



**Fabula / Les Colloques**  
**Eluard, Capitale de la douleur**

---

# L'œil et la main dans Capitale de la douleur

**Thierry Roger**

---



## **Pour citer cet article**

Thierry Roger, « L'œil et la main dans Capitale de la douleur », *Fabula / Les colloques*, « Eluard, Capitale de la douleur », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document2241.php>, article mis en ligne le 16 Novembre 2013, consulté le 09 Mai 2025

---

# L'œil et la main dans Capitale de la douleur

Thierry Roger

---

*Dès qu'il y a douleur, la pensée magique émerge.*

*Paul Schilder, L'image du corps, 1935.*

*Et moi les mains ouvertes*

*Comme des yeux*

*Eluard, Poésie ininterrompue.*

## Eluard surréaliste *hétérodoxe* : « les mains de mon activité<sup>1</sup> »

L'homme surréaliste, on le sait, n'est pas un *homo faber* : c'est un homme aux mains coupées. L'acte créateur surréaliste, fondamentalement *achéiropoïète*<sup>2</sup>, ne repose plus sur une technique de la main liée à un faire dépendant lui-même d'un savoir-faire ou d'un « talent<sup>3</sup> » : « les futures *techniques* surréalistes<sup>4</sup> » n'intéressent pas l'auteur du *Manifeste* de 1924. C'est l'héritage du « nominalisme pictural » de Duchamp, substituant l'esprit et le mot d'esprit à la fabrication manuelle « bête

---

<sup>1</sup> « Œil de sourd », *Capitale de la douleur*, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 49. Nous citerons désormais l'œuvre dans cette édition de référence.

<sup>2</sup> Aragon, par exemple, célèbre le « texte surréaliste » à cause de son « précieux caractère de révélation » (*Traité du style*, Gallimard, 1980, p. 192). Breton, peu après, part lui aussi du principe que « tout est écrit sur la page blanche », et que le texte n'est jamais que le résultat d'une « révélation et d'un développement *photographiques* » (« Le message automatique », *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970, p. 166). La théologie de la Vera Icona, renouvelée au XIXe siècle par la photographie et le regard que Secondo Pia a pu porter sur le Saint Suaire de Turin, ne dirait pas autre chose...Il faudrait toutefois nuancer ce propos pour les années 1930, avec l'entrée en scène de Dali, qui aura pour effet de réintroduire la notion d'*activité*. Sur l'idée de « travail automatique », voir J. Chénieux-Gendron, « Jeu de l'incipit et travail de correction dans l'écriture automatique. L'exemple de L'Immaculée Conception », *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, éd. M. P. Berranger et M. Murat, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 125-144.

<sup>3</sup> Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, « Aussi rendons-nous avec probité le *talent* qu'on nous prête », p. 39.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 57.

comme un peintre ». C'est la contrepartie d'un culte du hasard créateur légué par Dada. C'est la conséquence inévitable de la promotion artistique de l'inconscient individuel associé à la pratique de l'automatisme, qui vient rompre à la fois avec la tradition idéaliste d'une main incorporant l'Idée, comme avec la tradition formaliste du poète-artisan, héritée de Poe et de Baudelaire. Aragon, dans *Le Paysan de Paris*, célèbre un « tragique moderne » inséparable de ce « grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main<sup>5</sup> », ce qui ouvre sur un monde fondamentalement contingent, traversé par l'événement de la « rencontre capitale », l'aventure, le « fait-glissade », et le « fait-précipice ». Ces hommes qui vont faire de la « débâcle de l'intellect<sup>6</sup> » un mot d'ordre et de désordre, renouent, sur d'autres bases épistémiques bien évidemment, avec la vieille théorie du *furor poeticus* : « l'effort du surréalisme, avant tout, a tendu à remettre en faveur l'inspiration<sup>7</sup> » lit-on dans *Point du jour*. Aragon, dans son *Traité du style* de 1928, énonce à peu près la même chose : « le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée, pratiquée<sup>8</sup> ». De fait, l'écriture automatique coupe la main du cerveau, ou la détache du bras. Cette main autonomisée, courant sur le papier, sans se confondre avec « la main anesthésiée<sup>9</sup> » des médiums, ne fait qu'enregistrer une « dictée magique<sup>10</sup> », à la manière d'une aiguille de sismographe : c'est l'autre, le tout autre ou le grand autre qui tient la plume. Breton en fait comme l'emblème du surgissement de la surréalité dans l'article de *Point du jour* consacré à la *Femme 100 têtes* : « la surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant du bras, que cette main y gagne en tant que main)<sup>11</sup> ». La main coupée va de pair avec « l'antitête », « l'acéphale », ou le polycéphale de cette littérature anticartésienne débouchant sur un véritable anti-logos – « poésie a-logique<sup>12</sup> » disait Hugo Friedrich. Ecrire à plusieurs mains et à plusieurs têtes revient à écrire sans main ni tête, en dehors des limites imposées par la définition classique et préfreudienne de *l'in-dividu* entendu comme conscience unitaire, intentionnalité et responsabilité. Bien conscients que la « fonction-auteur » est une fonction de contrôle, on sait que les surréalistes, ces

<sup>5</sup> Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, 1972, p. 146.

<sup>6</sup> Breton et Eluard, « Notes sur la poésie », Eluard, *Œuvres complètes*, éd. M ; Dumas et L. Schéler, 1968, t. I, p. 474. Cette édition sera désormais abrégée en OC, t. I et OC, t. II.

<sup>7</sup> Breton, « Le message automatique », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>8</sup> Aragon, *Traité du style* (1928), *op. cit.*, p. 187. La grande différence avec la Renaissance, c'est que désormais, dans un âge post-scientiste, cette inspiration n'est plus « visitation inexplicable », mais « faculté qui s'exerce » (*ibidem*).

<sup>9</sup> Breton note : « leur main, anesthésiée, est comme conduite par une autre main » (« Le message automatique », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 173).

<sup>10</sup> Breton, « Entrée des médiums », *Les Pas perdus* (1923), Gallimard, 1990, p. 119.

<sup>11</sup> Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>12</sup> H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne* (1956), Le Livre de Poche, 2004, p. 276.

« modestes *appareils enregistreurs*<sup>13</sup> », rêvent de ne plus être responsables de leurs textes<sup>14</sup>.

Formulons l'hypothèse que l'une des manières de saisir la dimension hétérodoxe, voire *hérétique*<sup>15</sup>, du surréalisme d'Eluard, ne se limite pas à la question du langage envisagé pour lui-même, ni à la fidélité au cadre du « poème », toujours distingué du « récit de rêves » comme du « texte automatique », ni à cette éthique de l'amour « facile » propre à Eugène Grindel, assez éloignée du très électif « amour fou ». Celui qui voit avant tout dans l'écrivain un « ordonnateur<sup>16</sup> » des idées, des sensations et des sentiments, laisse sa main à l'homme en général, au poète en particulier. En cela, Eluard serait bien plus baudelairien que rimbaldien. Tout passe par la main productrice et non enregistreuse, active et dynamique, aussi « fertile » que les yeux. La « main à plume » de la poésie, la « main libre » du peintre prolonge la main à caresse de l'amour. C'est dans cette perspective du couplage œil-main que l'on pourrait aussi comprendre le soupçon qui, chez Eluard, va peser sur l'automatisme. La critique ne porte peut-être pas exclusivement sur le problème de la présence ou non du monde extérieur, comme le suggère la « prière d'insérer » des *Dessous d'une vie* (1926). Eluard, maintenant ou restaurant la main créatrice, s'éloigne du paradigme mécanique mis en avant par Breton qui considère volontiers, on le sait, l'écriture automatique comme une « véritable photographie de la pensée<sup>17</sup> », c'est-à-dire aussi comme un « instrument aveugle<sup>18</sup> ». Rien de tel chez l'auteur de *La vie immédiate*, privilégiant des modèles organiques : « La simplicité même écrire / Pour aujourd'hui la main est là ». L'acte d'écrire est dit *simple* non pas parce que la main se contenterait de capter et d'enregistrer les forces du moi profond<sup>19</sup>, mais parce qu'elle épouse un élan spontané, comme donné, qui va se réaliser au sein d'une sorte d'enfance de l'art. Entre la main, l'œil et le cœur existe un courant « ininterrompu ». Tel est, sinon la réalité, du moins le mythe éluardien de l'origine de l'œuvre, qui va engendrer toute une *doxa* critique : Eluard poète de la transparence. En outre, comme rien n'est en réalité *simple* ni *facile* chez Eluard, une poétique de la seconde main dialogue étroitement avec cette poétique de l'art « immédiat ». Il s'agit ici d'une « littérature de citations » comme le résume

<sup>13</sup> Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), p. 39.

<sup>14</sup> Une note précise : « il se borne pour sa défense à assurer qu'il ne se considère pas comme l'auteur de son livre », *ibid.*, p. 57.

<sup>15</sup> On sait que Breton dans ses *Entretiens* de 1952 avec A. Parinaud parlera de « l'hérésie majeure » d'Eluard à propos de sa fidélité au cadre du « poème » : il le situe, à cause de son traditionalisme, dans un « en-deçà » du « surréalisme pur » incarné par Péret. A l'autre bout du champ littéraire surréaliste, il y aurait Artaud, dont le mysticisme anarchisant représenterait un *au-delà* du surréalisme, et la position symétriquement inverse de celle occupée par Eluard.

<sup>16</sup> *OC*, t. I, p. 963.

<sup>17</sup> Breton, *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> L'injonction « enregistre les murmures de la vitesse » (« Arp », p. 128) semble davantage un éloge du mouvement qu'une allusion à l'écriture automatique.

parfaitement Raymond Jean, qui a bien montré cette double postulation entre première main et seconde main<sup>20</sup>. Comme le suggère *L'amour la poésie*, la nature « première » ne peut être séparée de la « seconde nature ». Il y a de fait chez lui un formalisme poétique qui est aussi un volontarisme esthétique, ce qui le sépare radicalement du dogme surréaliste formulé par Breton :

Il est extrêmement souhaitable que l'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre : rêves, textes surréalistes et poèmes.

Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé de merveilleux, la réalité vivante. Mais des poèmes, par lesquels l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir des enchantements, il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une *volonté*<sup>21</sup> assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé<sup>22</sup>.

Cela dit, on trouverait chez lui un certain nombre de déclarations plus orthodoxes, en accord avec la poétique anti-subjectiviste propre au surréalisme, à commencer par le poème « La parole » : « Je ne connais plus le conducteur » (p. 21). Ou encore, déclaration contemporaine, datant de 1922 : « la main de l'homme n'apparaît pas dans les tableaux de Max Ernst<sup>23</sup> ». Le poème « La dernière main » de *La vie immédiate* imagine aussi une « main droite détachée du corps<sup>24</sup> ». De même, la contribution d'Eluard à la préface de *Ralentir travaux* insiste sur la dépersonnalisation du sujet écrivant, ce qui va dans le sens de l'automatisme et de la dissociation entre conception intellectuelle et réalisation ouvrière : « Il faut effacer le reflet de la personnalité pour que l'inspiration bondisse à tout jamais du miroir<sup>25</sup> ». Mais, aussitôt après avoir proposé cet éloge de la « spontanéité » créatrice, dans le sillage de Tzara, Eluard ajoute une phrase devenue célèbre, qui constitue sa signature au sein du surréalisme, et marque toute la distance qui le sépare d'un Breton ou d'un Aragon à cette date : « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré<sup>26</sup> ». La conception éluardienne de l'inspiration semble donc plus pragmatique que pythique, plus militante qu'oraculaire. Quand Breton

<sup>20</sup> Nous laissons de côté ici la question de la « répétition » et de toutes ses variantes (relecture et réécriture, republication, réemploi, recueil, recueil de recueils, retournement des clichés, collage verbal, ready-made verbal, etc.), pour nous concentrer sur le couplage œil-main. Sur le travail opéré sur le *déjà-dit*, voir ici même Cl. Perez, « Partage et / ou solitude de la parole : remarques sur quelques paradoxes éluardiens », ainsi que A. Fontvieille-Cordani, *Paul Eluard : l'inquiétude des formes*, Presses Universitaires de Lyon, 2013.

<sup>21</sup> Nous soulignons.

<sup>22</sup> OC, t. I, p. 1388.

<sup>23</sup> « Max Ernst », *Les Feuilles libres*, 1922 (OC, t. II, p. 780).

<sup>24</sup> OC, t. I, p. 392.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

recueille ce qui dit la « bouche d'ombre<sup>27</sup> », Eluard fait entendre la « bouche aux lèvres d'or » (p. 136).

Ainsi, ce qui domine chez le Paul Eluard célébrant dans *Poésie ininterrompue* / le « travail du peintre<sup>28</sup> » comme le « travail du poète<sup>29</sup> », l'œuvre de tous les « constructeurs<sup>30</sup> » de la maison de l'homme, reste un véritable amour de la main « fertile », dont il convient de prendre maintenant la mesure : main de l'écrivain, main du peintre, main de l'amant, main de l'aimée, main des hommes en lutte. Atle Kitang, en 1969, avait raison de noter que « le thème de la main, infiniment riche chez Eluard, demanderait certainement une étude beaucoup plus profonde<sup>31</sup> ». Il faisait suite à Jean-Pierre Richard, notant en passant « la parenté » entre le « thème du regard » et le « motif de la main tendue », ce qui le conduisait à souligner « la valeur oblatrice du reflet<sup>32</sup> ». Nous voudrions apporter ici quelque contribution à ce grand chantier.

Si tout le projet poétique d'Eluard peut tenir dans le souci, la volonté ou le désir de « donner à voir », il nous semble alors important de faire résonner ce mot de « donner » dans toutes ses implications, de manière à éviter de rabattre cette œuvre sur la seule question du regard. Très souvent dans cette poésie la référence à la main suit de très près, sous forme de parallélisme syntaxique, la référence à l'œil, comme si nous avions à faire à un dyade anthropologique, ou à une double actualisation fondamentale de l'être éluardien. Dans le poème de *Capitale de la douleur* intitulé « Silence de l'évangile », on lit : « prenons la main de la mémoire, fermons les yeux du souvenir » (p. 68). Même chose dans l'hommage à « Giorgio de Chirico » : « Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles » (p. 62). Dans *La vie immédiate*, le poème « La facilité en personne » en donne un exemple paradigmatique, célébrant « la géographie légendaire de tes regards de tes caresses », ainsi que « l'orgue des contagions / Des mélanges de l'œil et des mains<sup>33</sup> ». Il s'agirait donc ici de nuancer cette *doxa* critique émergeant dans les années 1960, héritée principalement de Georges Poulet, de Jean-Pierre Richard et de Raymond Jean, qui fait de l'auteur des *Yeux fertiles* un seul « voyant », dont l'esthétique et l'érotique seraient inséparables d'une vaste géographie, plus ou moins magique, de l'œil. Nous voudrions montrer que l'optique et l'haptique ne font qu'un, et que ces déterminations fondamentales de l'être peuvent entrer dans un

<sup>27</sup> Breton, « Entrée des médiums », *Les Pas perdus*, op. cit., p. 119.

<sup>28</sup> OC, t. II, p. 50.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>30</sup> « Abolir les mystères », *ibid.*, p. 693.

<sup>31</sup> A. Kittang, L'amour la poésie. L'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard, Lettres Modernes, Minard, 1969, p. 79.

<sup>32</sup> J. P. Richard, « Paul Eluard », *Onze études sur la poésie moderne* (1964), Seuil, 1981, p. 130.

<sup>33</sup> OC, t. I, p. 382.

rapport dialectique de vases communicants : l'œil *pass*e dans la main, et réciproquement. Cette poésie du « champ *optique* » opposée au « champ *magnétique* » cher à Breton, pour reprendre la distinction de Jean-Pierre Richard<sup>34</sup>, se double de la présence conjointe d'un champ *haptique*.

L'idée d'une poésie oblativ

e ou dative, cristallisée autour d'un « Voici », a été esquissée par Raymond<sup>35</sup> Jean, qui perçoit dans le lyrisme d'Eluard, avec Georges Mounin, « l'agrandissement radieux du geste verlainien » de l'offrande<sup>36</sup>. Chez l'auteur des *Mains libres*, les mains donnent, mais aussi transforment, multiplient, libèrent. Jean conclut admirablement : « cette poésie de l'évidence et de l'oblation est toujours une poésie de la vie déliée<sup>37</sup> ». Qu'en est-il de *Capitale de la douleur*, recueil assez singulier au sein de la prolifique production éluardienne, très proche du *Temps déborde* en raison de la part laissée à la négativité, dont le travail altère l'harmonie du monde ? Il convient à ce propos de souligner combien la grande majorité des travaux critiques existants sont de maigre secours puisqu'on y découvre sans cesse un « Eluard heureux », poète de la fusion et de la transparence. Dans *Capitale de la douleur*, la « phénoménologie du rond » et la « topophilie » des « espaces louangés » chères à Bachelard, assez minoritaires finalement, surgissent sur fond d'une véritable phénoménologie de *l'aigu* liée à tout un arsenal d'armes blanches qui viennent déchirer le tissu du moi et du monde.

## Perdre la vue, perdre le toucher : « tous les ponts sont coupés »

L'un des enjeux du passage de « l'art d'être malheureux » à « Capitale de la douleur » – encore la seconde main, et non le titre immédiat – tient justement dans la mise en avant du versant physique, sensoriel plus que sentimental, concret et incarné, du phénomène douloureux. Eluard éternel convalescent, posant la question de la douleur, d'emblée, nous impose d'ajouter la sphère tactile à la sphère optique. Notre approche se doit d'être fidèle au grand principe de synesthésie : « ma douleur comme un peu de soleil dans l'eau froide » (p. 86). Or, on le sait, l'œil et la main ne sont pas égaux devant la douleur. Comme le notait Paul Schilder en 1935 dans *L'image du corps* : « dans la sphère optique, la perception est distante et

<sup>34</sup> J. P. Richard, « Paul Eluard », *op. cit.*, p. 129.

<sup>35</sup> R. Jean, *Eluard par lui-même*, Seuil, 1968, p. 128.

<sup>36</sup> Sur cette question, voir en particulier D. Rabaté, *Les gestes lyriques*, Corti, 2013 et *L'Offrande lyrique*, dir. J. N. Illouz, Hermann, 2009, ouvrages qui prolongent les deux volumes pionniers en la matière : *Poésie et altérité*, dir. M. Collot et J.-Cl. Mathieu, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, et *Poétique du texte offert*, dir. J. M. Maulpoix, ENS-Éditions Fontenay Saint-Cloud, 1996.

<sup>37</sup> R. Jean, *Eluard par lui-même*, *op. cit.*, p. 128.

séparée de la sensation (...) dans la sphère tactile, sensation et perception sont plus rapprochées. Le modèle postural du corps joue un rôle plus évident<sup>38</sup> ». Le regard se borne à percevoir la douleur, quand la main la sent ou la crée, la donne ou la reçoit. Le rapport œil / main sera donc d'abord dissymétrique.

Le sujet de *Capitale de la douleur* retrouve la posture traditionnelle du mélancolique, figure penchée, tête lourde. La main supporte la tête toute vibrante de douleur : « Quel est le rôle de la racine ? / Le désespoir a rompu tous ses liens / Et porte les mains à sa tête ». Si la négativité s'approfondit, les mains ne suffisent plus à étayer le sujet, qui tombe, tel un oiseau fauché en plein vol, ou un Icare en perdition : « le désespoir n'a pas d'ailes » (p. 72). L'homme douloureux perd ses ailes et ses mains, son espoir. Ce moi fragile et précaire est voué dès lors à habiter cette ville imaginaire « de velours et de porcelaine », dont les toits évoquent de « beaux oiseaux mélancoliques aux ailes décharnées » (p. 123). Dans « Entre peu d'autres », la douleur est si intense que les larmes *débordent* : « ni ses paupières, ni ses mains » (p. 122) ne peuvent faire barrage au torrent des larmes. Le visage est à nu, la main ne fait pas écran ni écrin. Dit autrement, la main protectrice ne peut strictement rien pour l'œil blessé.

Cette poésie du deuil et de la perte plonge le monde dans les ténèbres. La femme, devenue ombre parmi les ombres, vidée de son sang, coupée de l'œil et de la main, n'est plus visible ni tangible :

Une femme au cœur pâle  
 Met la nuit dans ses habits.  
 L'amour a découvert la nuit  
 Sur ses seins impalpables. (p. 53)

La nuit règne en cela qu'elle imprègne aussi bien le corps que ce qui recouvre le corps. La syllepse sémantique sur le verbe *découvrir* souligne que l'amour anémié ne peut saisir que des fantômes. Un peu plus loin dans *Mourir de ne pas mourir*, la même Dame en noir resurgit, avec un « J'ai quitté le monde » (p. 61) qui fait directement écho au « Plutôt tout effacer » d'« Au cœur de mon amour » : « Une femme jeune, grande et belle / En robe noire très décolletée ». C'est une allégorie de la mort ou du deuil, sensuelle et charnelle cette fois, mais tout aussi intouchable, que l'on rencontre, seule réponse apportée par le « Voyage » à la grande question baudelairienne du « qu'avez-vous vu ? ».

<sup>38</sup> P. Schilder, *L'image du corps* (1935), Gallimard, 1980, p. 119.

## La main cruelle

La douleur vient aussi des coups portés par la main d'autrui, en particulier dans la direction de l'œil ou de ses équivalents métaphoriques. *Capitale de la douleur* propose ainsi des variations sadiques ou sadiennes sur cet « art de torturer » (p. 17) qui est l'une des « racines » possibles de « l'invention » poétique post-baudelairienne. C'est très net dans la troisième séquence de « Rubans », poème programmant la « douleur future » :

De petits instruments,

Et les mains qui pétrissent un ballon pour le faire éclater, pour que le sang de l'homme lui jaillisse au visage.

Et les ailes qui sont attachées comme la terre et la mer. (p. 42)

Dans cette version éluardienne d'*Un chien andalou*, qui fait en outre affleurer la double figure d'Œdipe aux pieds liés par des « rubans », et d'Œdipe aux yeux crevés, l'œil-monde perd sa forme sphérique. La phénoménologie de l'aigu (les doigts cruels et les « petits instruments » de torture) l'emporte sur la phénoménologie du rond (le ballon-œil). Les « rubans » de sang sillonnent le visage, quand d'autres « rubans » viennent ligoter les oiseaux, dans une logique mortifère et stérile, celle, peut-être, de *l'attachement* incestueux, de l'indifférenciation cosmique terre / mer, ou générationnelle fils / mère. L'Éluard de *Capitale de la douleur*, en cela héritier du dadaïsme, met en scène ici sans pathos mais avec densité, une attaque symboliquement forte contre l'humanisme du regard et du visage. Rappelons ce mot d'ordre de 1920 signé Tzara alias « Monsieur AA l'antiphilosophe » : « Mettez la plaque photographique du visage dans le bain acide. Les commotions qui l'on sensibilisée deviendront visibles et vous surprendront<sup>39</sup> ». Telle était la réponse dadaïste à la question du « Comment écrire de la poésie pendant Verdun ? ». Même si Eluard déplace l'enjeu du plan historique vers le plan anthropologique, il propose en 1926 une série de textes qui vont dans le sens d'une certaine déshumanisation de l'homme, post-dadaïste : main cruelle et œil mort, bien loin de « vue donne vie ».

Dans *Mourir de ne pas mourir*, le récit de rêve « Pour se prendre au piège » semble rejouer la même scène d'énucléation métaphorisée, dans le décor inquiétant d'un « restaurant » où s'opère une cuisine de l'altération, venant porter atteinte à l'identité même du rêveur : « Faut-il croire que je ne ressemble à personne ? Une grand femme, à côté de moi, bat des œufs avec ses doigts » (p. 55). C'est le thème métopoétique de la *ressemblance* du portrait sur lequel s'achevait *Répétitions* dans l'ironique « Œil de sourd » : ressemblance toujours à *faire*, jamais donnée, dans le

<sup>39</sup> Tzara, *Dada et tatou, tout est dada*, éd H. Béhard, GF-Flammarion, 1996, p. 220.

recueil de 1922, ressemblance *défaite*, dans celui de 1924. Mais dans les deux cas, le poète compose un *nœud* : le *nœud* de la tête et de la main. Le poème « Œil de sourd » semble s'achever sur le rêve d'une image de soi donnée dans une continuité créatrice entre la tête portraiturée et le corps en action portraiturant : « Sans fatigue, têtes nouées / Aux mains de mon activité » (p. 49). A l'inverse, la fin du récit « Pour se prendre au piège » semble énoncer la double crise de l'œil détruit et de la forme inaccessible : l'œuf battu symbolise l'arrêt de tout développement. Le texte finit par concrétiser l'opposition latente entre « la grande femme » et « le petit homme » qu'est le narrateur à l'identité mouvante et morcelée, ressemblance informe, matière sans forme. Ce nouvel Oblomov, homme qui dort comme dans le poème précédent « Au cœur de mon amour », homme dont le regard est mort au monde extérieur coloré (« si l'on me parle des couleurs je ne regarde plus »), se voit finalement tenté par la régression intra-utérine ou l'involution prénatale : « 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 ». Cette posture corporelle gigogne d'un être enroulé sur lui-même, *porte fermée*<sup>40</sup>, mimée par une syntaxe involutive et répétitive, qui fait affleurer quelque chose du « corps sans organe », abolit toute distance fondatrice entre un sujet et un objet. Ce qui est exclu ici, c'est le déploiement d'un regard et d'une main lancés à la conquête du monde extérieur. La « vie » est *grande* parce qu'elle se loge dans le corps aux *formes* rondes de la « *grande* femme », dont le ventre constitue peut-être un avatar du « restaurant » initial. Le principe féminin, doté de connotations maternelles indéniables, incarne dans ce texte le pouvoir de transformation exercée par la femme sur le moi-enfant, tant par la bouche-parole nourricière que par la main plasticienne. Or, cette parole féminine formatrice, absente, n'est que désirée, et la main détruit la forme « œuf » sans la recomposer. Le Moi du narrateur menace de rebasculer dans la léthargie de la vie fœtale, symbolisée à nouveau par un nœud, le triple nœud, cette fois, des mains, de la tête et de la bouche. Un tel *nouage* ou *bouclage* de la « ceinture<sup>41</sup> » de l'horizon vient enfermer *l'infans* dans un monde sans dehors.

La main cruelle couplé à l'œil se rencontre aussi dans le premier volet du diptyque « A la flamme des fouets » (p. 102) de *Mourir de ne pas mourir*. Il semblerait que le poème repose sur la remotivation de la figure historique des empereurs *porphyrogénètes*, « nés dans la pourpre » – « doigt impérial », doigt impérial – dont les règnes sont associés à l'idée de tyrannie et de dégénérescence. Ce texte byzantin ou décadent, très fin de règne, qui présente un mystérieux trio énonciatif (« je », tu », « il »), entrelace trois isotopies majeures (le religieux, le politique,

<sup>40</sup> Ici s'inverse et s'annule l'invitation faite à autrui proposée par le poème « Porte ouverte » (p. 19).

<sup>41</sup> Voir le dernier vers de la « Grande maison inhabitable » : « Elle imagine que l'horizon a pour elle dénoué sa ceinture », p. 37.

l'érotique), et nous plonge dans une atmosphère trouble évoquant le cour d'Henri III, et mêlant coups et blessures, révolution de palais, chambre nuptiale, et château sadien. Ce tableau dynamique, éminemment sensoriel, à la fois visuel, sonore et olfactif, émerge sur fond de contrastes chromatiques (blanc, bleu-mauve, rouge), de cris (« sifflets », « animal hurleur », « jouit ») et de parfums (« lavandes »). La figure du « il » semble joue le rôle de « médiateur » entre le « je » et le « tu » dans un mouvement d'inversion sacrilège de la christologie. Il est ici en effet un intermédiaire entre le féminin et le masculin, et non entre les hommes et Dieu ; il fouette au lieu de subir une flagellation ; il est « régicide », et non roi des Juifs ; il « ne paie pas les dégâts » quand le Christ meurt pour le rachat du péché universel. Ce « médiateur » se voit alors doté d'un portrait ambivalent, qui fait de lui un être tout à la fois *médian* etcindé, *schismatique*, tendu entre main tyrannique (« doigt impérieux ») et regard protecteur (« l'asile de ses yeux »).

Quelques poèmes nous font basculer de la crise à sa résolution. La transition s'opère à travers le thème de la destruction régénératrice. Le couplage de l'œil et de la main change de signe. Un texte des *Nouveaux poèmes* qui fait immédiatement suite à « Georges Braque », grand poème de l'envol libérateur, annonce prophétiquement la venue d'une femme apocalyptique tout droit sortie de « la brume » des « verres d'eau » : « la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de perdition ». Cette nouvelle Némésis, ou ce nouvel ange exterminateur, rétablira la reverdie du monde contre la loi hivernale des « pères de l'oubli » : « Et le soleil reflurira, comme le mimosa » (p. 125). Principe féminin et principe aquatique convergent autour d'un même élan purificateur, comme dans le poème « Le sourd et l'aveugle » de *Mourir de ne pas mourir*, dans lequel un combat élémentaire et cosmique, tout en étant sous-marin et silencieux, se prépare : « l'eau se frottant les mains aiguisé des couteaux » (p. 57).

## Montrer

Je ne reviendrais pas ici sur le poids ontologique qu'Eluard confère au regard, véritable « forme *a priori*<sup>42</sup> » de toute son expérience du monde comme l'écrit Jean-Pierre Richard. Chez l'auteur des *Yeux fertiles*, être, c'est être regardé ; nous tenons l'exact opposé du regard sartrien. Regarder autrui comporte un pouvoir constituant et instituant, à la fois pour le moi et pour autrui. Tout cela est bien connu. Ce qui m'importe, c'est d'insister sur la continuité et la réversibilité entre l'œil et la main, réunis autour d'un même élan actif et productif. On vient de le rappeler, la crise de la « réciprocité » et du « partage » s'exprime par l'alliance de la main cruelle et de

---

<sup>42</sup> J. P. Richard, « Paul Eluard », *op. cit.*, p. 129.

l'œil mort. A l'inverse, lorsque la douleur *capitule*, une double fertilité de l'œil et de la main s'instaure.

Chez Eluard, le regard, tout à la fois eau et feu, principe lunaire et principe solaire<sup>43</sup>, irrigue et illumine la main, solidaire principalement quant à elle, dans son imaginaire, du monde végétal. Tout semble partir d'une double analogie, à la fois morphologique (la main, la feuille) et verbale (le doublet paume / palme)<sup>44</sup>. C'est très net dans ce passage de *Picasso bon maître de la liberté* : « tes yeux alimentent ta main. Peut-être que tes yeux ne se ferment jamais. Et ta main s'alourdit d'une graine qui germe<sup>45</sup> ». De même, le poème « L'évidence » des *Mains libres*, pose une équivalence métaphorique entre le réseau des doigts et le réseaux des feuilles : « Toi tu gardes ton équilibre / Malgré les mains, malgré les branches<sup>46</sup> ». L'œil et la main ne se contentent pas de faire système, ils font écosystème, symbiose et osmose. Dans *Capitale de la douleur*, le poème en prose « Sous la menace rouge d'une épée... » propose le portrait, très fréquent chez Eluard, d'une féminité confondue avec l'univers, dont l'être s'élargit aux dimensions d'un cosmos, et qui rappelle les grandes déesses-mères païennes (Isis, Cybèle, Cérès) : « Elle est comme une grande voiture de blé<sup>47</sup> et ses mains germent et nous tirent la langue » (p. 99). Quant à l'hommage à « André Masson » évoque ce « jasmin des mains » qui « s'ouvre comme une étoile » (p. 105). La métaphore végétale se double d'une rime intérieure qui inscrit au cœur même du signifiant phonique le rapport analogique, quand l'image cosmique (« comme une étoile ») remotive la taxinomie des botanistes (« jasmin étoilé »). La fleur des mains s'ouvrent pour offrir un phénomène lumineux, ou s'offrir comme phénomène lumineux. La main s'adresse à l'œil : elle *donne / à voir*. Avant d'être *oblation*, cette poésie, fondamentalement indexicale, est monstration. Ce n'est bien évidemment pas l'index dadaïste ironique, qui pointe inlassablement en direction du non-sens : « Dada ne signifie rien ». Ce serait plutôt le doigt tendu de « l'admoniteur » cher à la peinture de la Renaissance qui nous fait entrer dans l'espace pictural, ou le geste du « montreur » mallarméen, à cette grande différence près que le « phénomène » à exhiber est ici moins « passé » que « présent » ou « futur ».

Eluard, dans *Capitale de la douleur*, se signale comme celui qui aime les êtres qui *montrent*. Dans « Au cœur de mon amour », c'est le « bel oiseau », tout entier chant et lumière : « Un bel oiseau me montre la lumière / Elle est dans ses yeux, bien en

<sup>43</sup> Voir L'invention » : « Clair avec mes deux yeux / Comme l'eau et le feu » (p. 16), ainsi que « Suite » : « Dormir, la lune dans un œil et le soleil dans l'autre », p. 20.

<sup>44</sup> Il ne s'agit pas ici d'épuiser le champ métaphorique associé à la main. La fertilité peut aussi être directement aquatique : « les mains comme des fontaines » dit un poème de *L'amour la poésie* (p. 194).

<sup>45</sup> Eluard, *Picasso bon maître de la liberté* (1948), OC, t. II, p. 163.

<sup>46</sup>

<sup>47</sup> Cette formule est à rapprocher de « la voiture de verdure de l'été » du poème « Max Ernst » de *Répétitions* (p. 13).

vue ». Le poète renoue avec la théorie antique de la vision, qui faisait de l'œil une source lumineuse, tout en nous replongeant dans un monde archaïque, celui de la non-séparation entre le phénoménologique et le phatique, entre la brillance et la parole. En célébrant « les yeux des animaux chanteurs » (p. 52), le poète définit de manière réflexive son art : un art de la monstration lyrique, qui consiste à donner à voir en chantant : le *regard-de-telle-sort-qu'on-le-chante*. Plus loin dans le recueil, Eluard esquisse une utopie urbaine dans laquelle « les fenêtres seront des vases où les fleurs, qui auront quitté la terre, montreront la lumière telle qu'elle est » (p. 123). Dans cette ville-lumière qui tient à la fois du palais de cristal et de la galerie des glaces, tout contribue à refléter la source lumineuse plutôt qu'à voir l'objet éclairé. Le renouvellement du *topos* baroque du monde inversé (fleurs aériennes, et non plus terriennes) passe par l'inversion de la relation habituelle entre le visible (« les fleurs ») et ses conditions de possibilité (« la lumière »). Ce qui compte, c'est moins la couleur que le « il y a de la lumière » indiqué ou indexé, moins le vu que le voir. Michel Carrouges parlait à juste titre d'une « vitrification des apparences<sup>48</sup> » propre au monde éluardien, dans lequel le visible s'affirme avant tout comme éclat et brillance, et non comme « arc-en-ciel », ou orgie chromatique née des « Merveilles » de la terre et de la mer : autre opposition à l'auteur du *Surréalisme et la peinture*.

On retrouve ce schéma fondamental de la monstration épiphanique dans *Les Petits justes*, à travers un poème-énigme d'une grande *pureté* : « Pourquoi suis-je belle ? Parce que mon maître me lave » (p. 78). La réalité ou la parole poétique n'est belle pour l'œil que parce qu'elle est touchée par la main. Il n'y pas d'antécédence du beau sur sa fabrication, « caresse statuaire créatrice à l'idée » disait Mallarmé dans *Confrontation*. L'esthétique repose sur une pratique<sup>49</sup>. Le beau éluardien, comme le mal baudelairien décrit dans *Donner à voir*, n'est pas fait, il est à faire. Cette pratique s'affirme ici comme purification et lustration. Le « maître », homme rimbaldien du « déluge » – « pourquoi pas le silence du déluge » se demande le poète dans « Le sourd et l'aveugle » (p. 57) – restaure le monde dans toute sa splendeur première, fraîche et native. On ne peut pas ne pas convoquer ici le distique fameux de *L'amour la poésie* : « D'une seule caresse / Je te fais briller de tout ton éclat ». C'est en outre une beauté fondamentalement née du silence propre à la poésie, comme dans « Le sourd et l'aveugle » (« (...) serons nous / Les porteur d'une eau plus pure et silencieuse ? »), comme si le couplage main-œil récusait ici toute intervention de la bouche.

De plus, le geste de montrer n'est pas seulement thématique. Il conviendrait de voir comment la monstration s'inscrit linguistiquement et stylistiquement au cœur

<sup>48</sup> M. Carrouges, « La symbolique d'Eluard », *Eluard et Claudel*, Seuil, 1945, p. 55.

<sup>49</sup> Mais il s'agit ici d'une main pure, ou d'une main nue, dont le contact, lustral et purificateur, tend à se nier comme contact. Ce n'était peut-être qu'un regard appuyé.

même du poème. Le couplage main-œil prend alors une dimension déictique ou indexicale. Le grand poème manifeste qu'est « La parole » illustre parfaitement cette postulation fondamentale de la poésie d'Eluard. Cet éloge de tous les *glissements* formels peut se lire comme un texte méta-déictique dans lequel la référence contextuelle s'auto-commente : c'est un des aspects de la réflexivité du texte. Sans le titre, le pronom « je » reste un symbole incomplet, de même que l'adverbe « ici ». Le mot déictique, « miroir d'un moment », n'a de sens, comme l'on sait, que rapporté à un lieu donné et à un instant donné : *ego, hic et nunc*. La *deixis* non seulement résume l'un des traits fondamentaux de l'allocution lyrique, mais concentre aussi toute la philosophie du temps éluardien, centré sur l'instant-phénix, toujours mortel et renaissant : « nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses ».

Mais cette dimension déictique n'est pas seulement liée à l'énonciation lyrique, elle prend aussi dans *Capitale de la douleur* une coloration picturale. S'il y a un devenir-tableau du poème, faisons l'hypothèse que l'une de ses manifestations peut passer par l'indexicalité. L'anaphore du groupe prépositionnel « dans un coin », répétée quatre fois dans le poème inaugural de *Répétitions* « Max Ernst » (p. 13), incarne à merveille cette dimension. De même, dans « L'ami » (p. 43), on fait allusion à une « photographie »<sup>50</sup> désignée ironiquement par le déterminant « la », investi ici d'une valeur exophorique et donc énigmatique, comme cela se produit si souvent dans le monde si peu référentiel des *Illuminations* : le poète fait comme si nous avions l'image sous les yeux.

De l'index à l'adresse, et de l'adresse à l'offrande, il n'y a qu'un pas que nous faisons que poser rapidement, puisque cette question nous éloignerait de la jonction œil-main. Notons seulement en passant que la dynamique du recueil – « la succession d'une catabase en deux étapes et d'une anabase<sup>51</sup> » estime Jean-Charles Gateau – fait apparaître l'émergence d'un « tu », minoritaire dans *Répétitions* et *Mourir de ne pas mourir*, majoritaire et conclusif dans cette *Vita nuova* que constitue les *Nouveaux poèmes*. Ajoutons que de nombreux textes proposent des variations sur la fonction conative du langage, déclinant modalité jussive et modalité interrogative. Le poème dialogique vise directement un lecteur, anonyme ou intime, un autre ou un soi-même. Il se fait tour à tour énigme, devinette, demande, requête, ou bien appel, injonction, exhortation, conseil : parole vive adressée à un autre vivant. Enfin, la main du poème offre quelque chose, aux peintres d'abord, bien évidemment, sous forme de poèmes-hommages, ou de portraits imaginaires, mais aussi peut-être aux grandes forces motrices de l'univers éluardien : « à la flamme des fouets, « au

<sup>50</sup> On sait que l'image photographique est à la fois iconique et indicielle. Formulons l'hypothèse que la poésie d'Eluard tient du « photographique » au sens de R. Krauss : image muette qui montre, sans dire.

<sup>51</sup> J. Ch. Gateau, *Capitale de la douleur*, Gallimard, Foliothèque, 1994, p. 22.

hasard », « à un fils qui voit dans les arbres ». Ce poème adressé est toujours « signal vide et signal » (p. 32 et 33) pour qui veut le saisir et l'entendre.

Ainsi, chez Eluard, poète de « l'entre »<sup>52</sup>, comme l'ont remarqué de nombreux commentateurs, l'esthétique ne vaut que comme rapport et relation, à tous les niveaux. Jaccottet, dans sa chronique de *L'Entretien des Muses*, insiste sur ce point. Quand Rilke affirme que « notre tâche » ne réside pas « dans la possession mais dans le rapport », la poésie d'Eluard, *angélique* elle aussi à sa manière, réalise d'emblée ce vœu : « tout est rapport chez lui<sup>53</sup> » écrit l'auteur de *Paysages avec figures absentes*, et ce d'abord grâce au regard. Il faudrait ajouter grâce à la main altruiste, ou à ces « mains serrées » opposées aux « mains habituées à elles-mêmes / Vides d'amour, vides du monde » dénoncées dans le poème « Ce ne sont pas mains de géants<sup>54</sup> » de *Poésie ininterrompue II*<sup>55</sup>. Eluard, comme Lévinas, célèbre simultanément le visage et la caresse, contre la prise et la possession<sup>56</sup>.

C'est très net dans l'association éluardienne entre la main et le vent. Le poème « La grande maison inhabitable », éloge de la non-possession, dépeint une femme avec des « yeux plus grands ouverts sous le vent de ses mains » (p. 37). Jean-Pierre Richard a bien montré l'importance du vent chez Eluard au sein de son imaginaire des formes. C'est un « analogon sensible du langage » poétique, forme qui est « un défi lancé à toute forme<sup>57</sup> », comme l'illustre à merveille le poème « L'habitude ». Ici, la puissance du vent, proche en cela du « sable » que laisse couler la main « droite » évoquée dans « L'Invention » (p. 16), déplace les formes fixes, fait éclater les contours, déloge l'intérieur, brise les cloisons. Comme le note Carrouges, chez Eluard, « les limites s'effacent, les objets resplendent avec plus de force que jamais<sup>58</sup> ». C'est pourquoi la limite des limites, *l'horizon*, en contrepoint de l'œil exorbité, en vient à tomber : « Elle imagine que l'horizon a pour elle dénoué sa ceinture ». L'amphibologie référentielle du déterminant possessif « sa » dit toute

<sup>52</sup> Un poème de *L'amour la poésie* résume ainsi cette poétique de l'interrelation : « L'homme est entre les images / Entre les hommes / Tous les hommes entre les hommes » (p. 186).

<sup>53</sup> Ph. Jaccottet, « Un règle lumineuse », *L'Entretien des Muses*, Gallimard, 1968, p. 68.

<sup>54</sup> OC, t. II, p. 692.

<sup>55</sup> Ce poème s'ouvre sur une diatribe aux accents anticapitalistes dirigée contre l'homme prédateur (« Leurs doigt multiplient des zéros dans des comptes »), dont les mains « devenues aveugles étrangères / A tout ce qui n'est pas bêtement une proie » (p. 692), ont substitué la possession à la caresse.

<sup>56</sup> Si l'éthique de Lévinas peut éventuellement nous aider à comprendre certains aspects de la poétique d'Eluard, une différence radicale les sépare, sans parler de leur lieu épistémique propre : le visage, pour Eluard, ne me semble pas transcendant, mais immanent, ce qui congédie tout horizon métaphysique. Le poète de « pour vivre ici » ne dirait pas du visage qu'il est « l'incontenable », et qu'« il mène au-delà » (Lévinas, *Ethique et infini*, Le Livre de Poche, 2002, p. 81). Si chez Eluard, comme chez l'auteur de *Totalité et infini*, le visage « n'est pas vu » – les « yeux fertiles » n'ont pas de couleur, ce qui opposerait encore sur ce point décisif Eluard à Breton chez qui le regard n'a rien d'éthique, et se célèbre dans l'« omega » du « rayon violet » –, ce n'est pas parce qu'il relève de la sphère du sacré et des commandements, mais parce qu'il est pure présence donatrice d'être : « Le monde entier dépend de tes yeux purs » (p. 139).

<sup>57</sup> J. P. Richard, « Paul Eluard », *op. cit.*, p. 143.

<sup>58</sup> M. Carrouges, *Eluard et Claudel*, *op. cit.*, p. 50.

l'illimitation de ce corps-monde féminin agrandi, devenu euphoriquement « inhabitable », et simultanément dévêtu, ouvert, désirable. Ainsi, le destin de la main, organe souple et plastique par excellence, organe mobile de la mise en mouvement, consiste à entrer dans un devenir-vent ou un devenir-végétal, comme l'atteste l'hommage à « André Masson » : « Les lignes de la main, autant de branches dans le vent tourbillonnant » (p. 105).

De même, dans « Le miroir d'un moment » (p. 133), le poète à la fois subvertit le miroir classique de la *mimesis*, et le refonde sur de nouvelles bases : c'est un miroir des métamorphoses. D'un côté, il s'agit de ce que *L'amour la poésie* appellera un « miroir noir » (p. 225), qui « dissipe le jour ». Le monde spéculaire évoqué ici ne dépend plus d'un modèle premier enraciné dans le réel de la perception ordinaire : « il montre aux hommes les images déliées de l'apparence ». Nous ne sommes pas loin de la « mimique » mallarméenne, qui instaure, par le seul pouvoir de ses sortilèges internes, « un milieu, pur, de fiction ». Dans cette perspective, ce miroir d'ombre est à la fois médusant (impossibilité de « se distraire ») et médusé (« dur comme la pierre »). Cependant, il n'a plus rien de mallarméen quand il se fait lieu de passage et de déformation de la forme. Ce miroir de l'instant, héraclitéen, ne conserve rien, ne fixe rien, comme la poésie d'Eluard, dont il est l'emblème ou l'allégorie. Par son entremise, les objets sont en fuite perpétuelle : « Ce que la main a pris dédaigne de prendre la forme de la main ». L'antanaclase sur le verbe « prendre » montre que le toucher, comme le regard, n'est pas ici un instrument de capture du sensible, ni de mise en forme substantielle. Ni moulage, ni empreinte, mais infinie modulation. La main n'a donc pas pris : elle n'a fait que caresser, ou voir. Le flux aérien surgit aussitôt après : « L'oiseau s'est confondu avec le vent ». Dans le monde d'Eluard, s'il y a une « inquiétude des formes », c'est que les forces travaillent les formes.

Mais d'un autre côté, ce miroir est, comme chez les humanistes de la Renaissance, Brunelleschi en tête, un instrument de vérité, éducateur de l'œil, et « redresseur de torts » comme l'écrivait Damisch<sup>59</sup>. Dans une sorte de renversement dialectique, la pure image donnée par ce miroir annule toutes les médiations, et s'annule comme image. Le texte s'achève sur l'abolition de toutes les distances, de toutes les divisions, et de tous les simulacres : « fin de l'imaginaire » dira un passage de *Donner à voir* énonçant le parachèvement de la « révolution surréaliste ».

Pour Eluard, il n'y a de beauté, de poésie, que relationnelle et intersubjective : être « lavé », être « caressé » ; non pas seulement ni principalement voir, mais réverbérer le visible : « voir c'est recevoir, refléter c'est donner à voir<sup>60</sup> ». Eluard, qui redistribue les valeurs actives et passives, renverse ainsi toute une tradition qui associe le

<sup>59</sup> Voir D. Arasse, « Les miroirs de la peinture », *Rencontres de l'Ecole du Louvre*, 1984, p. 63-88.

<sup>60</sup> OC, t. I, p. 964.

regard au pouvoir ou à la saisie à distance. L'œil se trouve donc déplacé vers la main qui montre ou la main qui offre, et inversement, la main se fait œil ou miroir, comme si Eluard retrouvait quelque chose de vieux topos antique de la *manus oculata*. Dans « Leurs yeux toujours purs », le poète célèbre, sur la base de la paronomase *yeux / dieux*, ces « dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains » (p. 115). Le visible regardé n'est jamais gardé. Tout ce qui est vu est vivant, et se trouve pris dans un mouvement perpétuel de redistribution et d'infinie circulation. Voir n'est donc jamais prendre mais « comprendre » comme le répète Eluard. Cette loi de l'échange continué, cercle vertueux du don et du contre-don, Eluard la formule très tôt et pour toujours, dès le poème fameux, inaugural et fondateur, de 1918, déjà intitulé « Pour vivre ici », qui sera republié en 1940 dans le premier volet du *Livre ouvert* : « Je lui donnai ce que le jour m'avait donné<sup>61</sup> ».

## « Caresser l'horizon »

Cette idée d'un continuum optique-haptique apparaît dans le motif de la *caresse de l'horizon*, qui me semble pouvoir s'interpréter comme l'une des grandes figurations éluardiennes de la conquête de la « surréalité », ce « point de l'esprit » où les antinomies « cessent d'être perçues contradictoirement ». C'est le cas dans « Paris pendant la guerre » (p. 108), texte qui célèbre une femme-statue tenant à la fois de Galatée (« statue vivante de l'amour ») et d'Athéna (le « glaive »). Le désir guerrier et conquérant, identifié à tous les « rêves » de refondation, a le pouvoir de « transformer le monde » :

Silence. Le silence éclatant de ses rêves  
 Caresse l'horizon. Ses rêves sont les nôtres  
 Et les mains de désir qu'elle impose à son glaive  
 Enivrent d'ouragans le monde délivré.

On retrouve ici les grandes valeurs et les grands moteurs de « la révolution surréaliste », bien résumée par Maurice Nadeau : « la vraie révolution, pour les surréalistes, c'est la victoire du désir<sup>62</sup> ». Dans ce poème qui pourrait s'intituler aussi « Paris pendant l'amour » ou « Paris capitale du surréalisme », la ligne d'horizon n'est plus une limite, la main atteint miraculeusement ce que l'œil voit : le proche et le lointain s'unissent dans une même étreinte, *l'action* devient *la sœur du rêve*.

<sup>61</sup> OC, t. I, p. 1032.

<sup>62</sup> M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945, p. 155.

Dans le poème en prose « La nuit » extrait de cette même section des « Nouveaux poèmes », on rencontre une image semblable, cette fois liée à une injonction ou à une invitation adressée à l'autre, ou à soi-même :

Caresse l'horizon de la nuit, cherche le cœur de jais que l'aube recouvre de chair. Il mettrait dans tes yeux des pensées innocentes, des flammes, des ailes et des verdure que le soleil n'inventa pas.

Ce n'est pas la nuit qui te manque, mais sa puissance. (p. 127)

Ce nouvel hymne à la nuit s'éclaire par le dialogue intratextuel avec « La parole » qui évoque le « cœur noir » des yeux, « épargné » (p. 21) par l'ombre du soir, « Le plus jeune », qui situe la source de la lumière dans « Les yeux sombres et profonds / Comme la nuit blanche » (p. 118) de l'enfant, ainsi que « Joan Miro », qui s'achève lui aussi sur un appel à la limpidité éclatante du noir : « A la fin, pour se couvrir d'une aube / Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit » (p. 129). Dans le monde éluardien, Jean-Pierre Richard l'a souligné, le jour a besoin de la nuit comme de son nécessaire complément : « car c'est le noir qui arrête et qui sculpte la clarté » ; le critique ajoute : « voir, c'est peut-être alors ne plus voir (...) ; regarder, c'est fermer les yeux<sup>63</sup> ». Plus précisément ici, le poète spatialise le passage de la nuit au jour – « horizon » –, en cherchant à *toucher* la ligne de partage entre les deux mondes. Tout le projet poétique consisterait alors à habiter cette frontière mobile entre la désincarnation nocturne et la carnation diurne (chair blanche, vêtement blanc de la chair, lumière blanche). Derrière l'étreinte amoureuse aurait lieu une plus vaste union, celle du jour et de la nuit. Ce que cherche à fonder la poésie d'Eluard, c'est bien une continuité entre le noir et le blanc, entre le jais et la chair, entre la transparence et l'opacité : « O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour » (p. 98).

A moins qu'il faille plutôt découvrir ce que le jour *recouvre*, et rester fidèle à un espace immatériel, pur « horizon », celui du songe, du désir – « cet infracassable noyau de *nuit*<sup>64</sup> » dont parle Breton dans l'article sur les contes d'Annim recueilli dans *Point du jour* – opposé à l'univers trop matériel qu'éclaire la lumière trop crue de la logique et de la raison. La « puissance » de la nuit désignerait ici l'onirisme capable, comme le poème, de « désensibiliser l'univers », et de produire un monde purifié, dynamique et incandescent, éclairé autrement, à l'image du « clair de terre » selon Breton. La *vision* détrône la *vue*. La caractérisation par la métonymie (« ailes », « flammes ») rappelle à nouveau « l'illumination » rimbaldienne. La « caresse » porte ici en effet non sur la *chair* du visible, mais sur le *cœur* secret du visible.

<sup>63</sup> J. P. Richard, « Paul Eluard », *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>64</sup> Breton, *Point du jour*, *op. cit.*, p. 142.

Il faudrait alors convoquer le rêve éluardien du corps transparent, qui laisse entrevoir le réseaux des veines et la circulation du sang, ce rayonnement solaire tout intérieur. Dans « L'ombre aux soupirs », le poète perçoit une déflagration intime liée aux manipulations passionnelles d'un « amour prestidigitateur » très orageux : « Ciel lourd des mains, éclairs des veines » (p. 23). Le regard, comme la caresse, visent alors un espace intradermique ou infradermique : *intus et in cute*. Le poème éluardien nous fait passer non seulement « à l'intérieur de la vue », mais sous la peau. Ou bien, c'est le flot de lumière qui « déborde », traverse les écrans nocturnes et irradie de l'intérieur vers l'extérieur : « Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce / Il ira se fixer sur tes paupières closes » (p. 98).

✱

La *caresse de l'horizon* débouche sur une rêve de refonte des conditions de la perception. Eluard, comme le Rimbaud de « Being beauteous », cherche à construire poétiquement un « nouveau corps amoureux ». Les « mélanges de l'œil et de la main » dessinent l'utopie d'un corps total, qui permet d'échapper à la jouissance partielle, toujours quelque peu fétichiste. Il n'y a donc ici ni fétichisation de la vue, ni fétichisation du toucher, mais rêve surréaliste d'unité perceptive : « Mes cinq sens confondaient en un seul vol leurs chaînes<sup>65</sup> ». Dans *Capitale de la douleur*, la tentative de reconquête du visible et du tangible esquisse une « Vita nova » passant par des « nouveaux poèmes » et le lever d'un « nouvel astre de l'amour » (p. 137). Sur fond de nuit obscure, commence à s'éveiller un nouveau couple, débarrassé des « fils », des « filets », des « pièges » et des « rubans » de l'aliénation. Exit « l'inceste agile » tournant « autour de la virginité d'une petite robe » (p. 13). L'alexandrin blanc surgi de la prose, à l'image de ce corps sorti de la crise, annonce un autre thyrses, et d'autres arabesques : « dans les chambres les plus secrètes de l'ombre, la guirlande d'un corps autour de sa splendeur » (p. 105).

Thierry Roger (CÉRÉdi / Université de Rouen)

---

<sup>65</sup> « Rêves », *Une leçon de morale*, OC, t. II, p. 331.

## PLAN

---

- Eluard surréaliste hétérodoxe : « les mains de mon activité1 »
- Perdre la vue, perdre le toucher : « tous les ponts sont coupés »
- La main cruelle
- Montrer
- « Caresser l'horizon »

## AUTEUR

---

Thierry Roger

[Voir ses autres contributions](#)