

La Dame de carreau
P. Eluard, Donner à voir (1939)

De gauche à droite et de haut en bas : André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara, Benjamin Péret



Introduction :

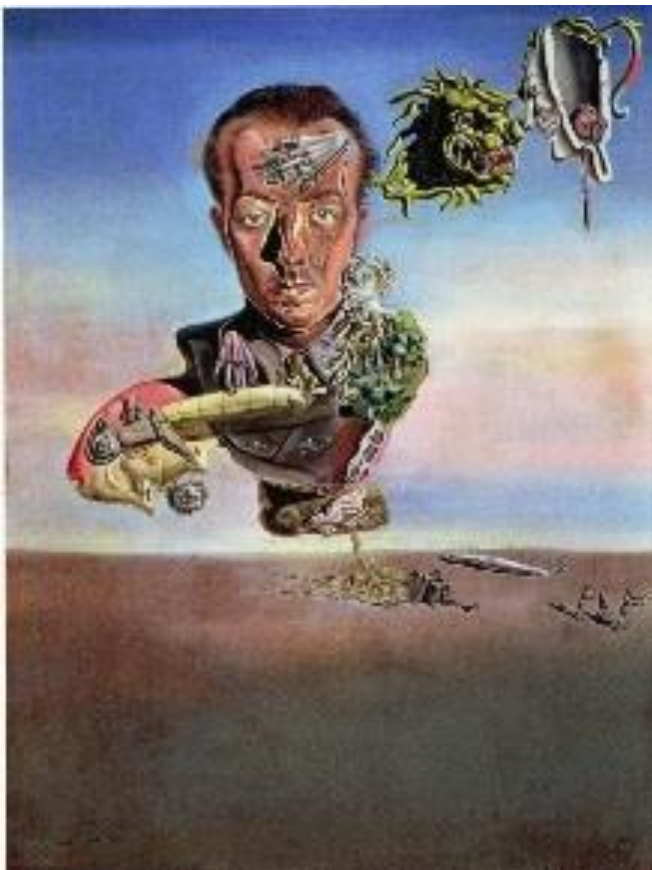
Né en 1895, Paul Eluard, de son vrai nom Paul Grindel, fait partie du mouvement surréaliste, qui apparaît après la guerre de 1914-1918 et s'affirme en 1924 avec la publication du Premier Manifeste surréaliste, écrit en 1924 par André Breton. Ce mouvement, qui inclut toutes les formes

artistiques, refuse avant tout la raison et accorde toute son attention aux manifestations de l'inconscient, aux rêves, aux rencontres hasardeuses, aux coïncidences. Les oeuvres de Paul Eluard, outre des engagements politiques importants (par exemple pendant la Seconde Guerre Mondiale, avec le très célèbre poème "Liberté"), sont souvent inspirés par les femmes aimées, Gala et surtout Nusch. Il privilégie les vers libres ou le poème en prose. Dans ce poème en prose, extrait du recueil Donner à voir, publié en 1939, le poète revient sur son itinéraire personnel, qui associe la poésie à l'amour et au rêve.

De quelle manière Eluard envisage-t-il sa quête poétique ?

Organisation du passage :

Le poème se présente sous la forme d'un récit autobiographique comme le montre l'emploi de la première personne du singulier. L'emploi des temps, passé, présent itératif et futur dessine ainsi un parcours de vie :



Ligne 1 à 5 : la réalité passée et ses conséquences
Ligne 5 à 18 : L'évocation des rêves (essentiellement du présent itératif)
Ligne 19 à 23 : le retour à la réalité et l'évocation du futur.

Le titre « La Dame de carreau » présente comme centrale cette figure féminine. Il renvoie d'abord au jeu de cartes, dans une dimension qui peut être divinatoire : une femme espérée, dont les cartes annonceraient la venue. Mais au-delà, le terme de « Dame » renvoie aussi à la divinisation de la femme aimée, dans l'amour courtois du Moyen-Age. Enfin, « la dame de carreau », c'est aussi le surnom que l'on donnait à Agnès Sorel, 1422-1450), la maîtresse du roi Charles VII, que le peintre Jean Fouquet a immortalisée dans un tableau célèbre sous les traits de la vierge Marie : l'amour envisagé par Eluard relève du sacré.

Portrait d'Eluard par Dalí, 1929, collection particulière

I Une vocation poétique et amoureuse

On assiste dans les cinq premières lignes au récit d'une vocation à la fois amoureuse et poétique. La première expression « **Tout jeune** » insiste sur la précocité de cette révélation, mise en avant par un geste d'abandon total : « **J'ai ouvert mes bras à la pureté** », qui suggère autant un geste amoureux que religieux (on pense à l'attitude d'abandon des novices prononçant leurs vœux définitifs).

Ce geste inaugure la révélation, qu'évoque la formule restrictive « **Ce ne fut que** », l'emploi du passé simple manifestant sa soudaineté. Eluard fait ensuite jouer le double sens des mots, leur nature grammaticale, et leurs sonorités :

Un **batt**ement **d'**ailles au ciel de mon **é**ternité

Un **batt**ement **de** **c**œur **amou**reux qui **bat** dans les **poitrines** **conqu**ises : allitérations en b, t, d, k (Tempo, rythme du battement ; assonances en a et eu).

Il associe ainsi l'image de l'envol « religieux » (« **batt**ement **d'**ailles » : image angélique, image religieuse), à l'image de l'envol poétique (se souvenir qu'Eluard s'appelle Paul Grindel, et qu'il a écrit un récit "**Grain d'ailles**" qui raconte l'histoire d'une enfant qui devient oiseau et qu'on appelle « Grain d'ailles »).

Mais cette vocation poétique est immédiatement reliée à l'amour, et cette révélation aboutit une certitude : « **je ne pouvais plus tomber** » (métaphore filée de l'envol). Ainsi, pour les Surréalistes, l'amour est élevé au rang de la foi : ce poème est un acte de foi amoureux. Le texte reprend une parole de Saint Augustin¹, qui écrit dans ses Confessions : lorsqu'il évoquait sa jeunesse : « **Je n'aimais pas encore et pourtant j'aimais à aimer, je cherchais un objet d'amour, parce que j'aimais à aimer** ».

Les Surréalistes se sont attachés à exprimer la part inconsciente, cachée, nocturne de l'être. Eluard affirme le lien qui l'unit au rêve, en opposant lumière et obscurité : « **en vérité, la lumière m'éblouit** ». Son domaine va donc être celui de la nuit : « **j'en garde assez en moi pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits** ». On note ici le mouvement ternaire qui élargit le regard du poète, ainsi que le jeu de mots **garder /regarder**, qui présente le poète comme un être lumineux apte à percer l'obscur mystère du rêve.



Vierge à l'enfant (Agnès Sorel) Jean Fouquet, Diptyque de Melun, vers 1452 (Musée des Beaux-Arts, Anvers)

¹ Saint-Augustin (354-430) est considéré comme l'un des « pères » de l'église. Ses écrits ont été fondateurs pour préciser et expliciter la doctrine chrétienne. Dans les **Confessions**, il relate son parcours, depuis son enfance jusqu'à sa conversion au christianisme.

II Scènes de rêves

Si on retrouve ici le vocabulaire de la pureté et du sacré « **Toutes les vierges sont différentes** », Eluard insiste avant tout sur la diversité et l'unicité qui tendent à se confondre : l'adjectif indéfini « **Toutes** » vient s'opposer l'article « **une** », mais l'adverbe « toujours » institue dans les rêves d'Eluard une continuité, renforcée par l'allitération en « **ou** ».

Eluard envisage cinq rêves, qui sont développés dans cinq paragraphes sans liaison apparente. Il mêle les indications temporelles « **quand elle est malade** » « **une fois** » à des indications géographiques « **à l'école** », « **ailleurs** ». Le rêve n'obéit à aucune linéarité chronologique, il dépasse les cadres de la pensée rationnelle. L'écriture cherche à rendre cette impression de totale évidence du rêve, alors même qu'il n'obéit à aucune logique.

Le premier paragraphe se consacre à l'enfance : « **à l'école** », « **le banc** », « **le tableau noir** », « **la solution d'un problème** », tandis que l'image de la jeune fille s'inscrit toujours dans la notion de pureté avec l'expression « **l'innocence de son regard** ». L'emploi du verbe « **retourner** » fait penser à un geste vif, effectivement capable de figer le poète dans une attitude de désarroi. L'emploi d'une proposition consécutive met en avant geste de la jeune fille : « **elle passe ses bras autour de mon cou** » et instaure une relation qui hésite entre l'amitié et l'amour.

La rupture est d'autant plus forte avec le paragraphe suivant, qui, lui, marque une séparation : « **Ailleurs, elle me quitte** ». La phrase est brève et brutale, renforcée par la précision « **Elle monte dans un bateau** ». A chaque fois, l'action est prise en charge par la jeune fille qui est sujet des verbes « **quitter** » ou « **monter** », tandis que le poète semble ici réduit à l'inaction. Là encore, il insiste sur sa jeunesse, « **sa jeunesse est si grande** », avec une proposition consécutive qui, à nouveau, évoque un contact, plus intime que précédemment, puisqu'il s'agit désormais de « **son baiser** », mais qui ne le « **surprend point** », comme s'il s'agissait en fait d'une sorte de reconnaissance. Même s'il n'y a pas de véritable chronologie dans le poème, ces deux paragraphes suggèrent le passage du temps et l'évolution d'une relation.

Dans les deux paragraphes suivants, le poète devient sujet de l'action « **je garde** », « **je cours** », dans des situations qui marquent le danger : « **quand elle est malade** », « **j'ai peur de n'avoir pas le temps d'arriver** ». La relation qui se noue dans le rêve est fragile et constamment menacée. L'équivalence qui est ici faite entre « **mourir** » et « **m'éveiller** » accentue cette fragilité mais elle appuie aussi l'idée que la vraie vie est celle du rêve et non celle de l'éveil.

De gauche à droite, 1^{er} rang : T. Tzara, A. Breton, S. Dali, M. Ernst, Man Ray. 2^{ème} rang : P. Eluard, H. Arp, Y. Tanguy, R. Crevel.

Le dernier rêve se signale par sa singularité : « **une fois** », « **cette nuit-là** ». La situation évoquée « **Le monde allait finir** » avec l'emploi d'un futur proche instaure une tension et une urgence accentuée par l'ignorance commune des deux protagonistes : « **nous ignorions tout de notre amour** ». La sensualité de la jeune femme est alors présentée de manière plus nette : « **elle a cherché mes lèvres** ».



avec des mouvements de tête lents et caressants ». Elle est toujours à l'initiative du geste, mais c'est bien le poète qui peut la sauver : « **J'ai bien cru, cette nuit-là que je la ramènerais au jour** ». L'emploi du verbe « **croire** » énonce l'échec, mais peut aussi définir le rôle du poète : faire surgir les êtres du fond de la nuit, amener au jour les trésors de la pensée inconsciente.

On peut remarquer qu'on retrouve ici plusieurs éléments du mythe d'Orphée, le poète descendu aux Enfers pour y chercher Eurydice, qu'il veut ramener à la vie : « **elle se retourne** », « **elle monte dans un bateau** », « **quand elle est malade** », « **ramener au jour** », autant d'expressions qui rappellent, même dans le désordre, les éléments traditionnels du mythe orphique.

III Le retour à la réalité

La fin du poème mime la remontée vers le jour, suivie de la chute : la reprise systématique du terme « **même** » crée une musicalité douce et lente autour de la sonorité « **m** », et joue aussi sur le sens (« **m'aime**»), tandis que sont rappelés les éléments fondamentaux du rêve : les étapes de la rencontre (« **aveu** », « **geste** », « **caresse** », « **révélation** ») ou les caractéristiques de la jeune femme « **jeunesse** », « **yeux purs** », « **geste ingénu de ses bras autour de mon cou** ».

Puis interviennent la rupture et la chute : au « **toujours** » s'oppose désormais l'adverbe « **jamais** ». Le retour à la conscience amène un mouvement déceptif : « **Mais ce n'est jamais la même femme** ». L'emploi de paronymes « **jamais** » / « **même** » le rend plus amer.

La mention des cartes revient au titre du poème et elles sont bien ici envisagées dans leur fonction divinatoire : « **Les cartes ont dit** ». La prédiction finale réinstaura en principe la possibilité de rencontrer toutes les femmes en une seule : « **Je la rencontrerai** », à noter la valeur forte du futur), mais le complément en italique sonne comme une ironie tragique : le rêve est transparent, mais la vie réelle est opacité (opposition « **rencontrerai/ reconnaître** »).



Gustave Moreau, Orphée, 1865, Musée d'Orsay

Conclusion:

Derrière la transparence de la langue d'Eluard et l'apparente simplicité du texte (peu de vocabulaire complexe, phrases courtes, absence de mots de liaison), le poème se révèle complexe : à l'affût de toutes les manifestations de la « **surréalité** », l'amour prend ici une forme initiatique et la jeune femme apparaît comme la médiatrice entre le royaume du rêve et la vie réelle, entre l'ombre de la mort et la lumière de l'amour. Si la quête amoureuse aboutit à l'échec, la quête poétique est en elle-même une réussite : elle ramène au jour une impression onirique, en donnant à voir au lecteur la beauté troublante et lumineuse des rêves.