

Journée Paul Éluard
vendredi 29 novembre 2013
École normale supérieure de Lyon

***Capitale de la douleur* dans l'espace du surréalisme :**
accords et désaccords

Olivier BELIN
(Université de Cergy-Pontoise)

Lire *Capitale de la douleur* et *L'amour la poésie*, c'est arpenter une décennie de l'engagement avant-gardiste d'Éluard. Mais sur le strict terrain poétique, la situation d'Éluard dans le surréalisme est à la fois représentative et singulière. Représentative car ces recueils livrent un paradigme de la poésie surréaliste, au moins sur trois points : d'abord l'esthétique de l'image, le vers « La terre est bleue comme une orange » emblématisant l'image surréaliste décrite par Breton ; ensuite la quête d'une parole « facileⁱ » qui renvoie au rêve surréaliste d'une poésie « faite par tous », selon le mot de Lautréamont ; enfin la célébration érotique, cosmique et ambiguë de la femme, à la fois médiatrice d'une union avec le monde et révélatrice d'un déchirement intérieur.

Et pourtant, l'écriture de *Capitale de la douleur* n'en demeure pas moins singulière dans l'espace surréaliste, dans la mesure où elle occupe délibérément le terrain de la poésie au moment même où le surréalisme veut le quitter. D'où le paradoxe : ce recueil est peut-être l'une des incarnations les plus visibles de la poésie surréaliste, mais à une période où le surréalisme cherche précisément à rendre la poésie invisible, à substituer aux textes poétiques et littéraires le relevé polymorphe des traces de l'inconscient (textes automatiques, récits de rêve, jeux surréalistes...).

Il est cependant possible d'atténuer cette tension si l'on s'efforce de définir le surréalisme propre à Éluard et de voir comment il participe à la construction et à l'évolution de la ligne générale du mouvement. Ce qui implique de penser le surréalisme non comme un corps de doctrine monolithique mais comme un espace de positions et de propositions en perpétuelle négociation. C'est à partir de ces principes que je me propose de comprendre le surréalisme d'Éluard tel qu'il se donne à lire dans *Capitale de la douleur*, et de situer ce surréalisme singulier dans le spectre du surréalisme collectif, en particulier sur la question de l'automatisme, capitale pour la définition du mouvement au cours des années 1920.

1. Portrait d'Éluard en surréaliste

Pour comprendre la résonance particulière de la poésie d'Éluard dans le surréalisme, l'un des meilleurs points de vue est sans doute celui de Breton. Dans cette perspective, le prière d'insérer de *Capitale de la douleur*, paru en quatrième de couverture de *La Révolution surréaliste* de décembre 1926ⁱⁱ, constitue une pièce essentielle. Il est intéressant de remarquer que l'éloge de Breton consiste surtout à montrer combien l'écriture d'Éluard ouvre à un au-delà de la poésie, puisque le recueil est censé s'adresser « à ceux qui depuis longtemps n'éprouvent plus [...] le besoin de lire ». C'est à la lumière de cette valorisation extralittéraire qu'on peut lire l'attachement de Breton pour ce qu'il nomme « les vastes, les singuliers, les brusques, les profonds, les splendides, les déchirants *mouvements du cœur* », bien loin des « *jeux littéraires* » (il est d'ailleurs significatif que Breton place ces deux seules expressions en italiques pour mieux faire ressortir leur contraste). C'est que, pour Breton, la valeur poétique d'Éluard tient précisément à ce dédain de la littérature dont témoignaient tout ensemble la dédicace de *Mourir de ne pas mourir* (« Pour tout simplifier je dédie mon dernier livre à André Breton ») et la fuite brutale d'Éluard autour du monde en 1924 (l'écho de cette disparition résonne d'ailleurs dans le texte 25 de *Poisson soluble* : « Où est-il ? Où va-t-il ? Qu'est-il devenu ? Qu'est devenu le silence autour de lui ?ⁱⁱⁱ »). Cette désertion inscrit ainsi Éluard dans la lignée des Rimbaud, Valéry ou Vaché, qui ont indiqué à Breton, lui-même tenté par le silence littéraire en 1923, la voie d'un adieu à la poésie.

C'est dans cette perspective que Breton tente discrètement de ramener dans le bercail de l'automatisme les poèmes de *Capitale de la douleur*. Breton se montre en effet sensible à ce qu'on pourrait appeler la combinatoire langagière d'Éluard, à sa faculté d'agencer les énoncés poétiques, à son art du *choix* : « le choix [...], merveilleux, des mots qu'il assemble, dans l'ordre où il les assemble ». Mais une incidente entre tirets rectifie aussitôt le propos en excluant toute idée de composition volontaire, réfléchie et préméditée : « choix qui s'exerce d'ailleurs à travers lui et non, à proprement parler, qu'il exerce. » La figure de l'automate vient ainsi éclipser celle de l'artisan-poète. Cette réorientation de l'écriture poétique au profit de l'arbitraire automatique n'est d'ailleurs pas sans rappeler la manière dont le *Manifeste du surréalisme* reformule la théorie de l'image énoncée en 1918 par Reverdy dans *Nord-Sud*.

En ce sens, le propos de Breton peut être mis en débat avec le prière d'insérer d'Éluard pour *Les Dessous d'une vie*^{iv} (1926), qui distingue entre rêves, textes surréalistes et poèmes. La distinction s'impose surtout entre récits de rêve et poèmes. Si les premiers constituent « la réalité vivante » aux yeux d'« un esprit préoccupé du merveilleux », les seconds procèdent au

contraire à une forme de déréalisation : avec eux, l'esprit tente « de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir les enchantements ». Travail de l'imagination donc, mais qui ne signifie pas un abandon aux caprices de la fantaisie : au contraire, les poèmes « sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé. » « Volonté » chez Éluard, « mouvements du cœur » chez Breton : l'écriture poétique est indexée à des facultés – et à des valeurs – nettement séparées.

Les textes surréalistes, quant à eux, forment une catégorie à part et à vrai dire assez ambiguë. Ils livrent d'emblée cette désensibilisation que le poème cherche à construire : « le monde sensible est exclu des textes surréalistes ». Espace de la pure subjectivité, l'esprit s'y retrouve seul avec lui-même, dispensé de tout rapport au monde, doué « d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier ». Mais une telle liberté pourrait bien être un enfermement solipsiste, comme le suggère cette « sublime lumière froide » qui éclaire selon Éluard les « hauteurs » de l'automatisme : ce haut sommet de l'esprit s'avère sans doute irrespirable. De telles positions installent une ligne de fracture dont Breton se souviendra encore dans ses *Entretiens* de 1952 : « Cette division par *genres*, avec prédilection marquée pour le poème “comme conséquence d'une volonté bien définie”, m'a paru d'emblée ultra-rétrograde et en contradiction formelle avec l'esprit surréaliste^v ».

Mais les réticences d'Éluard à l'égard du texte automatique ne sont pas neuves. Elles étaient déjà perceptibles dans le compte rendu consacré aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, qui paraît en septembre-octobre 1920 dans *Littérature*^{vi} : la voix automatique y est associée à un « silence » où les scripteurs poursuivent leur soliloque qui tourne au véritable dialogue de sourds (« Personne n'écoute plus, personne n'entend plus »). Poésie impersonnelle, donc : mais à la différence de cette dépersonnalisation qu'Éluard recherche à travers le partage des lieux communs, la dépersonnalisation automatique s'obtient au prix d'une violence contre de la communication. « Écran énorme pour les sourds », l'automatisme devient alors un défilé affolé d'images cinématographiques sur lesquelles plane la mort : « Acharnement, vitesse en sourire, en sang, en ignorance de cause. »

Cette mise à distance place Éluard quelque peu en retrait des expérimentations collectives les plus radicales, comme le laisse deviner dès 1920 un portrait signé Breton^{vii}. Dans cette notice destinée à un projet d'*Anthologie de la jeune poésie* chez Crès, Breton situe avec netteté la position d'Éluard au sein (ou en marge) du groupe dada : « Sans son adhésion au mouvement dada, M. Éluard ferait aujourd'hui figure de solitaire. Toutefois il n'a rien perdu de son indépendance. » Indépendance qui tient à deux raisons : d'une part l'attachement au genre poétique (« Alors que presque tous ses amis, MM. Aragon, Breton, Tzara, espèrent

ne pas se consacrer toujours à la poésie, il s’y trouve, lui, dans son élément »), de l’autre la recherche langagière menée dans la revue *Proverbe* et dans le sillage de Jean Paulhan.

Mais le rapport d’Éluard à dada ou au surréalisme ne saurait être mesuré au seul filtre de Breton. Les avant-gardes sont avant tout un espace de création collective et de dialogue partagé dans lequel les revues, en particulier, servent de laboratoire. En ce sens, le corpus des textes de *Capitale de la douleur* parus en pré-originale dans *Proverbe*, *Littérature* ou *La Révolution surréaliste* permet de ressaisir au plus près la place de la poésie d’Éluard au sein d’un mouvement dada-surréaliste en pleine effervescence.

2. Une écriture associée à la création collective

2.1. Autour de Proverbe

Proverbe, publication dadaïste dirigée par Éluard, avait pour ambition de « justifier les mots » : position originale au sein de la dérision dada puisqu’il s’agit de préserver un espace pour un langage régénéré, par sa syntaxe comme par son lexique. Dans sa dernière livraison en juillet 1921 (il s’agit du n° 6, qui se confond avec le premier cahier de *L’Invention*), *Proverbe* a ainsi accueilli quatre poèmes de *Répétitions* – quatre poèmes marqués par un esprit d’expérimentation langagière : « L’invention » (collage verbal mêlant sentences gnominiques, énoncés personnels ou listes de stéréotypes : « L’art d’aimer, l’art libéral, l’art de bien mourir^{viii} », p. 16), « Les moutons » (poème aux airs de comptine qui se conclut par une pirouette en forme de paronomase : « [...] l’arbre à fruits / L’arbre à fleurs l’arbre à fruits / Fuiet ») et les deux textes intitulés « À côté ». Le premier numéro de la revue, en février 1920, contenait quant à lui « Les noms : Chéri-Bibi, Gaston Leroux », qui sera repris dans les « Nouveaux poèmes » : à travers cette référence au romancier, on retrouve la fascination des dada-surréalistes pour une certaine littérature populaire (cf. le goût d’un Desnos ou d’un Soupault pour Allain et Souvestre, les auteurs de *Fantômas*).

2.2. Autour de Littérature

« Mourir de ne pas mourir » et « Les petits justes » sont très liés à *Littérature*. Treize textes des deux sections ont en effet été publiés dans la revue. Si l’on devait résumer la ligne directrice des ces publications, on pourrait dire qu’elles se caractérisent par une entreprise de reconfiguration critique de la littérature, selon le titre antiphrastique de la revue. « Au cœur de mon amour » (p. 52) fonctionne ainsi comme un collage de fragments qui se dénoue autour d’une répétition (« Il dort, il dort, il dort ») mimant la fuite obstinée dans un sommeil proche

de la mort – signe de l’attitude ambiguë d’Éluard devant les sommeils hypnotiques dont le meilleur explorateur est alors Desnos, à qui le poème est dédié dans la revue. On retrouve le même type de répétition finale dans l’ironique « Jeu de construction » (p. 60, dédié à Chirico), où la forme du sonnet octosyllabique s’exhibe et se délite à travers l’ajout d’un hexasyllabe final (« – Mais pour ça, ça et ça »), réplique qui tourne à vide sur un déictique familier sans référent précis. L’ironie envers le sonnet perce également dans « Bouche usée » (p. 63 ; l’usure de la forme est annoncée dès le titre), publié par la revue moderniste *La Vie des lettres* en avril 1921, aux côtés de deux autres sonnets en octosyllabes de Breton et d’Aragon.

La perturbation du vers forme une caractéristique majeure du travail d’Éluard dans *Littérature* – ce qui le situe dans la lignée des « jeux à côté » du « vers strict » évoqués par Mallarmé dans « Crise de vers^{ix} » plutôt que dans le sillage du « vers libre standard » (selon la formule de Jacques Roubaud^x) que le surréalisme adopte comme degré zéro de l’écriture poétique. Cette tendance est nette dans « Le sourd et l’aveugle » (p. 57), où les quatrains juxtaposent des mètres différents (alexandrin, décasyllabe, octosyllabe, avec un traitement du e caduc qui n’est pas homogène) et où la rime se dérobe sous l’évocation du « silence / Du déluge ». L’adjonction d’un vers final, isolé typographiquement, vient accentuer l’effet de cassure. On retrouve un effet comparable dans « Sans rancune » (p. 70) où, après trois quatrains assonancés, surgit un dernier segment formé de mètres brefs et d’énoncés nominaux : « Une ombre... / Toute l’infortune du monde / Et mon amour dessus / Comme une bête nue. » De même, « Denise disait aux merveilles » (p. 65) aligne trois quatrains d’alexandrins à rimes embrassées ou croisées, dont le dernier laisse place à un vide que symbolisent de nouveau la syntaxe nominale et un « rien » en quoi s’abolit le regard (« Le soir, un rien, une hirondelle qui dépasse »).

Le jeu de construction / déconstruction de la littérature passe enfin par la convocation de modèles textuels relevant de la paralittérature ou des discours non littéraires. La simplicité enfantine du « il y a » traverse ainsi « Dans la danse » (p. 59), sorte de ronde qui énumère une série de femmes à mi-chemin entre des figurines ludiques et des initiatrices du désir. Avec le quatrième des « Petits justes » (p. 80), c’est la devinette en forme de comptine qui traverse l’énonciation poétique : « Une couleur madame, une couleur monsieur, / Une aux seins, une aux cheveux ». Citons enfin le cas de « Pour se prendre au piège » (p. 55), qui a toutes les apparences d’un récit de rêve^{xi} : énonciation à la première personne et au présent d’actualité, mise en place d’un cadre spatio-temporel relevant du quotidien (« C’est un restaurant comme les autres ») qui s’ouvre à une désorientation touchant le monde et le soi (« L’espace a alors des portes et des fenêtres. Le voyageur me déclare que je ne suis plus le même. »). La place

laissée au rêve, à une période où le groupe de *Littérature* est plongé dans l'expérience des sommeils hypnotiques, anticipe ainsi sur l'un des thèmes essentiels du surréalisme.

2.3. *Autour de La Révolution surréaliste*

De 1924 à 1929, une fois le mouvement surréaliste constitué et défini par le *Manifeste* de Breton, c'est *La Révolution surréaliste* qui devient l'atelier collectif. Les « Nouveaux poèmes » sont très liés à cette revue, qui a accueilli dix d'entre eux en préoriginale, de même que la première suite de « Défense de savoir », reprise dans *L'amour la poésie*. De manière générale, les textes d'Éluard dans *La Révolution surréaliste* rejoignent les préoccupations communes au groupe, tout en dessinant de discrètes mais fermes lignes de démarcation.

Éluard apparaît d'abord comme un intermédiaire privilégié avec les peintres. « Georges Braque » et « André Masson » paraissent ainsi dans le n°4 de *La Révolution surréaliste*, en juillet 1925. Ce numéro est important à double titre : d'abord parce que Breton y prend seul la direction de la revue, ensuite parce qu'il commence à y faire paraître « Le surréalisme et la peinture », que l'on peut considérer comme une réponse indirecte à l'affirmation lancée par Pierre Naville dans la livraison précédente, en avril 1925 : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. » Parallèlement à Breton, les deux poèmes d'Éluard établissent ainsi un espace surréaliste de la peinture. Cette convergence est plus claire encore dans le numéro d'octobre 1927, où Breton cite deux poèmes d'Éluard consacrés à Ernst, à l'appui d'un passage où il souligne le rôle majeur de l'artiste allemand.

Éluard s'affirme surtout comme l'un des partisans et des pratiquants assumés de la poésie – position qui ne va pas de soi dans une revue qui ne publie pas de poèmes à ses débuts, préférant ériger en rubriques les « Textes surréalistes » et les « Rêves ». De ce point de vue, on peut tenir pour un coup d'éclat la parution de « L'hiver sur la prairie » (p. 112) parmi les « Textes surréalistes » du premier numéro. La singularité de ce morceau dans la rubrique saute littéralement aux yeux : sa disposition typographique en vers, sa composition en italiques et son absence de ponctuation indiquent bien que nous avons affaire à un poème. Un poème, qui plus est, lancé par un vers léonin qui semble s'inspirer du souvenir de La Fontaine et de sa montagne qui accouche d'une souris, devenue proverbiale : « L'hiver sur la prairie apporte des souris ». Véritable exception parmi les proses publiées par la nouvelle revue du groupe, ce texte montre combien Éluard perturbe les recatégorisations génériques tentées par le surréalisme. C'est seulement à partir du n°4, en juillet 1925, que la revue inaugure une rubrique « Poèmes », où Éluard évoque Braque et Masson. Le numéro suivant, en octobre 1925, publie deux autres « Poèmes » recueillis dans *Capitale de la douleur* (« Au

hasard » et « Ne plus partager ») ; à côté d'autres textes repris dans *Les Dessous d'une vie*, la revue fera ensuite place à « Défense de savoir » (n°9-10, octobre 1927).

Éluard est enfin un contributeur régulier de la rubrique « Textes surréalistes ». Six de ces textes sont repris dans *Capitale de la douleur* : « L'hiver sur la prairie » (n°1), « Sous la menace rouge », « Le diamant », « Grandes conspiratrices » (n°4), « L'image d'homme » et « L'absolue nécessité » (n°5). À cette liste on peut ajouter « Dans la brume », publié en 1925 par la revue belge *Le Disque vert*, où cette prose était présentée comme un échantillon des « Écrits surréalistes ». Ce sous-corpus est donc censé relever de la « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale^{xii} », dont Breton fait le ressort de l'automatisme. Jean-Charles Gateau a dégagé des traits stylistiques communs à ces textes : la présence d'un allocutaire interpellé ou requis ; l'emploi de termes génériques ; l'amplification énumérative des phrases ; les ruptures de la cohérence syntaxique ou sémantique^{xiii}. J'ajouterai pour ma part quatre caractéristiques qui ressortissent à l'écriture automatique en général.

1. L'élaboration du texte par enchaînement des signifiants, selon le « processus d'association verbale formelle » dégagé par Michael Riffaterre^{xiv}. « Grandes conspiratrices » (p. 114) présente ainsi une séquence en forme de variation phonique qui rappelle le *Glossaire*, *j'y serre mes gloses* de Michel Leiris : « rayons de la roue des voyages, routes de brises et d'orages ». Parfois la dérivation phonique gouverne le développement même du texte, comme dans cet extrait de « L'absolue nécessité » (p. 120) où se lit dans la trame du signifiant la transmutation du plomb en or, objectif de la quête alchimique dont on sait combien elle a marqué l'imaginaire surréaliste : « le plomb de la verdure qui dort sous la feuillée avec un épais tapis rouge dans les cheveux d'ordre et de brûlures semant la pâleur, l'azurine de la teinte de la poudre d'or du chercheur de noir^{xv} ».

2. La tendance à la récurrence anaphorique pour relancer le flux de l'écriture, avec des effets de liste ou de litanie que l'on peut rapporter à la suite de J.-C. Gateau et de Lucien Scheler à l'exemple des *Poésies* de Ducasse (« Les perturbations, les anxiétés, les dépravations^{xvi} », etc.). Dans *Capitale de la douleur*, la meilleure illustration de cette amplification répétitive est sans doute la longue liste finale de « L'absolue nécessité » (p. 120-121), ou l'accumulation d'apostrophes qui ouvre « Grandes conspiratrices » (p. 114).

3. La tendance à l'organisation en micro-séquences narratives, qui empruntent souvent leur atmosphère à la paralittérature, aux contes ou romans populaires. « L'image d'homme » est ainsi traversé par les décors du roman gothique (« au-dehors du souterrain ») ou des contes de fées (« Elle entre dans les bois épais »). Ce texte contient même une histoire imbriquée,

comme dans le roman picaresque ou baroque : l'« histoire de brigands » que l'image d'homme « conte aux matelots revenant d'un naufrage » (p. 131).

4. L'émergence d'une écriture spéculaire, avec des rappels symboliques de la situation du scripteur automatique. Il arrive ainsi que l'automatisme se regarde écrire, comme dans « L'image d'homme » où un jeu de réflexion fait apparaître les instruments de l'écriture : « la belle étoile de feuilles blanches » qui éclaire la forêt de l'inconscient, ou les « cinq sabres ravageurs » que « manie » l'image d'homme et qui rappellent la main de l'automate (p. 131).

La présence de cette rhétorique surréaliste ne saurait pourtant indiquer une conversion d'Éluard à l'automatisme, ne serait-ce que parce que les procédés d'écriture que je viens de mentionner se retrouvent indifféremment dans bien des poèmes de *Capitale de la douleur* et de *L'amour la poésie*. De fait, en passant de l'espace des revues à celui du recueil, les textes surréalistes sont reversés dans le cadre d'une poétique qui les accorde à ses orientations bien plus qu'elle ne se soumet aux protocoles d'écriture élaborés par Breton. L'expérimentation de l'automatisme reste pour Éluard un travail heuristique, un « moyen d'exploration et de trouvaille des images », selon les termes de J.-C. Gateau^{xvii}, dont les découvertes doivent profiter à l'écriture poétique. Dans cette perspective, la reprise et le réagencement des textes surréalistes au sein de *Capitale de la douleur* disent la primauté accordée à la poésie.

3. La mise en recueil ou le surréalisme au service de la poésie

Ce qui se joue à travers la reprise des textes surréalistes en recueil n'est pas un simple transfert éditorial : elle s'accompagne d'une relativisation du statut de l'automatisme. En ce sens, *Capitale de la douleur* procède à une reprise en main de la méthode surréaliste, pour mieux la placer sous le signe de la poésie. Le signe le plus net de cette réorientation est l'intégration de textes surréalistes parus dans *La Révolution surréaliste* au sein de la section « Nouveaux poèmes » : l'étiquette générique crée un ensemble indifférencié qui tend à homogénéiser le statut des textes en gommant la spécificité de leur mode de production et parfois les marques de leur circulation dans le groupe (par le jeu des dédicaces).

Quant à la disposition des poèmes au sein du recueil, elle crée parfois des voisinages significatifs, qui remettent en cause les dispositifs prévus par les principes éditoriaux des revues. Les « Nouveaux poèmes » font ainsi se succéder « À tout hasard » et « L'absolue nécessité... » (p. 119-120) : l'enchaînement est gouverné ici par une alternance entre deux concepts opposés. Mais ce que cet appariement ne dit pas, c'est que les deux textes, parus dans le n°5 de *La Révolution surréaliste* (octobre 1925), relevaient de deux rubriques

différentes, le premier appartenant aux « Poèmes » et le second aux « Textes surréalistes ». En réunissant ainsi deux textes complémentaires, Éluard se joue des genres surréalistes : la redistribution des textes en recueil brise le cadrage créé par et pour la revue collective.

Sur une trame plus fine, la mise en recueil des textes surréalistes s'accompagne parfois de réécritures qui estompent certains traits inhérents à l'automatisme et à sa vitesse de rédaction. Une petite séquence de « L'hiver sur la prairie... » présente, dans cette perspective, une modification intéressante. Le texte de *La Révolution surréaliste* se présentait ainsi : « O ! lettre aux timbres incendiaires // Qu'un bel espion n'envoya pas / Et qui glissa une hache de pierre / Dans la chemise de ses filles ». La coordination des deux propositions relatives crée une anacoluthie : au strict point de vue syntaxique, l'antécédent du relatif *qui* devrait être l'inanimé *lettre*, ce qui est peu compatible avec la mention de ses *filles* ; le lecteur a plutôt tendance à référer *qui* à *l'espion*, établissant ainsi une continuité sémantique plus acceptable entre les animés humains. Cet accident syntaxique, imputable à la précipitation automatique, le texte publié dans *Capitale de la douleur* va le rectifier grâce la reprise anaphorique d'*espion* par un pronom *il* en tête de phrase et grâce à une régularisation de la typographie comme de la ponctuation : « O ! lettre aux timbres incendiaires / Qu'un bel espion n'envoya pas ! / Il glissa une hache de pierre / Dans la chemise de ses filles ».

En somme, la mise en recueil aboutit chez Éluard à une incorporation de l'automatisme dans l'écriture poétique, alors que Breton visait au contraire la dissolution de la poésie par l'automatisme. De fait, la pratique d'Éluard illustre déjà la position qui sera exprimée dans « Premières vues anciennes » en 1937, et reprise dans *Donner à voir* :

On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non : elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique, en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments du monde extérieur s'équilibrent. Réduits alors à égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique^{xviii}.

En intégrant l'automatisme au travail poétique, Éluard reste sans doute en retrait de l'ambition du *Manifeste du surréalisme*, mais il anticipe sur la pratique qui sera celle du surréalisme à partir de 1930, où Jacqueline Chénieux-Gendron note que « l'automatisme essaime dans le surréalisme plutôt qu'il ne se concentre en textes "purs"^{xix} ». Lorsque Breton reconnaîtra dans le *Second manifeste* l'apparition d'un « poncif indiscutable » dans les textes surréalistes, lorsqu'il admettra en 1930 que dans l'automatisme « un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème* », lorsqu'il constatera en 1933 « l'infortune continue » de l'écriture automatique au sein du mouvement, voyant en elle « la

limite à laquelle le poète surréaliste doit tendre » et non plus un état psychique donné^{xx}, il entérinera une démarche déjà pratiquée par Éluard (mais aussi par Breton lui-même, comme dans les poèmes de 1923 réunis dans *Clair de terre*), et qui consiste à utiliser l'automatisme comme inducteur et aiguilleur de la création poétique, sans le substituer à celle-ci. Dès lors que l'automatisme sera intégré aux moyens poétiques, perdant le statut de modèle et de fin que lui donnait le *Manifeste* de 1924, Éluard se trouvera vraiment au diapason du surréalisme, jouant aux côtés de Breton un rôle moteur dont témoignent leurs multiples collaborations (*Notes sur la poésie* en 1929, *Ralentir travaux* en avril 1930 avec René Char, et surtout *L'Immaculée conception* fin 1930).

Pour l'heure, si l'Éluard de *Capitale de la douleur* se démarque de la position de Breton, c'est peut-être en raison d'une divergence fondamentale sur la question de la continuité. Car ce que l'automatisme pose au surréalisme, c'est un problème de composition des énoncés : comment aller au-delà du fragment automatique initial sans le dénaturer par un traitement conscient ou littéraire ? « Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante », écrit Breton ; « elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre ». Dès lors, face au surgissement de la phrase automatique, deux attitudes sont possibles. La première est celle de Breton : parier sur « la continuité absolue de la coulée », le « caractère inépuisable du murmure », le fait que « les groupes de mots *qui se suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité^{xxi} ». L'autre voie est celle de la combinaison : elle consiste à accepter la discontinuité et l'hétérogénéité en cherchant à agencer le fragment obtenu avec d'autres, qu'ils soient automatiques ou non. C'est l'option qui mène au collage, que Breton du reste n'ignore pas (le *Manifeste* inclut ainsi un exemple de poème obtenu « par l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux^{xxii} »), mais qui est plutôt défendu par Aragon (qui place le collage au principe d'une véritable révolution artistique dans *La Peinture au défi*).

Dans cette perspective, on pourrait caractériser le « surréalisme poétique^{xxiii} » comme une tentative de captation et de composition d'énoncés obtenus sans le concours de l'élaboration consciente – tentative polarisée entre une recherche de l'association et du glissement tendant à l'amplification (comme dans la poésie de Breton, de Péret ou de Tzara à partir de *L'Homme approximatif*), et un penchant à la fragmentation, à la juxtaposition qui confine à la formule (avec les jeux de mots de Rose Sélavy, les collages, mais aussi Char et tout le champ de l'aphorisme délimité par Marie-Paule Berranger^{xxiv}) : d'un côté la poursuite d'une continuité intérieure ; de l'autre un agencement d'énoncés hétérogènes qui assume l'ellipse. Quant à Éluard, il s'apparenterait à la seconde tendance, lui qui met très tôt en place

une poétique conjointe de la dispersion et du rassemblement, comme en témoigne la lettre qui présente *Répétitions* à Jacques Doucet : « Il s’agissait de recueillir tous les déchets de mes poèmes à sujets, limités et forcément arides, toutes les parties douces comme des copeaux qui m’amusent et me changent un peu^{xxv} ». De ce point de vue, c’est même *Capitale de la douleur* tout entier qui pourrait se placer sous le signe du collage, un collage qui, comme l’écrit Corinne Bayle, « recompose la réalité en multipliant les images, telles des pistes ouvertes, accordées à tous les désirs^{xxvi} ».

Car ce qui guide Éluard dans le travail de l’automatisme comme dans le remodelage des proverbes, c’est la faculté d’inventer (au sens étymologique du terme) des énoncés arbitraires capables d’installer au cœur de leur apparente familiarité une inquiétante étrangeté – cette étrangeté de l’image surréaliste qui subvertit notre rapport au langage et au monde pour mieux le réinventer :

« Je vais la tête la première
Saluant d’un secret nouveau
La naissance des images. »

(« Comme une image I », *L’amour la poésie*, p. 201)

ⁱ « J’ai la beauté facile et c’est heureux », écrit Éluard dans « La parole », *Capitale de la douleur* suivi de *L’amour la poésie*, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 21. Par la suite, lorsque cette édition de référence sera utilisée, le numéro des pages figurera entre parenthèses.

ⁱⁱ Et repris dans *Point du jour, Œuvres complètes*, tome 2, p. 297-298.

ⁱⁱⁱ Breton, *Poisson soluble, Œuvres complètes*, tome 1, 1988, p. 381.

^{iv} Repris dans Éluard, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1997, p. 1388-1389.

^v Breton, *Entretiens, Œuvres complètes*, tome 3, 1999, p. 493.

^{vi} Repris dans Éluard, *Œuvres complètes*, tome 2, 1996, p. 773.

^{vii} Repris dans Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 611-612.

^{viii} On sait que *Capitale de la douleur* s’est tout d’abord intitulé *L’Art d’être malheureux*, titre auquel tenait particulièrement Jean Paulhan.

^{ix} Mallarmé, « Crise de vers », dans *Divagations, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 2003, p. 207.

^x Voir J. Roubaud, *La Vieillesse d’Alexandre* [1978], Éditions Ivrea, 2000, p. 123-135.

^{xi} Commenté par Nicole Boulestreau (dans *La Poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage, 1913-1936*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 80-81) et par Jean-Charles Gateau (dans son analyse de *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1994, p. 107-110 : « Le rêve comme piège »).

^{xii} Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, tome 1, p. 328.

^{xiii} Voir J.-C. Gateau, « Éluard et le “texte surréaliste” », dans *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 71-72.

^{xiv} M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, Larousse, n° 3, septembre 1969, p. 49.

^{xv} Les couleurs évoquées dans le passage rappelleront peut-être aux amateurs de sciences occultes les principales étapes du Grand Œuvre alchimique : œuvre au noir, au blanc, au jaune et au rouge.

^{xvi} Lautréamont, *Œuvres complètes*, Corti, 1997, p. 362. Éluard indiquera ce passage dans sa réponse à l’« Enquête sur la poésie indispensable » lancée par René Char en octobre 1938 dans les *Cahiers GLM* (voir Éluard, *Œuvres complètes*, tome 2, p. 851).

^{xvii} J.-C. Gateau, « Éluard et le “texte surréaliste” », dans *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 70.

^{xviii} Éluard, dans *Œuvres complètes*, tome 1, p. 550.

^{xix} J. Chénieux-Gendron, « Jeu de l’incipit, travail de la correction dans l’écriture automatique », dans *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 126.

^{xx} Pour ces citations, voir Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 806 ; « Lettre à A. Rolland de Renéville » et « Le Message automatique », dans *Point du jour*, *Œuvres complètes*, tome 2, p. 327, 380 et 386.

^{xxi} Citations tirées de Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 332 & 335.

^{xxii} Breton, *ibid.*, p. 341.

^{xxiii} Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 336.

^{xxiv} M.-P. Berranger, *Dépaysement de l’aphorisme*, Corti, 1988.

^{xxv} Cité en note dans Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 1342.

^{xxvi} C. Bayle, *Paul Éluard. Le cœur absolu*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 149.