

Raymond, Jean, *Paul Eluard par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1968, 189 p.; Atle Kittang, *D'amour de poésie essai sur l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard*, Paris, Minard, Coll. « Situation », 1969, 118 p.

Monique Dumont

Volume 3, Number 2, août 1970

Critique littéraire et enseignement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500139ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500139ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dumont, M. (1970). Review of [Raymond, Jean, *Paul Eluard par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1968, 189 p.; Atle Kittang, *D'amour de poésie essai sur l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard*, Paris, Minard, Coll. « Situation », 1969, 118 p.] *Études littéraires*, 3(2), 260–265. <https://doi.org/10.7202/500139ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1970

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

expliquer la nature poétique en se fondant sur un système. Néanmoins, il ressort de l'œuvre de Taine une certaine nouveauté critique que M. Jeune appelle peut-être à tort une « nouvelle critique ». Car au-delà de l'austère corpus doctrinal se dégage la confiance d'un homme secret, en l'occurrence celle d'une sensibilité souffrante.

Clément MOISAN

Université Laval

□ □ □

Raymond JEAN, **Paul Eluard par lui-même**, Paris, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1968, 189 p. ; Atle KITTANG, **D'amour de poésie, essai sur l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard**, Paris, Minard, coll. « Situation », 1969, 118 p.

La poésie de Paul Eluard, même limitée à sa période surréaliste, présente pour le lecteur ou le chercheur un champ riche d'investigations possibles, du point de vue tant de la thématique que de l'histoire littéraire. Aussi les ouvrages de Raymond Jean et de Atle Kittang nous semblent-ils arriver à leur heure.

Dans la perspective imposée par la collection « Écrivains de toujours », Raymond Jean présente un Paul Eluard par lui-même ; il esquisse, à travers les témoignages recueillis sur l'écrivain, non seulement un portrait de l'artiste et de l'homme, mais aussi une

synthèse des diverses opinions formulées par la critique. Une anthologie clôture l'essai et semble se charger de prouver, au dire du poète, que « le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi » : elle est, *a posteriori*, justificative des données théoriques de l'essai. La preuve est toujours tentante, même si elle oblige à reproduire les poésies les plus connues, voire les plus « scolaires ». L'œuvre est agrémentée, comme il est de coutume dans cette collection, d'une excellente iconographie ; la plupart du temps, les illustrations sont tirées des éditions originales et éclairent ainsi d'un jour révélateur les poèmes repris dans l'anthologie : il nous plaît de rencontrer le portrait de Nusch par Picasso à côté du poème « Je ne suis plus seul » ; ou tel dessin du poète lui-même traduisant la joie de « Pour vivre ici ». L'illustration se charge bien souvent de commenter à elle seule les rapports si importants qu'entretient Eluard avec les peintres contemporains du surréalisme : un poème comme « le Pont brisé » trouve son exégèse quasi complète dans le dessin à la plume de Man Ray. Un regret : ne pas voir figurer le dessin-collage du même peintre à côté de l'excellent commentaire du poète « Où se fabriquent les crayons ».

Dans un premier chapitre, l'A. souligne combien, depuis la mort du poète, en 1952, la poésie d'Eluard s'est décantée : le lecteur veut oublier que le mythe et la légende ont fait du poète de « Liberté » un militant. Cela dit, une question se pose : est-il nécessaire de fixer un commun dénominateur à la poésie d'Eluard ? Hugo ou Rimbaud sont-ils mieux compris quand on

a réduit l'un au visionnaire et l'autre au voyant ? Simplifications hâtives auxquelles l'A. n'a pas voulu céder : Eluard dadaïste, Eluard surréaliste, Eluard poète de l'amour, Eluard poète du regard, Eluard poète de l'évidence, Eluard poète solidaire des peintres, autant d'images évoquées, mais autant de « contradictions [qui] mettent en lumière une certaine difficulté que l'on éprouve à saisir l'œuvre d'Eluard dans sa totalité, dans son unité, dans sa plénitude » (p. 7). L'A. — et l'on s'en réjouit — se gardera tout au long de son étude de réduire la poésie et le poète à une définition amputante ; même si « l'amour conditionne [...] formellement la poésie » (J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, p. 105), c'est « rendre une œuvre intemporelle » que de la réduire à une thématique de l'amour. Cette façon d'envisager la production éluardienne à travers le prisme de toutes les interprétations possibles, permet de parcourir une vie qui fut à la fois action et poésies, d'y recueillir l'essentiel, le significatif. La multiplicité des éclairages évite le danger de la simplification à outrance et favorise le surgissement du sens profond. (Le concept de la « vie triomphante » est bien mis en valeur par le critique.)

L'A. présente d'abord une courte biographie intitulée : « Bien vivre est un voyage sans frontières », insinuant par là combien Eluard semblait hanté par les notions connexes de bonheur et de voyage. Le parcours biographique paraîtra cependant trop rapide au lecteur curieux ou avide d'anecdotes. Dans cette vingtaine de pages, on ne trouvera pas l'explication détaillée des événements politiques, des faits sociaux ou littéraires qui virent

Eluard prendre position¹. Sur « l'étrange voyage » de 1924, quelques lignes indiquent qu'il ne fut pas celui de Rimbaud. Un bref commentaire aurait permis de mieux comprendre le geste — rimbaldien — de l'adolescent attardé qui dédicaca à André Breton *Mourir de ne pas mourir*. Il semble qu'il conviendrait toujours d'expliquer le silence d'un poète et que ce « dernier livre » — qui n'était, en fait, qu'un des tout premiers — méritait plus d'attention. Dans le même ordre d'idées, on regrette qu'au moment où l'A. évoque les rapports étroits qui unissent Eluard à l'Espagne (rapports évidents, transposés dans « la Victoire de Guernica » et la traduction de l'« Ode à Salvador Dalí » de Federico Garcia Lorca) ne soient pas précisés davantage les échanges entre les deux littératures. (Le « dernier livre » emprunte son titre à la glose de sainte Thérèse d'Avila : « que muero porque no muero ».) Cette comparaison nous aurait fait mieux comprendre peut-être que l'Espagne d'Eluard n'est ni celle d'Hemingway ni celle de Malraux, mais qu'elle « est » la poésie (p. 28) : l'attirance s'est établie en profondeur, dans des livres, et non dans l'actualité — si dramatique fût-elle. Ce sont là remarques

¹ Corrigeons, à ce propos, une erreur de dates : ce n'est pas en 1935 que se forme le « comité de vigilance des intellectuels » dont l'A. parle page 25, mais bien le 5 mars 1934 que naît le « comité de vigilance des intellectuels Antifascistes ». Cf. G. Lefranc, *Histoire du Front Populaire*, Payot, 1965, p. 47 : « Au début de Juillet 1934, le comité avait reçu plus de 3,500 adhésions. Au bureau élu le 8 Mai (à l'unanimité « moins les sept voix du groupe surréaliste ») siégeaient [...] Rivet, président, Alain et Langevin, vice-présidents [...] ». *Ibid.*, note 1 : « Parmi les adhérents, Julien Benda, Paul Eluard. »

de détail que se permet le lecteur convié à un festin dont il ne peut toutefois qu'admirer le menu. Chaque ligne est pour lui un appât et crée le besoin de pénétrer plus avant dans les terres inconnues de l'espace éluardien. Une telle poésie, quoique « infiniment détachée », comme le fait remarquer G. Poulet, n'en est pas moins liée très étroitement à l'histoire des temps contemporains et à l'histoire d'une vie.

Le chapitre suivant nous amène dans cet autre lieu de la poésie d'Éluard qu'est l'amour. Les trois cycles amoureux, celui de Gala, de Nusch et de Dominique, structurent parfaitement l'œuvre du poète, épousant les temps et les saisons de la passion : l'amour est la « nécessité de sa poésie ». Le classique « face à face » éluardien, le « regard regardé » fournissent les sujets d'une excellente glose ; les cycles amoureux ont cet avantage de déceler les variations et la dynamique d'une œuvre vécue à travers l'amour, qu'il soit conjugal ou fraternel. La poésie du cycle de Gala va favoriser l'usage du « stupéfiant » surréaliste (par une erreur malheureuse du typographe, le « stupéfiant image » d'Aragon est devenu le « stupéfait image » à la page 57). La hantise amoureuse se traduira par le « recours volontaire, systématique à l'image insolite, l'image éclatante — retenue, maîtrisée, contrôlée pourtant dans sa vibration et sa force irradiante — pour rendre ce qu'il y a d'immédiat, d'irréductible à l'analyse et au langage rhétorique, dans toute connaissance amoureuse » (p. 44). Le cycle de Nusch correspond à l'approfondissement de l'expérience humaine et couvre la période des réalités dramatiques (de 1929 à 1949) ; il sera partage, communication.

L'apparition de Dominique, rencontrée à Mexico en 1949, coïncidera avec le retour au combat, elle fera retrouver le pouvoir régulateur de l'amour :

« Et je me suis trouvé réglé comme un aimant
réglé comme une vigne »
(« Dominique aujourd'hui présente »,
le Phénix)

Le contenu de ce chapitre est, à mon sens, un des plus originaux. Il fournit une hypothèse parfaitement opératoire : l'importance de l'amour dans la genèse de l'œuvre correspond au fait que « regarder sera conforme à l'ordre du désir, aussi bien qu'à celui de l'amour ou de la fraternité » (p. 51). En décelant l'unité de l'éthique, de la politique, de l'érotique et de la poétique, l'A. a trouvé, semble-t-il, la clé d'une lecture vraie de l'œuvre et résumé le long parcours de ce « regard souverain » que pose le poète sur la vie et sur le monde.

Les analyses thématiques qui suivent revêtiront ainsi une valeur d'exemple ; le choix des images et des thèmes les plus récurrents de l'œuvre n'est posé qu'en fonction d'une hypothèse de travail : la poésie se fonde sur la vérité physique, vue et ressentie ; le langage se fait l'équivalent du regard et saisit plus totalement une réalité en mouvement et en acte. Tel est le sens des titres *la Vie immédiate, les Yeux fertiles, l'Évidence poétique, Physique de la poésie* ou *Donner à voir* ; tel est le sens des vers :

« Mes éléments me font vivante »
(« Léda plus vive possédée que
la nature », *Léda*)

« Les barques des baisers explorent
l'univers (« Tout est sauvé », *Une leçon
de morale*)

« Nous voulions voir clair dans les yeux
des autres » (*les Yeux fertiles*)

Les qualités heuristiques de l'analyse de l'A. nous procurent l'intelligence d'un certain hermétisme du langage ; la poésie absconse devient « facile » ou « évidente ».

Ce dévoilement sera l'objet de l'étude suivante : *la Parole poétique* et *la Parole politique*. Le langage apparaît comme « un tissu vivant » (p. 80), fait remarquer l'A. en expliquant le vers :

« la langue de la vie nous fondait dans la bouche »
 (« Tout est sauvé », *Une leçon de morale*)

Il était sans doute impossible d'évoquer tous les instants où la hantise du mot (pensons au vers atroce « les mots coincés dans un enfer ») précède sa recherche puis sa trouvaille ; l'abondance de la matière impose ses propres frontières : le critique envisagera les étapes importantes indiquées par le poète lui-même : la « propédeutique » dadaïste, la revue *Proverbe* ; les *152 Proverbes mis au goût du jour* ; *l'Immaculée Conception* et l'écriture automatique ; *Poésie volontaire et Poésie intentionnelle*. On voudrait que tout soit dit après avoir signalé que la poésie d'Eluard est celle de la facilité, de l'évidence, du dépouillement grammatical, elle qui veut traduire sans gratuité ni mensonge le « flux ininterrompu » de la vie. Le poète avait la certitude de l'unité de son chant ; sa visée était de posséder le monde. Les exemples fournis par l'A. d'un pareil propos nous rendent sensible la démarche d'Eluard. On pourrait arrêter là ce panorama des grandes idées d'Eluard : l'A. a soutenu la gageure de présenter un poète non seulement à travers son existence, mais surtout à travers ses productions maîtresses ; ce qui est

éminemment appréciable. La multiplicité des points de vue analytiques, le sérieux de l'approche, une langue précise mais sans sécheresse, ont fait de cette critique de sympathie une des meilleures qui soient : l'A. aurait pu être victime de l'abondance de son sujet (les œuvres complètes de Paul Eluard, dans la collection de la Pléiade, occupent deux volumes de quinze cents pages chacun) ; il a pu éviter l'écueil ; la parole qu'il profère sur celle d'Eluard dépasse la simple glose pour atteindre l'essentiel : retrouver le cheminement intérieur, la combinatoire d'une œuvre.

□ □ □

L'intention d'Atle Kittang, l'auteur *D'amour de poésie*, diffère, d'une façon radicale, de celle de Raymond Jean. À l'explication de l'œuvre entière à partir d'éléments biographiques se substitue une étude essentiellement thématique enclose dans une époque précise : de 1922 à 1938 ou de la naissance du surréalisme à la rupture définitive entre Eluard et Breton. S'inspirant du titre du recueil paru en 1929 et intitulé *l'Amour la poésie*, Atle Kittang prépara en 1966, pour le « magistergrad » de l'université de Bergen (Norvège), une analyse qui ambitionnait, à l'imitation des méthodes de G. Bachelard et sous l'influence des critiques contemporains J.-P. Richard et G. Poulet, de mettre en relief dans la poétique éluardienne les éléments constitutifs d'un « univers des métamorphoses ». Le concept de « poésie dynamique » ainsi posé, restait à grouper les images et les thèmes en catégories qui se veulent objectives ; ce sera l'objet de l'étude proposée par les différents chapitres.

« Femme et lumière », chapitre premier, analyse l'« ouverture du moi à la lumière » et la genèse de la poésie éluardienne; la femme, — solaire, cela s'entend, — est synonyme de mouvement, d'activité; elle est d'abord source, aile ou envol. Une nouvelle figure poétique surgit ensuite: la femme solaire soumise « dans un miroir noir », la vierge de « la Dame de carreau ». Cette autre incarnation féminine ne se départira pas, malgré un certain caractère d'effacement, de sa qualité d'être lumineux et fera naître la plupart des images liées au concept de l'étoile, « concentration même de la lumière douce et bienveillante » (p. 11). D'elle émanera aussi la constellation des images du vent et de l'oiseau; initiateur en poésie, lumineux et dynamique, pourvu d'un mouvement aérien comparable à celui de la chevelure féminine, l'oiseau jouera le même rôle que la femme. La suite de l'étude mettra tour à tour en relief la femme lunaire et la femme, déesse de la fécondité, Cybèle. Ces deux pôles du symbole expliqueront des images telles que celles du « mur », du « vide », de la « lumière fertile », si fréquentes dans la poésie d'Eluard.

Le second thème étudié concerne le regard: la lumière féminisée n'est pas seulement celle de l'étoile, de la chevelure ou de la goutte d'eau, elle appartient encore au regard ou au reflet. Le monde devient intelligible à travers ou à partir de la « géographie légendaire [des] regards » (p. 12), de la « clairière [des] yeux » (*ibid.*). L'A. parle d'« interpénétration » pour traduire cette adéquation réussie par le poète, entre les registres du « toi » et du « moi ». Ainsi s'expliquent ces vers :

« Entre tes yeux et les images que j'y vois
Il y a tout ce que j'en pense
Moi même indéracinable
Comme une plante qui s'amasse
Qui simule un rocher parmi d'autres rochers
Ce que je porte de certain
Toi tout entière
Tout ce que tu regardes
Tout
(« Telle femme... », *la Rose publique*)

Dans la conclusion, l'essai se définit comme le relevé topographique d'un pan de paysage poétique à partir de son centre. Un chapitre annexe entreprend finalement de distinguer « méta-poésie » et « poésie immédiate »: le thème de la femme ne relève plus seulement de la « poésie-objet », mais il se double d'une intentionnalité qui transforme le moi féminin en « signe », en « poésie-connaissance »; un pareil thème reste cependant tributaire du silence angoissant d'un poète pour qui les mots s'engouffrent parfois dans le néant :

« Que ne puis-je écrire !
Les lettres sont mon ignorance,
Entre les lettres, j'y suis.
(« Ma mémoire... », *Défense de savoir*)

L'étude thématique — longue de soixante-dix pages — est la pierre de touche où se mesure la valeur de l'essai. La volonté s'y manifeste de clarifier certains concepts propres à la poésie surréaliste. L'A. établit un bilan qui aidera le néophyte ou l'amateur à accéder au sens caché d'une œuvre.

On pourrait trouver trop nombreuses les références aux maîtres actuels de la critique: pour juger d'un poète contemporain, faut-il auparavant marquer son accord ou son désaccord avec telle interprétation de J.-P. Richard? Faut-il constamment s'appuyer sur l'autorité d'un G. Poulet, d'un R. Barthes, d'un M. Blanchot ou

d'un J. Cassou ? L'herméneutique d'Eluard est possible en dépit des découvertes de S. Bernard. De même, si Eluard se sent parfois trahi par les mots, point n'est besoin de remonter le temps et de faire appel au « désespoir mallarméen ». Eluard se définit en tant que poète : chercheur heureux ou malheureux d'une certaine adéquation entre les mots et la réalité et non comme héritier spirituel d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé. La surréalité surréaliste n'a rien en commun avec le monde platonicien de *Prose pour Des Esseintes*. Dans ses commentaires, l'A. se complait à établir certaines filiations entre la poésie d'Eluard et des archétypes usés : nous citerons quelques exemples de ces formules toutes faites qui trahissent une fausse conception de la culture, car, ici, la référence au « système » obscurcit le texte et ressortit à une virtuosité qu'on tiendra pour gratuite :

« [La] distinction [...] entre le pour-soi et l'en-soi, pour emprunter les termes sartriens, s'évapore et disparaît, cédant la place à une conception non seulement moniste, mais tout à fait 'héraclitienne' (sic) [...] » (p. 81).

« Comme Béatrice chez Dante, elle [la femme] prend le moi à la main pour le mener vers l'Empyrée de la vie immédiate » (p. 90).

« Mais elle [la poésie d'Eluard] reflète aussi les ruines d'un espoir, l'ultime échec d'une aventure prométhéenne » (p. 118).

L'admiration qui va au relevé consciencieux des images s'accompagne trop souvent d'une gêne devant l'attitude didactique de l'A. : l'écrivain confond le lecteur avec l'étudiant qui attend une démonstration qu'il est sensé approuver par la suite ; le lecteur se sent maladroitement guidé par les « car, comme on vient de le voir . . . », les « or, quelles

seront les conséquences . . . », les « nous voyons donc . . . » et les « par la suite, nous aurons l'occasion d'y retourner . . . ».

La critique n'est pas un guide-âne.

Monique DOUMONT

Université Laval

□ □ □

Robert de SAINT JEAN, *Julien Green par lui-même*, coll. « Écrivains de toujours », Paris, éd. du Seuil, 1968, 187 p. ; Jacques PETIT, *Julien Green. « L'homme qui venait d'ailleurs »*, Tournai, Desclée de Brouwer, 1969, 351 p.

Le *Julien Green par lui-même* de Robert de Saint Jean, publié aux éditions du Seuil, et le *Julien Green* de Jacques Petit sont deux ouvrages qui volontiers présentent l'homme pour présenter l'œuvre. Dans l'un et l'autre, le propos est clairement annoncé, par Robert de Saint Jean, qui suit en cela la règle de la collection, et par Jacques Petit qui s'avoue soucieux de ne pas dissocier l'œuvre littéraire de l'autobiographie et qui, de surcroît, semble avoir bénéficié de l'accord du romancier lui-même.

Le premier de ces ouvrages, déjà ancien, remonte à 1968. Il s'ouvre comme tous ceux de la collection, sur une biographie du romancier, biographie fidèle à l'autobiographie en ceci qu'elle écarte l'anecdote au profit d'une histoire de la sensibilité. L'enfant et l'adolescence y ont donc une place privilégiée. La plus grande attention est accordée à la famille, à la mère, au vide laissé par sa mort, ainsi qu'à cette situation, difficile à vivre pour la famille et pour l'enfant, d'Américains devenus Parisiens. Mais