

Paul Éluard : un désir éperdu de liberté trouvant sa forme précaire

Comme l'écrit Éluard sur l'exemplaire de l'édition originale de *Capitale de la douleur* qu'il destine à Gala¹, les « mille mots » de son recueil, ces mots dont il s'est « par[é] », ce sont ceux sur lesquels Gala a « pass[é] », « pass[e] »². Cette omniprésence de la figure de Gala dans le recueil est telle qu'il n'est quasiment pas un poème duquel elle parvienne à s'échapper.

Écrivant les différents recueils qui constituent l'ensemble intitulé *Capitale de la douleur*, Éluard conjugue entièrement, comme un geste pour se rapprocher d'elle, sa liberté d'écrire à la liberté farouche de Gala, liberté qui lui fait peur et le fascine à la fois. Gala donnant corps, par son être entier, et le mouvement de vie et d'intempérance dans lequel elle le place, à la formule du *Manifeste du surréalisme* (1924) de Breton : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore³ ».

Liberté dont Éluard a pris acte, au plus vif et plus intime de sa vie, ce dont porte trace à chaque instant *Capitale de la douleur*, dans la façon qu'a eue Gala de tomber amoureuse de Max Ernst, sans quitter le poète, et de vivre cet amour pour les deux hommes dans une liberté⁴ que l'admiration et l'amitié quasi fraternelle d'Éluard pour Ernst ont permise, d'où le sentiment d'inceste qui en découle, dans la conscience du poète : « Dans un coin l'inceste agile / Tourne autour de la virginité d'une petite robe⁵ ».

¹ De son vrai nom Helena Dimitriovna Diakonova. Étudiante moscovite au moment où le poète fait sa connaissance, née en août 1894 à Kazan. Elle adopte le surnom de Gala vers 1908. À propos de Gala, voir VANOYEKE V., *Paul Éluard, le poète de la liberté*, Paris, Éditions Julliard, 1995, p. 36-41.

² ÉLUARD P., *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, II, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1968 (volume désormais abrégé en OC II), p. 960.

³ BRETON A., *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 312.

⁴ Amour conduisant les étreintes à pouvoir se conjuguer à trois, comme l'indiquent les poèmes « Lesquels ? » (voir ÉLUARD P., *Capitale de la douleur*, suivi de *L'Amour la poésie*, préface de Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, collection « Poésie / Gallimard », 1966 – ouvrage désormais abrégé en CDLD –, p. 40) et « Ce n'est pas la poésie qui... » : « Ecole de nu. / Tranquillement / Dans un visage délié / Nous avons pris des garanties / Un coup de main aux cheveux rapides / La bouche de voluptueux inférieur joue et tombe / Et nous lançons le menton qui tourne comme une toupie » (CDLD, p. 48). Voir aussi VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 154 et ÉLUARD, P., *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 32.

⁵ « Max Ernst », CDLD, p. 13.

Mais afin de pouvoir saisir véritablement la portée incestueuse de cette union (qui s'exprime jusque dans le désir commun à Éluard et à Max Ernst d'écrire un recueil à deux⁶), et l'intensité de celle-ci, il convient de revenir succinctement sur les circonstances de cette vie à trois.

Comment la rencontre a-t-elle eu lieu ? « Enthousiasmé[s] par les œuvres que Max [Ernst] avait exposées à Paris et qui fraient une issue visionnaire aux risques de ressassement répétitif du dadaïsme⁷ », Gala et Éluard lui rendent visite à Cologne en novembre 1921. Le groupe « passe six jours de fête à poétiser, à veiller, à boire, à danser, à fréquenter les cirques et les foires, à visiter la ville. Les photographies de ce séjour témoignent de leur joie⁸ ». Le poème « Max Ernst » notamment garde trace de ces soirées : « À la lueur de la jeunesse / Des lampes allumées très tard⁹ ». « C'est un coup de foudre à trois¹⁰ ». Éluard et Ernst « se sentent dès le premier instant en affinité profonde, deviennent des frères d'élection¹¹ ». « Éluard apprécie Ernst poète et peintre parce qu'il sait garder sa liberté d'écrire et de peindre et qu'il n'enferme pas l'art dans un carcan théorique comme le fait Breton ; il apprécie aussi son non-conformisme et sa totale indépendance, son allure débordante de vitalité, son humour et la subtilité de ses propos¹² ». Ernst « cède au charme slave de Gala, Gala au génie germanique » du peintre. « Le trio décide de se revoir au plus vite¹³ ». Éluard et Gala retrouveront Max Ernst « à Cologne en mars 1922, puis en juin à Tarrenz bei Imst en Autriche. Le ménage à trois est désormais un fait accompli. [...] En août 1922, les Éluard réussissent à faire passer en France le peintre sans argent, sans passeport et sans sa famille. Il vivra sous leur toit, à Saint-Brice puis à Eaubonne, presque deux ans, jusqu'en juillet 1924 [...]»¹⁴.

Éluard répond à la liberté que développe Gala dans sa vie comme un art prônant la légèreté par, – au fil des textes qui composent *Capitale de la douleur* –, une liberté éclatante dans le choix des images, dans l'équilibre des vers et des poèmes, au mépris de toutes les conventions, exactement comme Gala a refusé, de par son mode de vie, toute forme de convention bourgeoise.

⁶ Voir VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 109.

⁷ GATEAU J.-C., "*Capitale de la douleur*" de Paul Éluard, Paris, Gallimard, collection « Foliothèque », 1994, p. 61.

⁸ VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 103.

⁹ CDLD, p. 13.

¹⁰ GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 61.

¹¹ *Ibid.*

¹² VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 102.

¹³ GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 61.

¹⁴ *Id.*, p. 63.

Gommer tout détail (auto)biographique : ouvrir le poème à un espace de fraternisation commun à tous les hommes

Si l'histoire d'amour d'Éluard avec Gala ouverte aux vents du monde, et ainsi aux frémissements de l'idiosyncrasie du peintre Max Ernst, colore de son empreinte gaie et douloureuse l'ensemble des textes qui composent *Capitale de la douleur*, le poète a fait en sorte que soit savamment gommé tout détail biographique et autobiographique¹⁵, afin de laisser poindre uniquement, de façon persistante, la brume d'un onirisme singulier, soit latent soit manifeste (comme dans le poème ouvrant l'ensemble). Cet onirisme demeurant néanmoins empli de l'autobiographique, mais d'un autobiographique uniquement « présent à l'état de trace¹⁶ » à peine discernable.

Pourquoi agir ainsi ? Parce que la mise au jour, par le poème, de détails biographiques sur lesquels la conscience du lecteur pourrait avoir une prise distrairait celui-ci de l'essentiel, à savoir la figure de la femme aimée, qui n'est jamais nommée afin qu'elle soit justement en mesure de parler à chacun. Afin qu'elle puisse être accaparée, absorbée, assimilée par chaque lecteur (du fait de l'imagination à laquelle il ne manquera pas de donner vie) justement *en tant que personne aimée*, et uniquement en tant que telle.

Car, pour Éluard, Gala est ontologiquement la personne aimée, et le demeurera à jamais – l'irruption de cet aveu est toute la visée du recueil. Ainsi, tout le travail d'Éluard consiste, en éliminant les détails (auto)biographiques comme autant d'impuretés, en s'effaçant en somme, renonçant ainsi pleinement à « la figure romantique, superbe et solitaire de l'auteur souverain¹⁷ », à construire une figure en laquelle chaque femme puisse se reconnaître, et en laquelle chaque homme puisse reconnaître une femme aimée, toute la dynamique de son livre devant produire un certain « effet contractuel¹⁸ ».

Et en laquelle le poète puisse être amené à se reconnaître, s'en sentant éminemment proche, au point qu'il lui soit nécessaire de se tourner vers elle et de la regarder avec précision pour prendre la mesure de sa propre identité. « Qui me reflète sinon toi », s'interrogera Éluard dans

¹⁵ Le poème « Lesquels ? » (voir CDLD, p. 40) est particulièrement symptomatique, dans son titre, de cette volonté, puisqu'il s'agit précisément (le « je » du poète inclus dans le « nous » ne permettant pas l'ambiguïté) d'Éluard, Gala et Ernst.

¹⁶ DIAZ B. (Dir.), *L'Autobiographique hors l'autobiographie*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 9.

¹⁷ CHARTIER R., « Figures de l'auteur », *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe, entre XVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, collection « De la pensée », 1992, p. 38.

¹⁸ LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 45.

Le Phénix, ajoutant aussitôt : « moi-même je me vois si peu¹⁹ ». « Elle a la forme de mes mains, / Elle a la couleur de mes yeux, / Elle s’engloutit dans mon ombre / Comme une pierre sur le ciel²⁰ », écrit le poète dans « L’amoureuse ». Et il ajoutera dans *Corps mémorable* : « Parfois je prends tes sandales / Et je marche vers toi // Parfois je revêts ta robe / Et j’ai tes seins et j’ai ton ventre // Alors je me vois sous ton masque / Et je me reconnais²¹ ».

Écrire consiste pour Éluard à ouvrir un espace de fraternisation commun à tous les hommes, en faisant se dresser une figure aimée ayant pour vocation de pouvoir parler à chacun, et au plus intime de l’émotion et du souvenir, ayant été rendue anonyme sans perdre sa singularité – car c’est cette singularité qui saura faire que le poème pourra dialoguer avec chaque lecteur, et différemment. En effet, « [c]haque nouvel amour est pour Éluard le sujet d’une déclaration de vie tout empreinte de cette obsession du partage, de la fraternisation, qui seule peut combler l’être au-delà de sa soif²² ».

Et c’est là que se situe la profession de foi d’Éluard, incessamment répétée, comme dans *Une leçon de morale* : « T’aimer chante assez haut la nuit / Pour allumer un autre monde / Que celui de ma propre vie / T’aimer me rend à tous les hommes²³ ». Ou dans *Poésie ininterrompue* : « Le jour la nuit sont mes tremplins / Là je reviens au monde entier / Pour rebondir vers chaque chose / Vers chaque instant et vers toujours / Et je retrouve mes semblables²⁴ ». « Je ne vois clair et je ne suis intelligible / Que si l’amour m’apporte le pollen d’autrui / Je m’enivre au soleil de la présence humaine / Je m’anime marée de tous ses éléments²⁵ ».

Capitale de la douleur : un livre privé

Néanmoins, dans le même temps, la figure de Gala, telle que réveillée par le poème, est une figure qui reste *pour Éluard* éminemment reconnaissable en tant que telle, indépendamment des sentiments qui le lient à elle. L’affirmation du caractère reconnaissable de cette figure se conjuguant avec la reconnaissance de son unicité.

¹⁹ OC II, p. 439.

²⁰ CDLD, p. 56.

²¹ OC II, p. 136.

²² *Visages d’Éluard, photographies*, [exposition, Saint-Denis, Musée d’art et d’histoire, 1995], Bournemouth / Saint-Denis, Éditions Parkstone / Musée d’art et d’histoire, 1995, p. 60.

²³ OC II, p. 328.

²⁴ OC II, p. 662.

²⁵ OC II, p. 664.

Et le poème doit porter trace, de multiple façon, des caractéristiques uniques, proprement singulières, par quoi Gala module son rapport au monde et à elle-même, par quoi paraît et se conjugue son ipséité. Non pour le lecteur mais pour le poète – qui revit ainsi, par l’acte d’écrire, son rapport à elle, à jamais amoureux.

Et surtout pour Gala, pensée comme première lectrice de l’ensemble. En effet, il demeure primordial pour le poète que Gala puisse se sentir intensément *concernée* par son image, telle que charriée, déformée, recomposée, exaltée, dans le cours du poème.

Afin de se reconnaître comme femme aimée par le poète, elle ne doit pas, au fil des textes, distinguer les traits évanescents d’une figure féminine intronisée femme aimée mais bien ses propres traits, à ce point reconnaissables dans le poème – mais pour elle seule – qu’il n’est pas besoin au poète, *a contrario* d’Aragon, de faire acte de nommer, autrement que par cette formule : « À toi qui n’as pas de nom [...] »²⁶.

Éluard évoque dans « Celle de toujours, toute » « [l]’éventail de [l]a bouche » de l’aimée, « le reflet de ses yeux ». Et d’ajouter aussitôt : « Je suis le seul à en parler, / Je suis le seul qui soit cerné / Par ce miroir si nul où l’air circule à travers moi »²⁷ ; il est le seul « à en parler », car « les autres [l]’ignorent »²⁸, – c’est à dire n’en mesurent ni la portée ni la spécificité intrinsèque.

Et, bien évidemment, l’irruption de ces traits dans le poème interdit, afin qu’ils soient proprement reconnaissables, et l’imprécision et l’idéalisation – laquelle ferait que serait remise en cause la sincérité du poète, dans l’ensemble de son projet (le poète doit avoir « l’innocence » de « connaître »²⁹ l’aimée). D’où le recours récurrent d’Éluard à des mentions quelque peu amères³⁰ à l’égard de l’aimée (mentions pouvant être comprises et acceptées par elle, étant donné qu’il y a eu blessure amoureuse).

Et si les allusions d’Éluard demeurent toujours cryptiques, quand bien même elles regorgent d’une précision qui interdit à Gala de ne pouvoir se reconnaître, c’est parce que tout se joue entre le poète et son aimée. Comme l’écrira Éluard – et il faut l’entendre dans un sens littéral –, consacrant ainsi l’exemplaire du recueil postérieur *L’Amour la poésie* qu’il lui offrira : « Tout ce que j’ai dit Gala, c’était pour que tu l’entendes. Ma bouche n’a jamais

²⁶ « Celle de toujours, toute », CDLD, p. 140.

²⁷ CDLD, p. 140.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Voir notamment « L’Unique » (CDLD, p. 28) ; « L’égalité des sexes » (CDLD, p. 51) ; « Sans rancune » (CDLD, p. 70) ; « Celle qui n’a pas la parole » (CDLD, p. 71) ; « Ta foi » (CDLD, p. 74) ; « Les petits justes, III » (CDLD, p. 79) ; « Les petits justes, VIII » (CDLD, p. 84) et « Le miroir d’un moment » (CDLD, p. 134).

quitté tes yeux³¹ ». Roland Barthes généralisera cette constatation, dans *Fragments d'un discours amoureux*, écrivant : « Personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est pour quelqu'un³² ».

Parce que *L'Amour la poésie* se veut un « livre sans fin » dédié « à Gala³³ », autrement dit manifeste une éternité du lien entre le poète et sa muse, au travers de l'effectivité voulue fantasmatiquement continue du livre, de son pouvoir³⁴, ce recueil de 1929 s'affirme comme la suite de *Capitale de la douleur*, ou plus exactement comme l'excroissance des « Nouveaux poèmes » qui ont donné au livre qui nous occupe toute sa légitimité en tant que « nouveau » recueil.

Capitale de la douleur s'affirme comme un recueil privé³⁵, manifestant la permanence d'un lien (entre Éluard et Gala), ayant pour objet la restauration de celui-ci, dans sa pureté originelle – puisque ce livre exprime tout entier, de par sa fin qui est l'aboutissement de son élan, de son mouvement, le désir profond d'Éluard de revivre avec l'aimée sous la forme d'une entente que rien ne saurait entacher.

En ce sens, et en ce sens seulement, le lecteur demeure une tierce personne, presque inopportune (bien que, dans le même temps, l'écriture d'Éluard n'ait pour fonction que d'accueillir la présence du lecteur, de tous les lecteurs, et de permettre au poète de se placer et replacer sans cesse dans la communauté des hommes).

Comme l'a été – en un certain sens – Max Ernst. Ce qui est important aux yeux d'Éluard, ce n'est pas l'histoire d'amour du couple avec Ernst mais la façon dont cette histoire a mis à mal le monde constitué par le poète et sa muse, monde qui n'est autre que le poème. La présence de Max Ernst est, en ce sens, la présence étrangère qui vient faire vaciller la certitude du poème et qui, en interrogeant celle-ci, lui donne un surcroît de force, qui est d'être fragilité (cette fragilité des images à laquelle Éluard ne cesse de donner cours, et cette fragilité du vers,

³¹ Voir VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 158.

³² BARTHES R., *Œuvres complètes, livres, textes, entretiens*, V, 1977-1980, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002, p. 104.

³³ CDLD, p. 145.

³⁴ Éluard donne ici cours à une « illusion de l'éternité », pour reprendre la formulation de Philippe Lejeune (LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, 1975, p. 313).

³⁵ Ce sont à la fois, peut-on penser, des « raisons esthétiques et familiales » qui ont conduit « Éluard à brouiller l'émission, à handicaper la réception, à évider les évidences », comme l'écrit Jean-Charles Gateau (GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 52). À ces raisons, il faut ajouter le goût profond et instinctif d'Éluard pour ce dont le sens ne se montre qu'en étant dissimulé. Goût qu'il affirme dans la postface de *Rendez-vous allemand* : « Je ne résiste pas à la tentation d'introduire, dans ce que j'écris, de puériles devinettes » (ÉLUARD P., *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, I, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1968 – volume désormais abrégé en OC I –, p. 1569).

qui tient à son instabilité revendiquée – lorsque l'on prend en considération l'ensemble du recueil).

Gala comme statue, image de l'éternité

Et c'est, dans le poème, incessamment la figure de Gala qui s'affirme, et s'impose, surpassant celle du poète – désir affirmé de celui-ci (avec récurrence dans le recueil).

Toute-puissance eu égard au poète donc, mais aussi eu égard à l'ensemble des personnes évoquées dans les textes, puisqu'il n'est pas une figure féminine évoquée dans *Capitale de la douleur* qui soit (entièrement) détachée de la figure de Gala.

Toute-puissance enfin eu égard au livre proprement dit, puisque c'est elle qui en est la source, ayant fait fleurir le chant dans la gorge du poète, l'ayant amené à se découvrir poète, par la fascination qu'elle a su exercer en lui, fascination née de son caractère toujours changeant, insaisissable, de cette liberté qu'elle a su conjuguer avec force, sans rien renier de ses aspirations à la légèreté, afin de faire s'accouder son quotidien à la rambarde du romanesque.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'Éluard fasse recours à la métaphore de la statue pour manifester cette toute-puissance de Gala (étant statue, elle se place au-dessus des humains).

En effet, Éluard rattache Gala à la topique de la statuaire, renouant avec une conception traditionnelle de la femme aimée, puisque celle-ci fleurit chez Baudelaire et marque notamment de son empreinte tout un pan de la littérature fin-de-siècle.

L'invocation « ô ma statue³⁶ » présente dans « L'égalité des sexes » permet de prendre la mesure de l'importance de cette métaphore, pour ce qui est de la façon dont le poète se figure son aimée. La statue est en premier lieu, pour le poète, l'image la plus précise de l'éternité. Même si la statue est « abattue³⁷ » comme dans « L'égalité des sexes », elle demeure invariablement statue.

Si Gala est une statue, c'est parce que quelque chose de son règne (implacable et solaire) dans la vie du poète est évoqué – tout à la fois retranscrit et réveillé – dans les poèmes. Autrement dit, c'est parce qu'elle est chantée, c'est parce qu'elle devient véritablement *poésie*. En devenant poème, elle s'affranchit des règles de l'éphémère – et accède à l'éternité voulue, rêvée par le poète.

Néanmoins, Éluard ne conçoit pas l'irruption du poème comme un hommage à la présence aimée. Bien au contraire, l'écriture devient pour le poète acte d'amour (non plus hommage

³⁶ CDLD, p. 51.

³⁷ *Ibid.*

mais « honneur³⁸ »). Et ce dans le sens où, après avoir été éveillé au monde et à lui-même par les sentiments qui le relient à l'aimée, c'est le poète qui fait en sorte que sa muse accouche de l'éternité contenue en elle, par le poème dont il est l'instigateur.

Car pour Éluard l'éternité – que le poète cherche à rendre palpable en recourant à la métaphore de la statue – n'est pas une image factice de l'aimée mais la révèle telle qu'elle est intrinsèquement, pour le poète. Puisque sa nature même d'être aimé est de faire en sorte que son image s'impose continûment à l'esprit du poète, au mépris des contingences, du ballet des rencontres multiples (« Cent femmes dans la rue / Que je ne verrai plus³⁹ », écrit le poète dans « L'invention »), ainsi que des blessures de l'existence, comme la sensation – persistante – d'abandon qui a tenaillé Éluard.

La beauté de Gala, l'unicité dans cette beauté, telles que retranscrites dans les vers, ne sont par conséquent pas soumises au règne du périssable. Est-ce parce que la figure de Gala n'est plus de l'ordre du vivant, n'appartenant plus qu'à l'ordre de la métrique ? « [L]a beauté des yeux » équivaldrait en ce sens *stricto sensu* – ce que dit bien le mouvement du vers – à la « beauté des pierres⁴⁰ ».

En réalité, il s'agit de tempérer fortement cette affirmation. Éluard, et c'est là l'une des grandes singularités de son chant amoureux, ne retire jamais à la statue qu'est devenue l'aimée son caractère vivant. Aussi les « souples satins » et les « statues » peuvent-ils être réunis dans le même vers, sans rien pour les séparer, pas même un signe de ponctuation⁴¹.

L'écriture comme manifeste d'un désir de vie nouvelle avec Gala

Si la statue « de l'amour » avec laquelle se confond désormais Gala ne peut que demeurer « vivante⁴² », c'est parce qu'il n'est pas possible au poète de s'évoquer et d'évoquer l'aimée uniquement dans le domaine de l'art, domaine de l'éternité.

Éluard n'envisage pas l'acte d'écrire dans une distance, physique ou temporelle. Écrivant, il s'adresse à l'aimée, avant de s'adresser au lecteur, comme en témoignent ses dédicaces, et particulièrement celle qu'il appose à l'édition originale de *Capitale de la douleur* : « [...] J'ai à te rendre honneur, humblement, de mille mots, de mille gestes [...] »⁴³.

³⁸ Voir OC II, p. 960.

³⁹ CDLD, p. 16.

⁴⁰ « L'égalité des sexes », CDLD, p. 51.

⁴¹ Voir « Raison de plus », CDLD, p. 39.

⁴² « Paris pendant la guerre », CDLD, p. 108.

⁴³ OC II, p. 960.

Aussi l'écriture d'Éluard est-elle non pas seulement acte d'amour mais également preuve d'amour, étant en premier lieu destinée à être lue par Gala. Quand bien même son désir profond est d'arracher la femme aimée à son socle d'éphémère, le poète ne peut que rendre grâce à cet éphémère (d'où l'oxymore *statue vivante*), grâce auquel il peut envisager une vie avec elle au présent, dans la pleine présence du présent, quand bien même cette vie demeurerait de plus en plus incertaine.

Capitale de la douleur répond à l'événement de la vie amoureuse de l'auteur avec Gala, et ce livre cherche, dans sa matérialité de livre, à s'affirmer lui-même comme un événement qui, « loin d'être un résidu de ce qui ne se laisse pas systématiser, est initiateur de systèmes, eux-mêmes ouverts à l'aléa, donc à l'événement⁴⁴ ».

On peut aller jusqu'à dire que la publication de *Capitale de la douleur* manifeste un désir d'une vie amoureuse recommencée avec Gala, dans la plénitude, le bonheur d'une entente qu'aucune présence étrangère ne viendrait perturber – cette présence serait-elle vécue par le poète comme intime et serait-elle appelée de ses vœux⁴⁵ –, désir rendu manifeste, dans son caractère ardent, par la structure du recueil⁴⁶, puisqu'au premier poème du recueil, intitulé « Max Ernst », répond en le contredisant fortement l'ultime poème « Celle de toujours, toute ».

Le couple de pronoms personnels « je » / « tu » du dernier poème répond au caractère impersonnel du premier poème. Ce couple de pronoms est vécu comme couple tout au long du poème, le « je » et le « tu » ne tirant leur raison d'être profonde que de leur(s) lien(s), de leur réunion – même si en définitive c'est toujours l'aimée qui est placée au-dessus du poète. Si le titre du poème si plein de l'évocation du poète et de son aimée apparaît comme anonyme *a contrario* du premier poème de *Capitale de la douleur* qui établit lui, en son dernier vers, des liens intenses avec l'œuvre picturale de Max Ernst (et non avec sa personne), c'est paradoxalement pour montrer toute l'unicité de Gala. Autrement dit, la permanence et l'universalisation annoncées en force par le titre « Celle de toujours, toute » naissent de la volonté du poète d'affirmer que la figure de Gala résume, pour lui, dans sa vie même mais également dans son imaginaire, toutes les autres figures féminines possibles, – passées, présentes, à venir.

⁴⁴ RICŒUR P., *Le retour de l'événement*, Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Italie et Méditerranée, volume 104, 1992, p. 34.

⁴⁵ Ce qui a été semble-t-il le cas avec Max Ernst.

⁴⁶ Quand bien même le désir d'une construction chronologique prélude également à la mise au jour du livre dans sa structure, dans son mouvement, étant donné que la section « Répétitions » – recueil paru en 1922 Au Sans Pareil – précède la section « Mourir de ne pas mourir » – recueil publié à la NRF en 1924 –.

Et le recueil s'achève sur des évocations où le bonheur, l'euphorie même, font sentir leur rythme au lecteur (« meilleurs moments », « délices », « grande joie » – formulation répétée – ...) alors que « Max Ernst » avait pour but de faire naître des images renvoyant à la colère, à l'angoisse ou à la peur (« épines de l'orage », « poissons d'angoisse », « tuent des insectes rouges⁴⁷ »).

On l'aura compris : le désir d'une vie recommencée avec Gala équivaut au désir d'une vie *nouvelle* avec elle, et non plus emplie des déceptions et des blessures nées de l'intronisation de Max Ernst comme figure amoureuse venant s'adjoindre au couple, pour en brouiller aussitôt les contours, et en faire vaciller la nécessité, en la questionnant activement.

Ce désir de nouveauté est matérialisé par l'instauration dans *Capitale de la douleur* de trente-six poèmes alors inédits en recueil, par l'appellation de cette section « Nouveaux poèmes », par la dédicace – transparente mais ne dévoyant pas l'intimité – « à G.⁴⁸ », et par la volonté du poète de conclure le recueil au moyen de cette section.

En ce sens, la construction du recueil a pour visée de rendre palpable la possibilité d'une vie heureuse après l'insouciance et le ludique d'un amour à plusieurs, et après les douleurs qui en ont découlé. Et de faire sentir la nécessité de cette vie heureuse.

Rendre palpable et faire sentir la nécessité, mais pas pour n'importe qui, bien sûr. Pour Gala. « [I]nspiratrice [du recueil] et première destinataire à la fois⁴⁹ », même si son prénom n'est jamais nommé.

Aussi, si *Capitale de la douleur* s'achève dans la joie, il s'agit en réalité d'une joie en attente d'être actualisée en tant que telle, d'une joie qui, à l'état encore de poème, se veut telle dans la vie. Une joie qui se cherche ailleurs que dans l'écrit, qui proclame sa légitimité en tant que feu pouvant être vivant. Le poème se doit, dans son chant, de permettre que soient actualisées, dans une floraison perpétuelle, les possibilités de plénitude dont il fait affleurer les caractéristiques, dont il rend sensibles et pleinement apparents les contours, et qu'il dépose dans les sillons de la vie quotidienne. Telle est pour Éluard la visée de la poésie telle qu'il la développe dans *Capitale de la douleur* – comme il la développera ailleurs.

Et si cette plénitude reste *de facto* – Éluard en a bien conscience – hautement improbable, du fait des épreuves qu'il a traversées avec Gala⁵⁰, il ne la désire pas moins, autrement dit il ne la désire pas moins comme *réalité réalisable*, ayant cette innocence-là que doit (c'est sa vertu

⁴⁷ CDLD, p. 13.

⁴⁸ CDLD, p. 89.

⁴⁹ GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 51.

⁵⁰ Voir *Id.*, p. 69.

première pour le poète) défendre le poème. Aussi écrit-il : « [j]e chante / [...] / La candeur de t'attendre⁵¹ ».

Gala : une figure de l'équilibre

Alors qu'« il y a des femmes dont les yeux sont comme des morceaux de sucre⁵² », le propre du sucre étant sa fragilité, puisqu'un peu d'eau suffit à le dissoudre, Gala, elle, a des yeux de statue, c'est à dire qu'elle « a toujours les yeux ouverts / Et ne [...] laisse pas dormir⁵³ » le poète. Pourquoi celui-ci ne peut-il accéder au sommeil ?

Pour Éluard, la statue est une présence que l'on « aperçoit[t]⁵⁴ », et qui, dans le moment même où on l'aperçoit, retient l'attention que l'on en a, la suspend. Parce qu'une statue est toujours (autre *topos*) « belle⁵⁵ », elle est ce qui est propre à faire naître la fascination, rattachant irrévocablement l'humain (en l'occurrence la femme aimée) au domaine de l'art, et l'arrachant ainsi non plus seulement au règne du transitoire mais également de l'imperfection. Il va de soi qu'une statue peut n'être pas aboutie et peut, en outre, être la résultante d'un désir conscient de bouleversement des formes et de l'équilibre dans les proportions – et l'on sait combien Éluard fut féru d'art dans ses dimensions les plus « actuelles » (sa relation avec Ernst, et l'intensité de cette relation, en témoignent, ainsi que, dans *Capitale de la douleur*, la dédicace « [à] Pablo Picasso⁵⁶ » et certains titres de poèmes – « André Masson⁵⁷ », « Paul Klee⁵⁸ », « Georges Braque⁵⁹ », « Joan Miro⁶⁰ »... –).

Cependant, ce n'est pas ici le cas, loin s'en faut, puisque le poète n'a de cesse de chanter l'équilibre qui émane de la figure de Gala, par le travail sur l'enjambement, parfois affiné par les rimes, et par les nombreux parallélismes et antithèses qui rythment de façon sonore et visuelle les vers.

⁵¹ « Celle de toujours, toute », CDLD, p. 140.

⁵² « Dans la danse », CDLD, p. 59.

⁵³ « L'amoureuse », CDLD, p. 56.

⁵⁴ « Intérieur », CDLD, p. 31.

⁵⁵ « Paris pendant la guerre », CDLD, p. 108.

⁵⁶ Voir « Première du monde », CDLD, p. 97.

⁵⁷ Voir CDLD, p. 105.

⁵⁸ Voir CDLD, p. 106.

⁵⁹ Voir CDLD, p. 124.

⁶⁰ Voir CDLD, p. 129.

Équilibre complet – lorsque l'on prend le recueil dans son ensemble, malgré son caractère disparate affirmé et le « principe de successivité⁶¹ » qui découle tout entier de la notion même de « recueil » –, puisqu'il tient aussi bien à l'apparence de Gala, retranscrite au travers du prisme de l'émotion du poète, qu'à son intériorité.

Celle-ci compose le spectre grâce auquel Gala vit et se vit, en allant de l'ombre la plus profonde à la lumière la plus intense, de la douceur à la violence, du silence à l'hystérie, de la présence à la fuite, de la pureté la plus dense à la liberté sexuelle la plus poussée... – comme en témoignent les évocations éparses de sa vie.

Et si équilibre il y a, c'est bien parce que la balance ne penche jamais d'un certain côté. Gala est *aussi* lumineuse qu'elle demeure en proie aux ombres. Elle est aussi pure qu'impure etc.

Gala : une figure proprement insaisissable

Si Gala est une figure qui réunit les contradictoires et même les contraires, ce n'est pas uniquement de par ce souci d'équilibre qui caractérise le geste du poète, dans la façon qu'il a de peindre l'aimée – souci d'équilibre qui renvoie aux gestes du sculpteur. C'est également parce qu'Éluard veut ainsi signifier combien Gala est insaisissable.

N'ayant pas d'identité véritable (hormis cet équilibre auquel elle fait plus que tendre, hormis cet équilibre qu'elle incarne pour le poète, et ce, bien évidemment, lorsque l'on prend en considération l'ensemble de ses actions, de ses attitudes...), elle ne peut être cernée. Tout au long de *Capitale de la douleur*, Éluard cherche à rendre sensible la façon qu'a Gala de sans cesse échapper à toute définition qui pourrait être donnée d'elle (aussi n'est-elle jamais nommée), à toute caractérisation ferme et définitive qui pourrait nous la rendre visible.

D'où le recours continuel aux images pour la « définir », avec un goût logiquement certain pour, outre les métaphores et comparaisons, les antithèses et oxymores.

Et d'où le recours à une multiplicité d'images lesquelles, plutôt que de s'ajouter les unes aux autres, se conjuguent, et plus encore s'interrogent, se contredisent..., faisant, de par et leur mouvement et la façon qu'elles ont de se situer les unes par rapport aux autres, dynamiquement naître de nouvelles images, en rendant celles-ci tout à la fois légitimes et nécessaires (l'efflorescence d'images ayant pour visée de permettre que soit *mieux* dite l'aimée). Comment s'étonner alors de la façon de procéder d'Éluard ? En effet, ce qui caractérise l'art d'Éluard pour ce qui est des images, c'est la façon qu'il a de tout à la fois les

⁶¹ DOUMET C., *Problématique du recueil*, texte d'habilitation, Grenoble, Université Stendhal, 1993, p. 58.

ruiner et les exalter par un principe d'indétermination, qu'il place en leur sein, et au sein de leur mouvement. Un seul exemple dans *Capitale de la douleur* : la femme aimée est « [p]arée comme les champs, les bois, les routes et la mer », elle est « [b]elle et parée comme le tour du monde⁶² ».

Tient au caractère foncièrement mystérieux de Gala l'impossibilité de dire réellement, une fois pour toutes, l'aimée, impossibilité qui fait naître le poème, dans sa succession d'images (bien plus que de l'empêcher, elle en est ainsi la source).

Encore faut-il préciser que ce mystère ne tient pas seulement à la singularité de l'intériorité de l'aimée. Il tient tout autant au corps même de Gala, que le poète ne cesse d'interroger, et qui le surprend sans cesse, l'éblouit à chaque instant comme à la première caresse. La correspondance d'Éluard à Gala traduit cela avec force – pour ce qu'il en reste⁶³. Il lui écrit par exemple : « Gala ma sœur, mon amie, mon amante, tes lettres me plaisent beaucoup. Et puis je t'aime et tu es le seul et le plus beau mystère pour moi. Mystère de ton corps si beau, si jeune, contre moi, voluptueux et qui m'est toujours offert, de tes yeux merveilleux⁶⁴ ».

Le mystère est si profond que Gala perd toute identité reconnaissable pouvant lui donner les contours d'une seule et même femme. Aussi s'affirme-t-elle à chaque fois comme à ce point différente, de par l'énigme qu'elle va jusqu'à incarner physiquement, qu'Éluard ne peut qu'écrire : « [...] c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation. Mais ce n'est jamais la même femme⁶⁵ ».

Cette reconnaissance d'une inlassable nouveauté dans la figure de l'aimée est un des traits forts caractérisant le sentiment amoureux pour Éluard, et ce tout au long de sa vie, puisqu'il ira jusqu'à écrire dans *Facile* : « Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit / Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens / Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime / Qui est toujours nouveau⁶⁶ ».

Mais si Gala est insaisissable, ce n'est pas uniquement du fait de son mystère avec lequel elle a fini par se confondre, corps et âme, aux yeux – éblouis, émerveillés – du poète. Gala n'est pas uniquement insaisissable du fait de son unicité, qui la rend impropre à toute catégorisation – d'où le recours voulu à l'élan de la poésie pour tâcher de *dire* sa présence. Elle ne peut être

⁶² « Suite », CDLD, p. 20.

⁶³ Car « [n]ous ne disposons d'aucune correspondance entre Paul et Gala entre décembre 1916 – date à laquelle les amoureux décident de se marier au plus tôt – et mai 1927, date postérieure à la publication du recueil qui nous occupe » (GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 51).

⁶⁴ ÉLUARD P., *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁵ Lettre à Gala citée dans VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 94.

⁶⁶ OC I, p. 466.

saisie également de par son tempérament, et le comportement qui en découle. Elle fuit. Du moins le poète se sent-il fui par elle.

C'est tout d'abord une fuite dans le silence dont il s'agit, alors que le poète cherche sans cesse à ce que la parole, – et la parole échangée –, lie ensemble l'aimé et l'aimée, comme en témoigne le poème « La Rivière » : « [...] les rideaux baissés, parlons⁶⁷ ». Encore ne s'agit-il pas de n'importe quelle parole échangée mais d'une parole qui, en faisant émerger les affects, les faisant entrer en résonance, leur donnant un cours commun, lie deux ipséités.

Alors qu'Éluard parle pour se révéler, l'aimée se tait⁶⁸. La « [b]ouche ouverte [se trouve] liée à la bouche fermée⁶⁹ ». Gala « avait sur les épaules / Une tache de silence une tache de rose / Couvercle de son auréole⁷⁰ », précise le poète dans « L'Unique ». Ce silence, haï par Éluard⁷¹ (c'est en ce sens qu'il pourra écrire dans *Poésie ininterrompue* : « [...] je ne crains que l'ombre atroce du silence⁷² »), l'ensemble de *Capitale de la douleur* cherche à le combattre, en faisant parler Gala, en définitive, en la faisant se révéler aux autres mais aussi à elle-même. C'est ensuite une fuite dans la dissimulation dont il s'agit. Lorsque l'aimée se montre, révélant quelque chose d'elle-même, c'est bien souvent pour se dissimuler – révélant ainsi qu'elle se dissimule : « Et toi, tu te dissimulais comme une épée dans la déroute, tu t'immobilisais, orgueil, sur le large visage de quelque déesse méprisante et masquée⁷³ ». Son art de la dissimulation est achevé, puisqu'elle se confond avec les réalités dont elle s'approche, ne pouvant plus être différenciée d'elles : « Et toi, le sang des astres coule en toi, leur lumière te soutient. Sur les fleurs, tu te dresses avec les fleurs, sur les pierres avec les pierres⁷⁴ ».

Si Gala est insaisissable, elle l'est, en un certain sens, jusque dans l'acte physique : « Prise à la taille, à tous les muscles de rivière [...] ⁷⁵ ». Telle une eau, elle s'affirme comme ce sur quoi l'on ne peut avoir de prise. Et s'il n'est pas possible d'avoir sur elle la moindre prise, c'est parce que le fait même de la saisir coïncide avec le fait de la perdre, du fait de son désir profond de liberté et de son mépris des liens conventionnels ou de l'engagement comme fait social. Liens et engagement renvoyant à l'univers bourgeois qu'elle honnit, bien qu'elle

⁶⁷ CDLD, p. 22.

⁶⁸ Voir GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 124.

⁶⁹ « Les petits justes, IX », CDLD, p. 85.

⁷⁰ CDLD, p. 28.

⁷¹ Et évoqué ironiquement dans « Le sourd et l'aveugle » : « Pourquoi pas le silence / Du déluge, car nous avons en nous tout l'espace rêvé / Pour le plus grand silence [...] » (CDLD, p. 57).

⁷² OC II, p. 662.

⁷³ « Le miroir d'un moment », CDLD, p. 135.

⁷⁴ « Une », CDLD, p. 117.

⁷⁵ « Suite », CDLD, p. 20.

entretienne indéniablement des liens avec cet univers, du fait de Dmitri Ilyitch Gomberg notamment, avocat – vivant à Moscou dans un appartement luxueux – auquel se lie la mère de Gala et qu’adopte la jeune fille comme s’il s’agissait de son véritable père⁷⁶, et bien qu’elle en maîtrise les codes, – ses connaissances, sa culture étant celles de l’intelligentsia russe⁷⁷.

« Je t’ai saisie et depuis, ivre de larmes, je baise partout pour toi l’espace abandonné⁷⁸ », résume Éluard dans « Le miroir d’un moment ». Et si la constatation du poète est emplie de tristesse, ce désir de fuite résulte en réalité d’un engagement profond de Gala – engagement en faveur de la joie et du sentiment (dans sa face toujours changeante, et, par cela même, inaltérable). « J’ai la beauté facile et c’est heureux. / Je glisse sur le toit des vents / Je glisse sur le toit des mers / Je suis devenue sentimentale⁷⁹ ».

Aussi cette forme de fuite est-elle synonyme de délivrance : « Courir et courir délivrance / Et tout trouver tout ramasser / Délivrance et richesse / Courir si vite que le fil casse⁸⁰ ». Ce fil symbolise le lien familial bourgeois, mais il va pour Éluard jusqu’à symboliser toute forme de lien, et, par extension, tout ce qui donne une stabilité, une assise. Ainsi va-t-il jusqu’à figurer pour Éluard la racine. « Quel est le rôle de la racine » quand « [l]e désespoir a rompu tous ses liens [...] »⁸¹, s’interroge le poète dans « L’invention ».

Éluard, en affirmant implicitement que peuvent être rompus jusqu’aux « liens » de la racine, et ce dans leur totalité, du fait de l’élan sans cesse recommencé de Gala dans la fuite, cherche à signifier combien cette forme de fuite, quand bien même elle émanerait d’une envie profonde, sauvage, déraisonnée, de liberté, provoque l’assèchement de la vie. Puisque la racine dans ses différents liens symbolise les liens établis entre la nature et elle-même. C’est à dire entre la vie et la vie. Aussi « [l]es fleurs sont[-elles] desséchées, les graines sont[-elles] perdues⁸² ». Aussi, « [l]’arbre à fleurs l’arbre à fruits / Fui⁸³ ». Cet assèchement de la vie conduit logiquement à la destruction de toute chose : « Tout est enfin divisé / Tout se déforme et se perd / Tout se brise et disparaît⁸⁴ ». L’aimée laissant derrière elle, « partout où elle [...] pass[e] », l’« empreinte des choses brisées⁸⁵ ».

⁷⁶ Voir VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 37.

⁷⁷ Voir *Id.*, p. 38-39.

⁷⁸ CDLD, p. 135.

⁷⁹ « La Parole », CDLD, p. 21.

⁸⁰ « Plus près de nous », CDLD, p. 18.

⁸¹ CDLD, p. 16.

⁸² « Poèmes », CDLD, p. 25.

⁸³ « Les Moutons », CDLD, p. 27.

⁸⁴ « Parfait », CDLD, p. 46.

⁸⁵ « Les petits justes, VIII », CDLD, p. 84.

C'est enfin une fuite réelle dont il s'agit. Une fuite qui n'est pas ici celle de la pensée, mais qui est bien celle du corps : « Viens vite, cours. Et ton corps va plus vite que tes pensées [...] »⁸⁶.

Une fuite vers Max Ernst. Gala ayant fui physiquement la réalité de sa fusion avec Éluard, celui-ci, donnant prise en lui à un sentiment cuisant d'abandon, va jusqu'à évoquer « le vide des vitres lourdes de silence / Et d'ombre où [s]es mains nues cherchent tous [l]es reflets⁸⁷ » de l'aimée. Le pathétique se décline : « Où poserais-je mes lèvres, nature sans rivage⁸⁸ ? ». Il est jusqu'aux larmes de Gala qui « fuient », ce qui pousse le poète à ajouter aussitôt : « Je suis perdu⁸⁹ ».

Si le poète se sent complètement perdu, c'est parce que la fusion est ce qui caractérise pour lui le rapport amoureux, et par extension son rapport à Gala (fusion non avec elle, mais avec son mystère⁹⁰). Et le propre de la fusion est de ne pouvoir se départir, pour les deux êtres qui s'y adonnent, d'un sentiment d'exclusivité. Mettant à mal le principe d'exclusivité, Gala interroge les principes mêmes de la fusion, et, ce faisant, la met à mal, plongeant le poète dans le trouble puis dans la désolation la moins feinte. Puisque la fusion amoureuse tire pour Éluard tout son sens, sa valeur et sa légitimité du fait qu'elle ne saurait être interrogée ; elle est ce qui s'affirme comme une évidence, que rien ne saurait remettre en question, à partir du moment où la dynamique qui lui a donné naissance perdure.

Mais il ne s'agit pas seulement, pour Gala, d'une fuite vers Max Ernst. Il s'agit également – possiblement – d'une fuite avec lui. Du moins Éluard se représente-t-il les choses ainsi, sur le mode fantasmatique. « Dans quelques secondes / Le peintre et son modèle / Prendront la fuite⁹¹ », écrit sobrement le poète dans « Intérieur ». Par cette formulation, Éluard fait plus que dramatiser cette fuite, la présentant quasiment (puisque tout est affaire de secondes) au moment où elle survient ; il fait plus que chercher à rendre tangible à quel point, dans son imminence, elle l'angoisse et le blesse (et la force de l'évocation naît de l'absence de tout *pathos*). Il suggère que même advenue, et après que son couple se sera durablement reformé avec Gala (à l'abri des heurts du malheur), elle restera toujours ce qui est sur le point d'advenir, puisqu'il ne pourra qu'être tenaillé par l'idée comme quoi ce qui s'est déjà produit pourra se reproduire.

⁸⁶ « Le grand jour », CDLD, p. 138.

⁸⁷ « Le miroir d'un moment », CDLD, p. 134.

⁸⁸ « Absences, II », CDLD, p. 93.

⁸⁹ « Une », CDLD, p. 117.

⁹⁰ Car l'aimée est ontologiquement insaisissable pour Éluard dans son caractère d'être aimé, comme nous l'avons vu.

⁹¹ CDLD, p. 31.

Par cette formulation, Éluard manifeste également combien le monde composé de la présence de l'ami si cher qu'est Max Ernst et de l'aimée est dorénavant un monde dont il se sent exclu : « [...] je suis [...] / Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles / Pour dépeupler un monde dont je suis absent⁹² ». Ainsi, s'il est si douloureux pour Éluard de partager son aimée avec Max Ernst⁹³ (alors qu'il semblait favorable à ce rapprochement en premier lieu, comme nous l'avons déjà souligné), c'est bien parce que la fuite de Gala vers lui sonne invariablement comme le prélude d'une autre fuite, cette fois définitive. Qui consistera en ceci qu'il s'agira pour Gala non de fuir uniquement toute forme d'engagement trop durable et contraignant (brandissant le spectre du *définitif*) mais bien de fuir Éluard *en tant que personne*. L'aimée allant ainsi beaucoup plus loin que le seul geste qui consiste à retirer au poète, en choisissant de ne pas le choisir *fermement* (du fait d'une pluralité rendue effective des liens amoureux), son statut d'être d'élection.

La souffrance du poète et son impossible fuite

Cette fuite advenue, qu'advendra-t-il du poète, de la personne qu'est le poète ? Question que pose implicitement et de lancinante manière tout le recueil, et explicitement la correspondance du poète, comme en témoigne ce passage : « Gala si la pensée me vient que tout peut être fini entre nous, je suis *vraiment* comme un condamné à mort, *et à quelle mort*. Ma petite fille, quand reviendras-tu⁹⁴ ? ». Envolée, la présence de l'aimée, surnageant dans la conscience du poète au point de l'occuper entièrement, se confond avec la présence du monde : « J'entends vibrer ta voix dans tous les bruits du monde⁹⁵ ». Éluard se « déréalise », perdant la conscience de lui-même, le regard de Gala « se déroba[n]t », alors que c'est cela même qui l'« assura[e] et le constitu[e] comme sujet⁹⁶ ». Il va jusqu'à perdre sa propre consistance, puisqu'il ne peut se définir, dans son rapport au monde, que par son rapport à l'aimée.

Si Éluard affirme curieusement dans *Poésie ininterrompue* : « Moi qui n'ai jamais pu m'assombrir qu'un instant⁹⁷ », il donne néanmoins bien prise dans *Capitale de la douleur*, avec continuité, à sa douleur.

⁹² « Giorgio de Chirico », CDLD, p. 62.

⁹³ Douleur rendue audible par la formulation suivante : « Le cœur meurtri, l'âme endolorie, les mains brisées, les cheveux blancs, les prisonniers, l'eau tout entière est sur moi comme une plaie à nu » (« Nul », CDLD, p. 30).

⁹⁴ ÉLUARD P., *Lettres à Gala, 1924-1948, op. cit.*, p. 95.

⁹⁵ « Le miroir d'un moment », CDLD, p. 136.

⁹⁶ GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 66.

⁹⁷ OC II, p. 667.

Le poète répond aux fuites de Gala par une fuite dans l'oubli. Oubli obtenu grâce à l'alcool, à ce point important dans *Capitale de la douleur* (dans un explicite clairement revendiqué comme en témoigne le titre « Boire ») que c'est un détour nécessaire à Éluard pour que celui-ci puisse définir son travail d'écrivain : « C'est ici que l'on voit le créateur de mots / Celui qui se détruit dans les fils qu'il engendre / Et qui nomme l'oubli de tous les noms du monde⁹⁸ ».

Grâce à l'alcool mais aussi et surtout grâce au sommeil : « Comment prendre plaisir à tout ? / Plutôt tout effacer. / L'homme de tous les mouvements, / De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes / Dort. Il dort, il dort, il dort. / Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible⁹⁹ ».

Et, conclut paradoxalement Éluard dans « Absences », « [s]i je m'endors, c'est pour ne plus rêver¹⁰⁰ », le rêve se confondant avec l'aimée et avec la capacité qu'elle a – capacité incessamment et intensément rêvée par le poète – à pouvoir fusionner avec Éluard dans une étreinte exclusive et à tirer, de cela seul, sa plus profonde raison d'être.

Mais, en rejoignant le sommeil, Éluard ne quitte pas l'aimée, même s'il cherche ce faisant à développer sa faculté d'oubli. Car en rejoignant le sommeil, Éluard rejoint le lit. Et le lit est la demeure du couple, de leur couple. Il est le monde qui recueille le monde que leurs deux êtres composent. Il est le monde voulu tel (englobant toute réalité), avant même que le couple soit rendu effectif par le mariage¹⁰¹. Comme l'écrit, tôt, Éluard à sa mère : « Le principal aussi sera de nous chercher une chambre calme avec un excellent lit [...]. Je voudrais un vaste et haut et moelleux lit de campagne, massif, solide et doux, où nous vivrons et où nous mourrons¹⁰² ». Et, bien évidemment, alors que le 21 février 1917, Éluard, autrement au front, obtient une permission de trois jours pour épouser Gala, c'est au lit qu'il se voit vivre ces journées¹⁰³ : « Je pense toujours à nos jours (petits pauvres deux jours) d'intimité. Seuls absolument toute la journée et le soir et la nuit. On ne sortira du tout [...] ¹⁰⁴ ». Dans ces conditions, est-il surprenant qu'Éluard écrive dans le poème intitulé de si révélatrice façon « Au cœur de mon amour » : « Les yeux des animaux chanteurs / Et leurs chants de colère ou d'ennui / M'ont interdit de sortir de ce lit. / J'y passerai ma vie¹⁰⁵ » ?

⁹⁸ « Boire », CDLD, p. 104.

⁹⁹ « Au cœur de mon amour », CDLD, p. 53.

¹⁰⁰ « Absences, II », CDLD, p. 92.

¹⁰¹ Au sujet de ce mariage, voir VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 62-65.

¹⁰² ÉLUARD P., *Lettres de jeunesse, avec des poèmes inédits*, [documents recueillis par Cécile Valette-Éluard, présentés et annotés par Robert D. Valette], Paris, Seghers, 1962, p. 136-137.

¹⁰³ Voir VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁴ ÉLUARD P., *Lettres à Gala, 1924-1948*, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, préface de Jean-Claude Carrière, Paris, Gallimard, 1984, p. 399.

¹⁰⁵ CDLD, p. 52.

On le voit : en voulant fuir Gala dans le sommeil, Éluard cherche également à la rejoindre, secrètement, en rejoignant leur univers, celui du lit, celui du sommeil, auquel Éluard donne trace de persistance manière dans *Capitale de la douleur*, au travers de l'évocation de rêves. Cette fuite dans les rêves est, dans sa nature même, révélatrice de l'incapacité qui est la sienne de se séparer véritablement de Gala, fût-ce pour un temps limité, celui que contient le sommeil.

À la fuite dans l'oubli, il faut ajouter une autre fuite sur le dos de laquelle Éluard se juche, bien réelle celle-là. Qui s'exprime en premier lieu par ce que l'on pourrait appeler le vagabondage revendiqué, bien dans l'esprit des surréalistes : « Les rares témoignages que nous avons sur Éluard à la fin de 1923 et au début de 1924 nous le montrent découragé, fuyant le pavillon d'Eaubonne, découchant, courant les boîtes à champagne avec Aragon, déambulant dans la capitale endormie en compagnie du jeune Marcel Noll [...]»¹⁰⁶. Ce vagabondage s'exprimant dans une discontinuité, il ne se déploie pas comme une fuite véritable, mais bien plutôt comme la façon qu'a le poète de donner forme à son désœuvrement.

Et en second lieu, la fuite bien réelle d'Éluard s'exprime par les voyages : « Larmes, solitude, ennui, Éluard fait un voyage idiot autour du monde. Il disparaît le 24 mars 1924, s'embarque pour Tahiti¹⁰⁷ ». Seulement, là encore, il ne s'agit pas d'une fuite véritable, propre à exclure l'aimée du champ de vie du poète, puisqu'Éluard poste du canal de Panama une lettre à Gala le 12 mai. « En compagnie de Max, elle vient le rechercher, le rejoint à Singapour le 8 août. Le trio poursuit jusqu'en Indochine, où Max restera, s'effaçant¹⁰⁸ ». Il s'agit ainsi bien d'un « voyage déguisé¹⁰⁹ », un voyage mis en œuvre, semble-t-il, uniquement pour que puisse survenir « l'arrivée de réconciliation¹¹⁰ », ainsi que l'écrit Éluard dans « Ronde ». Pari tenu, puisque la présence de Max Ernst finit par faire un pas de côté.

La force d'impact de la présence de Gala

Si Gala s'affirme face au poète dans une fuite qu'elle rend multiple, allant jusqu'à revêtir la ténuité d'une ombre, la tempérance d'une rivière, sa présence n'en perd pas pour autant son pouvoir d'attraction, et, paradoxalement, sa force d'impact. Si le poète se sent fui par elle, elle

¹⁰⁶ GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 69.

¹⁰⁸ *Ibid.* Voir aussi VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁹ CDLD, p. 47.

¹¹⁰ *Ibid.*

continue d'être, jusque dans cette présence fuyante, celle qui marque les esprits. Tous les esprits ; pas seulement celui du poète.

En effet, Gala, dans la façon qu'elle a d'affirmer sa présence, face au monde, suscite un fort engouement, teinté de sentiments amoureux. Comme le constate Éluard dans « Poèmes », « [...] que le ciel soit misérable ou transparent / On ne peut la voir sans l'aimer¹¹¹ ». Cet engouement concerne quiconque connaît Gala, ce qu'indique le pronom « on ». C'est l'« univers » entier qui est concerné. Cet engouement est même davantage qu'un engouement : il s'agit proprement de fascination, quand bien même Éluard tempère ce pouvoir propre à Gala en définissant l'univers comme « ignorant » : « Toute brillante d'amour, tu fascinais l'univers ignorant¹¹². »

Si Gala suscite la fascination, dans le milieu artistique et intellectuel qu'elle marque de son empreinte, une fascination travaillée par des sentiments et un désir, c'est du fait de son mode de vie, de ce mode de vie qu'elle défend, puisqu'Éluard écrit qu'elle est « [t]oute brillante d'amour ». Et ailleurs, dans « Suite », il évoque la façon qu'elle a d'avoir « toutes les complaisances », pour « se régaler des amours pour rire », pour « ouvrir les yeux au dernier instant¹¹³ », à savoir le moment de la jouissance, – l'amour étant vécu sur le mode du ludique (« Venez à moi, si je vais à vous c'est un jeu¹¹⁴ »), étant approché comme une friandise.

De par sa volonté d'affirmer sa vie amoureuse et sexuelle dans une liberté conquise, au mépris des conventions, une liberté sans limites (« Elle imagine que l'horizon a pour elle dénoué sa ceinture », écrit Éluard dans « La grande maison inhabitable¹¹⁵ »), volonté du reste aussitôt définie comme étant illusoire (« [e]lle imagine », précise Éluard), Gala appartient, en un certain sens, à tous : « [...] ton corset appartient aux mignons / Et aux mignonnes de toutes sortes¹¹⁶ ». Et, dans « La grande maison inhabitable », Éluard évoque « [l]a chair que l'on montre aux curieux¹¹⁷ ».

Mais la façon qu'a Gala de livrer son intimité au hasard des rencontres, ce hasard fût-il circonscrit en la personne de Max Ernst, l'amène à être visible par tous, et dans cette visibilité, à abdiquer quelque chose de sa singularité, et ainsi à se mettre en danger, d'où le

¹¹¹ CDLD, p. 25.

¹¹² « Le miroir d'un moment », CDLD, p. 135.

¹¹³ CDLD, p. 14.

¹¹⁴ « Porte ouverte », CDLD, p. 19. Voir aussi « Lesquels ? », CDLD, p. 40.

¹¹⁵ CDLD, p. 37.

¹¹⁶ « À la flamme des fouets », CDLD, p. 102.

¹¹⁷ CDLD, p. 37.

choix par le poète du verbe « agoniser » : « La plus belle inconnue / Agonise éternellement. // Étoiles de son cœur aux yeux de tout le monde¹¹⁸ ».

Gala comme figure de la légèreté

Et si Gala se met en danger, en disséminant – pense le poète – son image, son corps, son idiosyncrasie (d'où sa dissémination dans tout le recueil, au point que toutes les figures féminines évoquées portent, d'une façon ou d'une autre, l'empreinte de Gala¹¹⁹), de par son désir rendu effectif d'une vie amoureuse plurielle, épousant les frémissements du plaisir et l'éphémère de l'envie, elle n'en demeure pas moins celle par qui la joie s'affirme. Elle demeure celle par qui la légèreté se trouve être – et durablement – personnifiée.

En effet, Gala s'affirme suivant une légèreté indubitable, bien qu'elle ait un goût affirmé pour les drames « à la russe¹²⁰ », pour les héroïnes en proie aux déboires sentimentaux pouvant conduire à l'acmé d'une crise. Sa légèreté, vrillée à une inclination tenace pour le plaisir (« des bonheurs en l'air »), est frappante, comme l'indique d'exemplaire manière le poème « Suite » : « Pour l'éclat du jour des bonheurs en l'air / Pour vivre aisément des goûts des couleurs [...] // Elle a toutes les complaisances¹²¹ ».

Cette légèreté devient visible en premier lieu au moyen d'une gaieté qui se manifeste par le rire, quand bien même le rire de Gala peut aussi s'affirmer, pour Éluard, mais c'est plus rare, comme la marque d'un « tourment » : « Autour de la bouche / Son rire est toujours différent, / C'est un plaisir, c'est un désir, c'est un tourment¹²² ».

Éluard signifie que le rire de Gala n'est jamais le même, et suggère, par la primauté de l'anaphore « c'est » dans la formulation, que ce continuel changement ne tient pas à des raisons qui lui seraient extérieures. Le lecteur pouvant aller jusqu'à considérer, – face à la répétition et face au choix du singulier pour « rire » auquel répond logiquement « [c]'est » –, que chaque rire recèle en lui-même les différentes facettes que sont « plaisir », « désir » et « tourment », s'affirmant d'abord et avant tout comme protéiforme. Ce faisant, Éluard cherche à indiquer de sous-jacente manière que le rire de Gala ne s'inscrit dans aucune légitimité, le poète allant jusqu'à le décrire comme « insensé » dans « Première du

¹¹⁸ « Celle qui n'a pas la parole », CDLD, p. 71.

¹¹⁹ Même si le poème « Dans la danse » (voir CDLD, p. 59) esquisse aussi le visage d'une altérité féminine – eu égard à Gala.

¹²⁰ Voir la déclaration de Tzara rapportée dans VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 111 et le passage de *Life among the Surrealists* de Matthew Josephson cité dans *Id.*, p. 110.

¹²¹ CDLD, p. 14.

¹²² « Raison de plus », CDLD, p. 39.

monde¹²³ ». En somme, le rire de Gala est un rire dont la seule raison d'être est d'être ce qui ne peut avoir de raison d'être. Mais, à bien y regarder, ce rire n'est pas insensé parce qu'absurde. Il est insensé parce qu'il dépasse tout sens possible, le terme « sens » devant être compris dans sa polysémie, comme l'indique « Poèmes » : « Sourire et rire, rire et douceur d'outre-sens¹²⁴ ». Autrement dit, il s'agit d'un rire qui, parce que rien ne saurait le justifier, surgit par seule gratuité, dont l'essence est d'être débordement, est d'être éclat répandant avec lui aussi bien l'éblouissement, la douceur, que la tristesse – puisque ce rire vaut pour tous (« semant sous tous les ponts »), et pas seulement pour le poète, d'où le désenchantement de celui-ci : « L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit, la téméraire, et d'un rire insensé, d'un rire de fin du jour semant sous tous les ponts des soleils rouges, des lunes bleues, fleurs fanées d'un bouquet désenchanté¹²⁵ ».

Ce désenchantement amène Éluard à constater : « Ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire¹²⁶ ». Et s'il peut malgré tout être amené à rire, c'est pour voir aussitôt se lier les pleurs aux rires, dans le même mouvement, et dans la confusion la plus totale, comme en témoigne le quatrième vers : « Ses rêves en pleine lumière / Font s'évaporer les soleils, / Me font rire, pleurer et rire, / Parler sans avoir rien à dire¹²⁷ ».

La liaison à l'aimée vécue comme impossible à briser

La douleur d'Éluard, née de l'appétence de Gala pour la légèreté, l'amène à écrire dans « Le miroir d'un moment » : « [...] je suis à toi, / Toute ma vie t'écoute et je ne peux détruire / Les terribles loisirs que ton amour me crée¹²⁸ ». Ce passage est l'un des plus signifiants du recueil, quant à la nature du lien qui lie le poète à l'aimée, car Éluard utilisera le dernier vers parmi ceux mentionnés pour dédicacer la réimpression de 1931 de *Capitale de la douleur* à Gala, et ce en juillet de la même année¹²⁹. Si ce passage est aussi signifiant, c'est parce qu'il manifeste l'impossibilité qui est celle du poète de rompre son attachement – vécu comme total (« je suis à toi ») et éternel (« [t]oute ma vie ») – à Gala : « je ne peux détruire », constate Éluard.

L'aimée est celle avec qui se confond la permanence. Ce sera tout le sens instauré par le poème « Marine » extrait du *Phénix* : « Éveille-toi que je suive tes traces / J'ai un corps pour

¹²³ CDLD, p. 99.

¹²⁴ CDLD, p. 25.

¹²⁵ « Première du monde », CDLD, p. 99.

¹²⁶ « Le miroir d'un moment », CDLD, p. 136.

¹²⁷ « L'amoureuse », CDLD, p. 56.

¹²⁸ CDLD, p. 136.

¹²⁹ Voir OC II, p. 961.

t'attendre pour te suivre / Des portes de l'aube aux portes de l'ombre / Un corps pour passer ma vie à t'aimer¹³⁰ ».

Si le poète ne peut se détacher de l'aimée, c'est parce qu'elle est la femme qui, pour lui, surpasse toutes les autres, les renvoyant dans l'ombre, les condamnant à subir le joug de l'indifférence et même du mépris, comme le stipule un manuscrit autographe figurant dans un exemplaire du recueil *Au défaut du silence* qui paraît en 1925 anonymement, à cinquante et un exemplaires qu'aucun éditeur n'est chargé de diffuser : « Je n'aime pas, je n'aime plus les femmes / Je les déteste / Je n'ai jamais aimé que Gala / Si je nie les autres femmes c'est pour affirmer cela / Que je n'ai jamais trouvé une femme à part Gala / Pour me donner un peu envie de vivre / Et beaucoup envie de me tuer / [...] Je hais toutes les femmes [...]. Je hais l'amour, j'aime Gala¹³¹ ». Éluard reprendra, en la synthétisant, cette idée dans *Le Phénix* (bien qu'il s'agisse alors d'une autre femme), écrivant : « Je t'aime pour toutes les femmes que je n'aime pas¹³² ».

Mais le poète ne peut également se détacher de l'aimée car elle est celle qui lui donne la vie, qui le met au monde : « Comme le jour dépend de l'innocence / Le monde entier dépend de tes yeux purs / Et tout mon sang coule dans leurs regards¹³³ ». Aussi en se détachant de l'aimée le poète se détacherait-il de lui, en définitive. La perdant, il se perdrait, ce que suggère avec force la formule contenue dans la dédicace à Gala d'un exemplaire de *Capitale de la douleur* : « Te quitterai-je [...] ? / Je ne puis pas me perdre¹³⁴ ».

Mais comment l'aimée peut-elle mettre le poète au monde ? Ce n'est pas seulement parce que, comme le confessa *Une leçon de morale*, loin, très loin de toutes les vicissitudes de l'existence, elle appose un sens à sa vie, existant, et de telle sorte qu'il puisse se lier à elle : « Et la merveille aurait pu être / De ne pas naître d'être absent / Mais toi tu vaux d'avoir été / Et d'être en dépit du néant¹³⁵ ».

Si l'aimée met le poète au monde, c'est en lui permettant de l'éprouver. « [L]'air a un visage, un visage aimé, / Un visage aimant, ton visage¹³⁶ », écrit Éluard dans « Celle de toujours, toute ». Affirmation qu'il convient de rapprocher, pour en saisir le sens, de ce vers extrait de *Poésie ininterrompue* : « La présence a pour moi les traits de ce que j'aime¹³⁷ ». C'est lorsque

¹³⁰ OC II, p. 446.

¹³¹ OC I, p. XXXIII.

¹³² OC II, p. 439.

¹³³ « Le grand jour », CDLD, p. 139.

¹³⁴ OC II, p. 960.

¹³⁵ OC II, p. 328.

¹³⁶ CDLD, p. 140.

¹³⁷ OC II, p. 663.

le poète est en proie à l'émotion amoureuse qu'il peut être conscient de ce qu'il vit, en éprouvant les contours avec suffisamment de force pour qu'ils puissent, ensuite, se déposer dans sa mémoire. « Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu / C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu¹³⁸ ».

En affinant les sensations, les émotions du poète, en les exaltant, du fait des sentiments qu'elle éveille en lui et qui deviennent un prisme d'intensité entre lui et le monde, l'aimée lui permet d'éprouver la vie sous un jour beaucoup plus intense. « [J]e flambe et je m'élance dans le feu, / Je communie avec la vie la plus profonde¹³⁹ », note Éluard dans *Grèce ma rose de raison*. Et d'ajouter dans *Poésie ininterrompue* : « Ce monde je le veux éprouver sur mon cœur¹⁴⁰ », avant de conclure dans *Voir* : « J'accepte le danger d'être amoureux je vis¹⁴¹ ».

L'aimée permet au poète d'accéder à cette primauté de la sensation, primauté sur tout le reste, primauté qui le définit en tant qu'être vivant ; aussi lui donne-t-elle bien la vie.

Et Éluard ira, ouvrant clairement le sens de ce qui vient d'être dit à d'autres perspectives, jusqu'à écrire dans *Une leçon de morale* : « Elle était celle qui révèle les ruines / Et l'oubli des ruines et l'oubli des deuils / Vivante et nue elle réglait ma renaissance¹⁴² ». Si l'aimée est celle qui règle la « renaissance » du poète, ce n'est pas uniquement parce que le couple est, pour Éluard, semblable au phénix, comme l'indique, jusque dans son titre (*Le Phénix*), son recueil le plus amoureux. Il s'agit d'une renaissance en ce sens qu'il s'agit d'une seconde naissance opérée précisément par l'écriture. L'aimée met au monde le poète en tant que poète. Elle est celle qui lui permet d'accéder au chant, en s'affirmant véritablement comme sa muse. En ce sens Éluard peut-il écrire en conclusion de *Capitale de la douleur* : « O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance, / Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde, / Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter / Le mystère où l'amour me crée et se délivre¹⁴³ ». Et l'irruption du chant est, bien évidemment, redoublement de la vie, de l'intensité de cette vie vécue grâce à l'aimée, vécue en accord avec les sensations.

La douleur vécue comme un don

¹³⁸ « Le grand jour », CDLD, p. 139.

¹³⁹ OC II, p. 289.

¹⁴⁰ OC II, p. 663.

¹⁴¹ OC II, p. 181.

¹⁴² OC II, p. 326.

¹⁴³ « Celle de toujours, toute », CDLD, p. 141.

Si le poète accepte la douleur que lui prodiguent la présence et l'absence de l'aimée, c'est parce que cette douleur est également, pour lui, une façon de vivre plus intensément, de s'ouvrir à toutes les sensations. En outre cette douleur est-elle possiblement ce qui précipite l'irruption du poème – aussi le poète se doit-il de lui rendre grâce. Ce qu'il fait, en une certaine manière, en qualifiant la douleur liée à l'aimée de solaire : « Inconnue, elle était ma forme préférée, / Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme, / Et je la vois et je la perds et je subis / Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide¹⁴⁴ ». Le dernier vers cité a une importance particulière pour Éluard – atteignant au plus juste de ce qu'il cherche à dire – puisqu'il l'arrache à un poème antérieur¹⁴⁵.

Éluard va jusqu'à considérer l'absence de l'aimée (et la sensation de perte qui en découle) – encore celle-ci doit-elle demeurer discontinue – comme un don, puisque cette « perte » provoque la naissance du poème, sa déflagration d'images, son rythme. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la remarque présente dans *Au défaut du silence* : « Amour, ô mon amour, j'ai fait vœu de te perdre¹⁴⁶ ». Et c'est dans ce sens également qu'il faut saisir les liens établis entre l'art et le malheur, rendus éminemment visibles dans ce qu'aurait pu être, par l'intermédiaire de Paulhan¹⁴⁷, le titre du recueil qui nous occupe : *L'Art d'être malheureux*.

Le poète, dans la distance qui le sépare de l'aimée, capture, par son souvenir ébloui, fût-il versé dans l'ombre, le « rythme majeur¹⁴⁸ » de la présence adorée, pour le relancer dans le poème. Dans *Les Dessous d'une vie*, il s'interroge : « Quel est ce portrait que je compose ? La vie dont je l'anime, n'est-ce pas ma mémoire reconquise [...] ¹⁴⁹ ? ». Et si le poète éprouve une « grande joie » de « ne pas [...] avoir » Gala¹⁵⁰, qui est comparable – le mouvement du vers le dit – à la « grande joie » de l'« avoir¹⁵¹ », c'est justement parce que l'impossible captation de l'aimée par-delà son mystère est la dynamique profonde qui va générer la succession de poèmes.

Mais, bien que la distance de l'aimée souffle l'éclosion du poème dans la bouche et le cœur du poète, le poème a pour seule vertu, selon Éluard, d'être ce qui va venir briser cette distance. En effet, le poème demeure invariablement, pour l'auteur de *Capitale de la douleur*, l'espace des amants, espace ayant pour but de les faire fusionner, sans jamais retirer à l'aimée

¹⁴⁴ « Les petits justes, X », CDLD, p. 86.

¹⁴⁵ Voir OC I, p. 8.

¹⁴⁶ OC I, p. 167.

¹⁴⁷ Voir GATEAU J.-C., *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁸ « L'entente », *Facile*, OC I, p. 460.

¹⁴⁹ OC I, p. 204.

¹⁵⁰ Voir la déclaration faite par le poète à Bousquet, citée dans VANOYEKE V., *op. cit.*, p. 156.

¹⁵¹ « Celle de toujours, toute », CDLD, p. 140.

son très haut et très musical mystère, – cela même qui la rend inapprochable, autrement que par la pensée et le rêve ; inapprochable, mais indispensable à la vie.

Le poème est toujours le lieu des retrouvailles, pour les amants, par-delà l'absence, et la perte. C'est le sens de la dédicace à Gala, apposée sur l'édition originale de *Capitale de la douleur* : « en ce moment, Gala, mes rêves vieillissent. Te quitterai-je pour la nuit et pour que ta main, quand je m'éveillerai, s'ouvre devant moi comme une aube, me cachant tout ? pour jouer. / Te quitterai-je pour te retrouver¹⁵² ? ». Et cette idée ne cessera de s'imposer à Éluard, puisqu'il écrira dans *Le Phénix*, au cœur d'un poème nommé « Certitude » : « Si je te quitte nous nous souviendrons / Et nous quittant nous nous retrouverons¹⁵³ ».

©Matthieu Gosztola

¹⁵² OC II, p. 960.

¹⁵³ OC II, p. 440.



Anonyme, À Cologne, 1921
[Gala Eluard, Max Ernst, Jimmy Ernst, Louise Ernst, Paul Eluard], contretype
(reproduit in *Visages d'Eluard*, *op. cit.*, p. 66)