

<sup>3</sup> Chez lui, comme chez d'autres, amour et révolution sont nécessairement liés.