

Title	La "statue vivante de l'amour" : la troisième personne "elle" dans les "Nouveaux poèmes" de la Capitale de la douleur(1926) de Paul Eluard
Sub Title	「愛の生ける彫像」： ポール・エリュアールの『苦悩の首都』(1926)「新詩篇」に於ける三人称"elle"
Author	福田, 拓也(Fukuda, Takuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.89, (2005. 12) ,p.48(269)- 58(259)
Abstract	
Notes	立仙順朗教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0058

La “statue vivante de l’amour” :
la troisième personne “elle” dans les “Nouveaux
poèmes” de la *Capitale de la douleur* (1926)
de Paul Eluard

Takuya FUKUDA

La question de voir ou de ne pas voir, de savoir ou de ne pas savoir est profondément liée, dans l’oeuvre poétique d’Eluard à l’époque surréaliste, à celle de la relation avec la femme en tant que l’autre, puisque cette relation se constate avant tout au niveau visuel et concerne surtout la présence ou non de la femme, ce qu’atteste cette phrase de Baudelaire qu’Eluard lui-même a choisie pour qu’elle accompagne la photo de Germaine Berton⁽¹⁾, encadrée par celles des surréalistes qui lui rendent hommage: “La femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves”⁽²⁾. En effet, un certain parallélisme s’affirme entre le niveau de la visibilité et celui de la relation amoureuse avec la femme: de même que le souci d’accomplir la transparence première aboutit à l’affirmation d’une vérité contradictoire à force de réintroduction de l’obscur, de même nous observons ici une orientation allant de la présence pleine de la femme à une relation tout autre qui ne se réduit pas à la bipolarité présence/ absence. Nous allons tenter ici d’envisager ce rapport très particulier avec la femme et le désir du sujet éluardien, en analysant les occurrences de la troisième personne “elle” dans l’ensemble appelé “Nouveaux poèmes” de la *Capitale de la douleur* (1926).

1. Le “elle” et la statue

Le pronom personnel “elle”, extérieur à tout rapport je-tu et situé par le “je” comme “non-personne”, se réfère ainsi à “un objet placé hors de l’allocution”⁽³⁾ plutôt qu’à une personne. Dans les “Nouveaux poèmes”, ce pronom se trouvant pour ainsi dire à mi-chemin entre une personne et une chose désigne le plus souvent la femme-statue, symbole de l’éclat premier révélé dans le rêve⁽⁴⁾.

La femme désignée sans aucune explication par la troisième personne “elle”, ce qui présuppose une connaissance de cette femme non seulement de la part du locuteur mais de l’interlocuteur, cette maîtresse familière commence à revêtir quelques aspects de la statue, sans pour autant qu’elle le soit explicitement: dureté et peut-être beauté:

Elle est plus belle que les figures des gradins,

Elle est plus dure,

Elle est en bas avec les pierres et les ombres.

Je l’ai rejointe.⁽⁵⁾

(“Absences II”, I, p.176)

ou immobilité:

Elle joue comme nul ne joue et je suis seul à la regarder. [...]

Presque immobile, à l’aventure.

(“L’as de trèfle”, I, p.179)

Dans “Paris pendant la guerre”, le “elle” n’est qu’un substitut du substantif “statue”: “[...] fêté cette statue.// Elle est belle, statue vivante de

l'amour" (I, p.183). Ajoutons que le substantif correspond d'ailleurs au niveau référentiel à une statue qui existe réellement: cette statue appelée précisément "Paris pendant la guerre" — et sur le socle de laquelle est marqué: "Paris 1914-1918" — est érigée en 1921 sur la place Carrousel par le sculpteur Albert Bartholomé.

2. Quelques aspects de la femme-statue

A. Amour

Il ne faut pas oublier que la relation avec la femme-statue est avant tout une relation amoureuse: dans "Absences II", il est question d'une rencontre réalisée et "accomplie" du "je" avec le "elle" ("Je l'ai rejointe."). Dans "*Revenir dans une ville...*", il s'agit d'aimer exclusivement la femme-statue:

Ne plus aimer que la douceur et l'immobilité à l'oeil de plâtre, au front de nacre, à l'oeil absent, [...].

(I, p.191)

D'ailleurs, aimer la statue n'est pas ici une affaire personnelle, ni un fait accompli se situant dans un point du temps chronologique, ce que démontre bien le caractère impersonnel et intemporel de l'infinif. Surtout, l'impersonnalité de cet infinitif impératif donne au verbe aimer le caractère d'une recommandation destinée à un large public. Aimer constitue donc une revendication collective et générale, au même titre que la revendication poétique exprimée par les trois infinitifs précédents du même poème ("*Revenir dans une ville de velours et de porcelaine*"; "*Voir le silence, lui*

donner un baiser sur les lèvres”, I, p.191).

Quant à “Paris pendant la guerre” dont l’épigraphe dit: “*Amoureux d’une statue*”, il est indéniable que ce poème en alexandrins concerne la relation amoureuse avec la statue, cette “statue vivante de l’amour” (I, p.183). D’ailleurs, l’amour pour la statue peut bien être celui d’Eluard lui-même envers “Paris 1914-1918”, puisqu’en 1933, il affirmera voir dans cet ouvrage “la plus érotique des statues de Paris”⁽⁶⁾. Mais ici aussi, cette donnée référentielle n’exclut pas que l’amour de la femme-statue soit présenté comme collectif et général. Dans l’ensemble du poème, une tendance à la généralité se discerne: l’article défini “les” qui se répète quatre fois dans le premier quatrain et dont les trois occurrences constituent l’attaque des trois premiers vers (“*Les bêtes qui descendent des faubourgs en feu,/ Les oiseaux qui secouent leurs plumes meurtrières,/ Les terribles ciels jaunes, les nuages tout nus/ [...]*”, I, p.183); dans le second quatrain, l’article défini est précédé par “*tou[te]s*” (“*tous les ventres*”, “*toutes les nuits*”, “*tous les visages*”); dans ce poème, ce n’est plus le “je” mais le “nous” qui aime la statue et qui partage “ses rêves”: “[...] Ses rêves sont les nôtres” (I, p.183), ce qui s’explique aussi par le caractère public et collectif de la statue érigée sur la place.

B. Sommeil

Le sommeil et le rêve semblent inséparables de l’apparition et de la présence du “elle” qu’est la femme-statue. Le sommeil se relie à la solitude du sujet qu’il provoque tant dans “Absences II” où il ne manque pas de vers qui évoquent le sommeil (“Si je m’endors, c’est pour ne plus rêver”, I, p.177): “Je sors au bras des ombres,/ Je suis au bas des ombres,/ Seul” (I, p.176) que dans “L’as de trèfle”, texte qui n’est d’ailleurs pas sans nous rappeler un récit de rêve: “Elle joue comme nul ne joue et je suis seul à la

regarder. Ce sont ses yeux qui la ramènent dans mes songes” (I, p.179).

Par contre, dans “Paris pendant la guerre”, le sommeil tout comme le rêve contribuent à établir une communion entre les hommes:

O flammes du sommeil sur un visage d’ange
Et sur toutes les nuits et sur tous les visages.

Silence. Le silence éclatant de ses rêves
Caresse l’horizon. Ses rêves sont les nôtres

(I, p.183)

C. Regard

Comme dans “L’égalité des sexes” (“Tes yeux sont revenus d’un pays arbitraire”, I, [p.137]), le retour de la femme originaire est incarné par l’apparition de ses yeux: “Ce sont ses yeux qui la ramènent dans mes songes” (“L’As de trèfle”, I, p.179).

Le regard de la femme-statue est doté d’une puissance telle qu’il peut rétablir la transparence première: le vers de “Paris pendant la guerre”: “O neige de midi, soleil sur tous les ventres” (I, p.183) présente les éléments comme “neige” et “soleil” qui, symbolisant la pureté et l’éclat premiers, renvoient évidemment au vers de “Pablo Picasso”: “Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle” (I, p.178); d’une façon similaire, les “flammes du sommeil sur un visage d’ange”, donc sur le visage de la statue, que partagent “tous les visages” et qui peuvent incendier les “faubourgs” se réfèrent à n’en pas douter aux “feux de paille” de “Joan Miró” symbolisant la fonction purificatrice et l’agressivité du regard. Pourtant, la voyance de la femme-statue équivaut elle aussi à une cécité, comme

l'illustre la dernière phrase de "L'as de trèfle": "Elle est aveugle" (I, p.179). Il faut rappeler également que dans "*Revenir dans une ville...*", il est question de "l'oeil de plâtre" et de "l'oeil absent" (I, p.191).

D. Violence

On ne peut pas nier le caractère violent de la femme-statue: déjà dans "Absences II", la rencontre avec le "elle" s'est déroulée dans un climat inquiétant de bataille ("gradins" comme scène de la rencontre; l'apparition des mots comme "bataille", "armes" et "triomphe" dans les vers suivants: "C'est ici que la clarté livre sa dernière bataille"; "Quelles seront alors les armes de mon triomphe?", I, p.177); le deuxième alinéa de "L'as de trèfle" rend bien compte de l'agressivité du "elle":

Et cet autre qu'elle prend par les ailes de ses oreilles a gardé la forme de ses auréoles. Dans l'accolade de ses mains, une hirondelle aux cheveux plats se débat sans espoir. Elle est aveugle.

(I, p.179)

"Paris pendant la guerre" semble refléter le caractère révolté et combattant ainsi que la pose arrogante de la statue de Bartholomé qui, le visage détourné, fait un pas en avant, à bras tendus, les mains portant un glaive devant la jambe gauche: "Et les mains de désir qu'elle impose à son glaive/ Enivrent d'ouragans le monde délivré" (I, p.183); nous nous demandons s'il n'est pas possible de reconnaître dans cette statue qui apporte à la fois la liberté et les troubles la figure de Germaine Berton.

3. Statue phallique: “Paris pendant la guerre”

Mais le trait essentiel de la femme-statue se trouve dans le fait qu’elle est un lieu où les contraires ne s’excluent plus: le “elle” de “L’as de trèfle” est en même temps immobile et mobile, puisqu’elle est “à l’aventure”: “Presque immobile, à l’aventure” (I, p.179); il nous semble que la même remarque peut s’appliquer à la statue de “*Revenir dans une ville...*”: elle est “la douceur et l’immobilité”; or “la douceur” dans “Nouveaux poèmes” est mouvementée (“la douceur agile”, dit la première phrase d’“André Masson”, I, p.181); les contraires peuvent être la vie et la mort: la statue est statue, donc quelque chose de mort, mais en même temps, elle est “vivante”: “Elle est belle, statue vivante de l’amour” (“Paris pendant la guerre”, I, p.183); “Ne plus aimer que la douceur et l’immobilité à l’oeil de plâtre, au front de nacre, à l’oeil absent, au front vivant, [...]” (“*Revenir dans une ville...*”, I, p.191).

C’est peut-être la “statue vivante” qu’est “Paris 1914-1918” qui incarne le mieux la coexistence contradictoire des contraires.

On voit d’abord une contradiction entre le référent et l’énoncé du premier quatrain du poème “Paris pendant la guerre”: on sait que la statue en question est conçue à la mémoire des Parisiens tués par les Zeppelins⁷⁾; le quatrain reflète assez fidèlement cette donnée référentielle, en ceci qu’il évoque les “faubourgs en feu”, “les oiseaux qui secouent leurs plumes meurtrières” et “les terribles ciels jaunes” (I, p.183); cependant, le texte introduit une contradiction, en disant que ces données: “les bêtes”, “les oiseaux”, “les terribles ciels jaunes”, “les nuages” “Ont, [...], fêté cette statue” (nous soulignons); en fait, ces éléments, en particulier “les oiseaux qui secouent leurs plumes meurtrières”, symbolisant à l’évidence les dirigeables allemands, n’ont fait que tourmenter Paris que symbolise la statue.

On peut donc avancer qu'elle a avec ces éléments ("faubourgs en feu", "les oiseaux", "les ciels", "les nuages tout nus") un rapport hostile — ils sont au niveau référentiel autant de mémoires néfastes de la guerre — en même temps qu'une sorte de complicité, étant donné qu'ils l'ont "fêtée"⁽⁸⁾. Cette ambiguïté semble tenir au caractère double de la statue, inséparable du processus de l'écriture qui transpose un monument réel dans un milieu textuel: il faut rappeler d'abord que l'oeuvre de Bartholomé est très "érotique", représentant la femme qu'on peut dire presque nue, la forme des seins exposés en avant étant très visible, bien que couverte par un voile quasi transparent; cette configuration de la statue ne doit pas être sans rapport avec l'apparition de l'expression "les nuages tout nus", expression qui renvoie directement aux vers "Nuages du premier jour/ Nuages insensibles et que rien n'autorise" (I, p.194) de "Joan Miró" et par conséquent à l'expérience de la visibilité pure, à laquelle se réfèrent également les éléments comme "feu" et "oiseaux"; en introduisant la statue réelle dans le texte, Eluard ne manque donc pas de la rapprocher de sa propre préoccupation poétique: rétablissement de la transparence originare au moyen du pouvoir du regard. Ainsi, la statue du texte éluardien est chargée d'un caractère double: d'une part, elle se dresse contre la violence de la guerre; mais d'autre part, elle est munie d'une agressivité caractéristique du regard tout-puissant; cette agressivité est d'ailleurs symbolisée par son glaive.

Nous avons donc dégagé quelques signaux de l'ambiguïté de la statue "Paris 1914-1918", transposée dans le texte d'Eluard: elle est en même temps morte et vivante, agressive et non-agressive, voilée et dévoilée, ce trait dernier qui concerne la forme de la statue réelle étant exprimé dans le texte par la séquence "les nuages tout nus". Nous repérons d'autres indices: sur le plan référentiel, elle est ancienne et moderne: cette statue qui aurait pu évoquer Jeanne d'Arc est coiffée d'un casque de fantaisie; sur le plan textuel, ses rêves sont à la fois silencieux et "éclatants": "Silence. Le

silence éclatant de ses rêves/ Caresse l'horizon. [...]"

Mais le trait le plus marquant du double aspect de la statue consiste sans doute dans le fait qu'elle est aussi bien féminine que masculine. Et nous voyons ici intervenir une dimension intertextuelle: on sait qu'Aragon a déjà évoqué l'ouvrage de Bartholomé en 1923: "*Paris pendant la guerre* de Bartholomé, qui tient un phallus dans sa main, [...]"⁽⁹⁾. Cette interprétation de la statue par Aragon qui veut voir dans le glaive un phallus ne peut pas être sans influencer la vue d'Eluard, exprimée dans les deux derniers vers:

Et les mains de désir qu'elle impose à son glaive
Enivrent d'ouragans le monde délivré.

(I, p.183)

On ne peut pas ne pas voir dans "les mains de désir" celles d'un masturbateur; il est donc question ici d'un être à la fois masculin et féminin, d'une sorte de "mère phallique" qui se masturbe en caressant son propre phallus. A cela s'ajoute que la statue androgyne est en même temps solitaire et collective: les rêves délirants du masturbateur sont partagés par tout le monde ("[...] Le silence éclatant de ses rêves/ Caresse l'horizon. Ses rêves sont les nôtres"), "enivrent" ainsi "d'ouragans le monde délivré".

Ainsi, la statue nommée "Paris pendant la guerre" forme un lieu où ne se contredisent plus les contraires: elle est à la fois morte et vivante, agressive et non-agressive, voilée et dévoilée, ancienne et moderne, silencieuse et éclatante, masculine et féminine, solitaire et collective. Sur ce point, elle incarne d'un côté l'ambiguïté de la troisième personne "elle" (à la fois objet et personne) et de l'autre côté, elle peut se rapprocher des autres thèmes fondamentaux du recueil: aube et regard considérés comme

origines non originaires de la lumière. En effet, le titre même du recueil “Capitale de la douleur” n’est pas sans rapport avec cette statue phallique, révoltée et “érotique”, appelée “Paris pendant la guerre”.

Notes

- (1) *La Révolution surréaliste*, n°1, le 1^{er} décembre 1924, [p.17].
- (2) Préface aux *Paradis artificiels*, *op.cit.*, [p.399].
- (3) Benveniste, “De la subjectivité dans le langage”, *Problèmes de linguistique générale*, I, [Paris], Gallimard, p.265.
- (4) Cela n’empêche pas que le “elle” peut renvoyer selon le cas à la femme qui rit, qui se sent menacée: “Elle se refuse toujours à comprendre, à entendre./ Elle rit pour cacher sa terreur d’elle-même./ [...]” (“Les petits justes” VIII, *Œuvres complètes*, t.I, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1968 (en abrégé: II), [p.173]); “Sous la menace rouge d’une épée, défaisant sa chevelure qui guide des baisers, [...] elle rit” (“*Sous la menace rouge...*”, I, p.179).
- (5) Les “gradins” et les “pierres” qui font partie d’un paysage typiquement romain contribue aussi à rapprocher cet “elle” de la statue. Il serait bien tentant de discerner dans ce poème la trace du voyage à Rome en 1923 ou de la peinture de Chirico.
- (6) “Recherches expérimentales”, *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, le 15 mai 1933, n°6, p.23.
- (7) Voir Geneviève Bresc-Bautier et Anne Pinget, *Scultures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries* II, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p.24-26 et surtout Etienne-Alain Hubert, “Eluard, la femme de pierre et les filles de chair: sur deux poèmes de «Capitale de la douleur»”, *Champs des activités surréalistes*, n°20, septembre 1984, p.60-72.
- (8) Dans son analyse de ce poème, Etienne-Alain Hubert a déjà tenté une lecture référentielle du quatrain et y a signalé une “paradoxe festivité”: “[...] Selon cette lecture, les images du premier quatrain (“Les bêtes qui descendent des faubourgs en feu./ Les oiseaux qui secouent leurs plumes meurtrières./ Les terribles ciels jaunes”) désigneraient assez bien les menaces que la guerre a fait venir du ciel sur Paris, aéronefs et nuages délétères, et qui ont composé autour de la ville-femme cette paradoxale festivité” (*ibid.*, p.64).
- (9) *Littérature*, n.s., n°10, le 1^{er} mai 1923, p.12. Repris dans la préface au *Libertinage*

(1924). E.-A. Hubert voit dans le passage d'Aragon ainsi que dans le poème d'Eluard la trace laissée par "le concept" freudien "de mère ou femme phallique" qui "avait déjà fait son apparition dans la pensée psychanalytique" (*ibid.*, p.66). Et il ajoute en note: "Le concept est amorcé en 1910 dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [...]. Même si le livre n'a été traduit en français qu'en 1927 par Marie Bonaparte, il est permis de supposer qu'en 1923 l'idée de mère phallique était connue d'Aragon et d'Eluard, soit par des articles ou des ouvrages sur la psychanalyse en français, soit par le relais d'un germanophone comme Ernst dont on ne dira jamais assez le rôle de pourvoyeur d'idées" (*ibid.*).