

Sylvie Cadinot-Romerio
 Académie de Créteil
 Formatrice en charge du stage sur les œuvres au programme de Littérature
 Lycée Alfred Nobel (Clichy-sous-bois)

Domaine d'étude « Littérature et langages de l'image »
Œuvre : *Les Mains libres*, Paul Éluard-Man Ray.

Proposition d'étude (pour la construction du premier cours sur l'œuvre)

- 1. Présentation de l'enjeu**
- 2. Exemples de problèmes et de solutions**
- 3. Description de la séquence**

1. Présentation de l'enjeu

Une œuvre surréaliste est, par principe esthétique, construite contre la traduction de sa densité de sens en termes rationnels, contre ce qu'André Breton appelle « **l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable** »¹. Cette résistance au commentaire n'est certes pas un problème pour le lecteur qui peut s'abandonner à l'inspiration initiée par le poète, comme le dit Paul Eluard dans *L'évidence poétique*².

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré.

Cependant elle l'est particulièrement pour un lecteur qui doit tenir sur elle un métadiscours.

Et il ne s'agit pas seulement de difficultés à interpréter et à expliquer, ce qui est dans la nature même de l'herméneutique littéraire, mais d'**une difficulté à comprendre, à accéder au sens**, à un sens qui mobiliserait des significations déjà constituées et qui résulterait de leur mise en relation³. **C'est précisément contre de telles connexions qu'est écrite l'œuvre surréaliste, contre ces « affinités particulières » selon lesquelles « les mots sont sujets à se grouper » et qui conduisent à « recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle », comme l'écrit André Breton dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* :**

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable. Dans l'ordre de la constatation sûre et simple, si tant est que nous l'envisagions, il nous faut une

¹ Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, publié en 1924, André Breton écrit « Si une grappe n'a pas deux grains pareils, pourquoi voulez-vous que je vous décrive ce grain par l'autre, par tous les autres, que j'en fasse un grain bon à manger ? L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. » (*Œuvres complètes*, Volume I, édition établie par Philippe Bernier, Marguerite Bonnet, Étienne-Alain Hubert, José Pierre, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988)

² Paul Eluard, *L'évidence poétique. Donner à voir*, Gallimard, nrf, coll. « Poésie », 2012, p.77

³ Selon Guy Deniau, « Le terme français de compréhension traduit à la fois le latin *comprehendere* et *intelligere*, qui suggèrent tous deux à leur manière l'idée de rassembler. *Comprehendere*, c'est saisir et lier ensemble, unir, puis embrasser par la pensée quelque chose qui s'y trouve alors retenu. *Intelligere* indique lui aussi, par *legere* (comme le grec *legein* d'où il provient) le fait de ramasser, de recueillir, de cueillir [...]. *Legere*, c'est donc aussi lire, saisir des signes avec intelligence, en comprendre la signification. » (*Qu'est-ce que comprendre*, coll. « Chemins philosophiques », Paris, Vrin, 2008).

certitude absolue pour avancer quelque chose de neuf, quelque chose de nature à heurter le sens commun⁴.

L'œuvre surréaliste, « rompant [...] le fil de la pensée discursive »⁵ invite donc le lecteur à ne pas la comprendre au sens habituel du terme, et elle le « dépayse »⁶ notamment dans des segments de non-sens⁷ – de non-sens commun⁸.

Comment faire comprendre aux élèves la fécondité de cette mécompréhension première ? Comment la leur faire dépasser méthodiquement ? Mais aussi comment la leur faire supporter ? On risque, en effet, de rencontrer **trois écueils** : **l'idée que cela ne veut rien dire**, que tout effort d'interprétation est stérile : à l'inverse, **l'idée qu'on peut tout dire**, que n'importe quel commentaire est possible ; enfin, **chez les élèves les plus fragiles, l'idée que le problème de compréhension leur est imputable**, et donc une certaine détresse intellectuelle.

Le moyen d'éviter que ces écueils ne surgissent en cours d'étude est de les affronter d'emblée en invitant les élèves à **chercher dans *Les Mains libres* d'où vient la difficulté d'accès au sens**. On aborde ainsi l'œuvre par ce qui fait obstacle à son étude mais qui est aussi au cœur de sa poétique, marqué dans son titre même : les libertés qu'ont prises Paul Eluard et Man Ray par rapport aux règles qui régissent l'« économie du sens »⁹.

En effet, la difficulté tient moins aux signes eux-mêmes, linguistiques ou plastiques, qu'à leur « assemblage »¹⁰. On reconnaît dans les poèmes les mots du lexique (on ne note que quelques créations lexicales : « l'arbre-rose », « le bois diamant », « le sablier compte-fils »¹¹) ; on identifie le plus souvent dans les dessins des motifs figuratifs. Le problème se manifeste dès qu'on veut saisir la signification de leur corrélation, que ce soit celle des mots dans les textes, des formes dans les images, ou des uns et des autres dans le dispositif d'ensemble. **On peut décrire ce problème comme un problème de jeu au sens mécanique du terme : une trop grande liberté d'action est laissée à chaque pièce du mécanisme si bien que celui-ci ne s'enclenche pas. Ainsi la pluralité de sens que les différents signes détiennent isolément n'est pas limitée par leur mise en relation (sous l'effet des sélections contextuelles) mais potentialisée** : les polysémies se combinant les unes aux autres, les parcours interprétatifs possibles se démultiplient voire se contrarient. Nous donnerons plus loin des exemples.

Outre une première approche des moyens utilisés par les surréalistes pour empêcher l'inférence d'un sens commun et inviter à créer un sens inédit, surréel, l'observation de ces « jeux » permet aux

⁴ André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité. Point du Jour*, Paris, Gallimard, nrf, 1970, p.21.

⁵ Dans *Signe ascendant*, André Breton écrit : « Aussi vrai que le mot le plus haïssable me paraît être le mot *donc* avec tout ce qu'il entraîne de vanité et de délectation morose, j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant de relations autrement fécondes dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret. » (*Signe ascendant*, Suivi de *Fata Morgana, Les états généraux, Des épingles tremblantes, Xénophile, Ode à Charles Fourier, Constellations*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Poésie », 1999, p.7).

⁶ Dans l'« Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », André Breton écrit : « La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace). » (*Point du Jour*, op. cit. p.63).

⁷ L'expression est de Michel Ballabriga dans *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Champs du signe », 1995, p.113).

⁸ Par exemple, ces trois vers de « Main et fruits » : « Où est la bête au manteau froid // La lie de la mort des fruits // Qui fertilisera les nêfles » (*Les Mains libres*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Poésie », p.54).

⁹ Dans le dossier qu'il a réalisé pour l'édition du recueil *Les Mains libres* dans la collection « folioplus classiques » (Paris, Gallimard, 2013, p.172).

¹⁰ Le mot « assemblage » est utilisé par André Breton dans *Introduction au discours sur le peu de réalité* : « Mais je l'ai déjà dit, les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage » (op. cit. p.22).

¹¹ Paul Eluard écrit dans *Premières vues anciennes* : « Je n'invente pas les mots. Mais j'invente des objets, des êtres, des événements et mes sens sont capables de les percevoir. Je me crée des sentiments » (*Donner à voir*, op. cit. p.140.)

élèves de retrouver une certaine assurance herméneutique en comprenant l'origine de l'effet de non-sens ressenti. Mais elle permet aussi de réfléchir d'emblée aux procédures de construction de sens qu'il faudra mettre en œuvre. En effet, il suffit, **une fois un « jeu » identifié, de présenter aux élèves les solutions divergentes que des commentateurs ont apportées au problème de compréhension posé, et de leur montrer que ces divergences s'expliquent précisément par ce « jeu »**. Affleurent alors **les différentes initiatives interprétatives qui sont généralement prises devant un texte surréaliste « indécidable¹² »**: des choix dans l'ensemble des possibles sémantiques et syntaxiques, la reconstitution d'une cohérence, un appel à un savoir préalable ; **l'interprète « coopère¹³ », selon le mot d'Umberto Eco**. L'examen de tels commentaires met donc les élèves en condition d'interprétation : il leur fournit des exemples à partir desquels construire leur propre coopération. Il a, en outre, au moins deux bénéfices secondaires : la constitution de ressources, d'un corpus de métadiscours, et la prévention du trouble que pourrait jeter la lecture des analyses contradictoires publiées par les éditions périscolaires.

Cette séquence initiale porte d'abord essentiellement sur les textes, objets d'étude plus familiers aux élèves, à partir desquels ceux-ci peuvent mieux mesurer les écarts faits par rapport au code commun, au fonctionnement attendu (la séquence suivante étendra l'étude à l'ensemble du dispositif).

Avant d'en faire la description, nous allons donner des exemples de jeux et de solutions interprétatives qui pourront lui servir de corpus. Les analyses proposées sont évidemment intransmissibles telles quelles aux élèves : elles ne sont qu'une mise à plat préalable avant de construire un cheminement possible avec eux.

2. Exemples de problèmes et de solutions

Les ambiguïtés syntaxiques

L'effacement de la ponctuation est la transgression la plus manifeste que fait Paul Eluard au code linguistique. Mais le jeu qu'il crée n'est pas le plus problématique parce que la mise en vers souvent propose une segmentation qui compense l'absence de signes graphiques. D'ailleurs, l'ambiguïté peut passer inaperçue aux yeux des élèves, comme dans ce vers de « C'est elle¹⁴ » :

C'est elle sur ce sein mendiant

L'énoncé n'exige pas d'être désambiguïsé¹⁵ par l'ajout d'une virgule entre « sein » et « mendiant » ; l'adjectif peut être analysé simplement comme une épithète déterminative, sur le modèle de « moine mendiant », et en emploi figuré. Seule la prise en compte d'un éventuel effacement conduit à faire l'hypothèse d'une virgule fantôme et à ouvrir un autre possible syntaxique : « mendiant » comme participe détaché indiquant une action en cours de « elle ». C'est alors qu'on est confronté à deux interprétations opposées du rapport de sollicitation entre « elle » et le « sein ».

Une autre manière de créer du jeu entre les mots est de ne pas expliciter les connexions logiques qui donnent aux propos leur cohérence et de préférer la parataxe, les juxtapositions. Ce type d'effacement pose plus de problèmes de compréhension, par exemple dans ces trois vers de « Main et Fruits¹⁶ » :

¹² Le terme est de Jean-Charles Gateau (*Ibid.*)

¹³ Umberto Eco, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1985).

¹⁴ Paul Eluard, *Les Mains libres*, op. cit., p.22.

¹⁵ Ce qui exige en revanche une désambiguïssation, ce sont les déictiques et le pronom « elle » sans antécédent : réfèrent-ils au tableau ou à des réalités vues ou imaginées par l'énonciateur ? Et s'ils réfèrent au tableau, auquel de ses motifs ? A la main ? - la préposition « sur » supposant selon Claude Vandeloise que la cible soit plus petite que le site (*L'espace en français*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p.190-191) - A la femme ? - « elle » devant alors être interprété comme une synecdoque.

¹⁶ Paul Eluard, *Les Mains libres*, op. cit., p.54.

Où est la bête au manteau froid
 La lie de la mort des fruits
 Qui fertilisera les nêfles

Jean-Charles Gateau¹⁷ dans le chapitre de *Paul Éluard et la peinture surréaliste* qu'il consacre au recueil, décline la « pluralité des possibles » :

La lie de la mort des fruits

Est-ce un sujet autonome juxtaposé à *la bête* ? L'article permet de l'envisager. Est-ce une apposition à *la bête*, une apposition à *manteau froid* ? Et quel est l'antécédent de *qui* ? *La mort des fruits* ? *La lie de la mort* ? *Le manteau froid* ? *La lie de la mort* ? *Le manteau froid* ? *La bête* ?

Le commentaire qui suit ces interrogations est intéressant dans la mesure où il comporte **une initiative interprétative forte**. Pour se frayer un parcours interprétatif, Jean-Charles Gateau s'appuie ainsi sur ce qu'il appelle « **une constellation de sens probable** », qu'il fait primer sur l'organisation syntaxique. En effet, selon lui,

On ne peut saisir [le texte] qu'en masse. L'actant total, c'est la nature à la fin de l'automne ; c'est elle qui *fertilisera les nêfles*.

L'ambiguïté de l'antécédent du relatif est ainsi levée par la postulation d'un antécédent global implicite. Quant à celle de la construction du second groupe nominal, elle est tranchée par la préférence donnée à la juxtaposition sur l'apposition (bien que cette option contredise l'instruction que donne l'accord du verbe au singulier - il faut donc supposer un ancien accord par proximité). Ce choix lui permet de « disjointre »¹⁸, comme il le dit lui-même, « la lie » et « le manteau » et de leur attribuer un sens métaphorique différent: « la bête » est selon lui « une métaphore pour la terre », « le manteau », pour « les premières neiges ou la gelée blanche », et « la lie » pour « le sédiment de pommes et de poires pourrissantes qui couvre en automne le sol des vergers ». Jean-Charles Gateau opère ainsi ce que Michel Ballabriga appelle **une « réduction rhétorique » des expressions surréalistes** : il les envisage **comme des métaphores hermétiques qu'on peut déchiffrer**¹⁹ **en les référant au réel de l'expérience commune**, autrement dit en « [ramenant] l'inconnu au connu, au classable »²⁰. Ce processus de déchiffrement, bien que qualifié d'« intraitable manie » par André Breton, est souvent mis en œuvre par les commentateurs : il constitue un parcours possible, à condition d'en mesurer le coup de force.

Il est de plus intéressant de s'arrêter sur la notion de « constellation de sens » qui relève de ce que les linguistes appellent **la présomption d'isotopie**²¹ : **face à des expressions hétérogènes, l'interprète cherche le ou les sèmes qui leur sont communs**, ici, le sème /fin d'automne/ à partir des termes « froid », « mort des fruits » et « fertilisera », qui projette dans le futur la germination

¹⁷ Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, chapitre VIII « Illustrer Man Ray » (Genève, Droz, 1982, p.292-293).

¹⁸ Jean-Charles Gateau, *Ibid.* p.293.

¹⁹ L'écriture de Paul Eluard est effectivement souvent envisagée comme une esthétique de l'énigme à cause du goût du poète pour l'écriture proverbiale (selon Stéphanie Caron, « en témoignent le titre de la revue qu'il publie entre février et mai 1920, *Proverbe*, où lui-même fait paraître des proverbes dadas, ou celui de l'ouvrage qu'il cosigne en 1925 avec Benjamain Péret (*152 proverbes mis au goût du jour*).», *Capitale de la douleur. Paul Eluard*, Paris, Gallimard & Belin, coll. « Classicolycée », 2012, p.15). Nicole Boulestreau le pense aussi ; elle écrit : « comme dans les emblèmes anciens, il est demandé au lecteur de faire sortir les sens cachés des signes, par l'ingenium qui fait accéder à la source du dire. » « Les avatars de l'emblème dans *Les Mains libres* », *Eluard a cent ans. Les Mots la Vie, revue sur le surréalisme*, textes réunis et présentés par Colette Guedj, éditions L'Harmattan, 1998, http://www.lettresvolees.fr/eluard/boulestreau_1996.html

²⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, op. cit..

²¹ La notion est construite par François Rastier, le fondateur de la sémantique interprétative (« Défigements sémantiques en contexte », *La locution, entre langues et usages*, sous la direction de M. Martins-Baltar, Paris, ENS Editions Fontenay / Saint Cloud, coll. Signes, diff. Ophrys, 1997, p.320).

printanière. L'observation de ce commentaire permet donc aussi de montrer que **si l'interprète fait des choix, il les motive : il s'appuie là à la fois sur le texte et sur sa propre « encyclopédie²² »** comme dit Umberto Eco, sa connaissance empirique de la nature en automne²³.

Dans *Les Mains libres*, la difficulté d'accès au sens tient cependant moins à la transgression de règles syntaxiques qu'à celle des règles sémantiques.

Les ambiguïtés sémantiques

Le jeu dans les assemblages de mots a sur le plan sémantique le même résultat que sur le plan syntaxique : il provoque une pluralité d'interprétations ou il les fait se contrarier ; il crée en quelque sorte du non-sens par excès ou par défaut.

En effet, habituellement l'inscription d'un mot dans un syntagme ou dans une phrase entraîne la réduction de son potentiel sémantique parce que seuls les sèmes compatibles avec le contexte sont actualisés et que les autres sont neutralisés; le lecteur peut ainsi sélectionner le signifié requis. **Les « assemblages²⁴ » surréalistes, au contraire, contrecarrent la sélection de sens en maintenant actifs tous les signifiés et en rendant aussi possibles tous les emplois, littéral ou figuré.**

Nous prendrons pour **exemple** un poème énigmatique, « **Le sablier compte-fils** »²⁵. Les commentaires divergents que nous en citerons ont, outre leur intérêt propre, celui d'illustrer une autre forme de coopération textuelle : celle qui met en jeu non pas une « encyclopédie » empirique, fondée sur l'expérience, mais une « encyclopédie » savante. De plus il est possible d'ajouter un autre commentaire en faisant une autre présomption d'isotopie. Son étude peut donc être l'occasion d'amener les élèves à tenter leur propre interprétation.

On peut partir de ces deux vers:

De belles variétés de jour
Cultivent ce monde durable

Ils sont difficilement compréhensibles parce que tous les mots peuvent avoir plusieurs sens : « jour », par exemple, le thème de la proposition, peut être pris, entre autres, dans les sens de 'lumière naturelle', de 'lumière artificielle' ou d'unité de temps'. En effet, dès que le lecteur identifie un sème qui lui paraît saillant, son choix est mis en défaut par la présence d'autres sèmes dans le co-texte. S'il retient les sèmes /phénoménal/ et /naturel/ - communs aux termes « variétés », « cultivent », « monde » -, et qu'il donne à « jour » la première acception citée, sa lecture est contrariée in fine par « durable ». En effet, cet adjectif actualise du nom « monde » son signifié, non pas naturel, cosmique, mais humain : 'l'ensemble des productions culturelles des hommes conçues pour résister à l'action destructrice du temps' (destruction à laquelle n'est pas soumis le cosmos dans l'épistémè scientifique des années 1930). Ce nouveau trait sémantique /produit par l'homme/ oblige le lecteur à inférer une autre isotopie où peuvent entrer aussi les termes « cultiver » et « jour » ; celui-ci prend alors le sens de 'lumière artificielle'. Mais « durable » fait aussi ressortir le sème /temporel/, qui ne peut donc pas être virtualisé. « Jour » peut être pris aussi dans son acception temporelle.

S'ouvrent ainsi pour l'interprétation du thème trois parcours interprétatifs. Les choses se compliquent encore quand on veut donner un sens au prédicat : « cultivent le monde durable ». Le verbe exerce habituellement une sélection sémantique sur son sujet, qui doit être un agent humain, et sur son objet, qui, concret ou abstrait, doit être susceptible d'exploitation (terre ou qualités d'un être vivant). Une interprétation tropologique paraît requise (ce sera pourtant l'interprétation littérale qu'on

²² Umberto Eco, *Lector in fabula*, « Texte et encyclopédie », *op. cit.* p.13.

²³ Georges Mounin fait de même appel à son expérience du monde dans son commentaire du poème intitulé « Où se fabriquent les crayons » : « C'est un cas typique chez Eluard de poème absolument limpide. [...] Si le lecteur n'a pas, lui aussi, regardé longuement les dernières hirondelles voler haut dans le ciel d'une fin de très belle journée d'été, alors *tressé une corbeille, ail déserté* [...] resteront une énigme ; pire, de la rhétorique surréaliste, si le lecteur croit que le secret de la poésie c'est d'*inventer* de telles alliances à partir des mots. »

²⁴ André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, *op. cit.* p.22.

²⁵ « La rose le cœur dans un champ // De fleurs de givre // La lampe qui boit la lumière // L'autre jour celui-ci // Le fond d'un verre // De belles variétés de jour // Cultivent ce monde durable », *Les Mains libres*, *op. cit.* p.76.

retiendra) mais rien ne permet de choisir entre des emplois métonymiques ou métaphoriques : « jour » désigne-t-il métonymiquement un moyen dont se sert un agent humain pour exploiter le « monde »²⁶, ou bien métaphoriquement l'agent lui-même, personnifié ? Quant à « monde », qui, même modifié par « durable », est un terme générique vague, est-il employé par synecdoque ? Et quelle part dans ce cas représente-t-il ? Les parcours possibles se démultiplient donc et se ramifient en rhizomes. **Le lecteur est désorienté, à moins de décider d'une orientation en la motivant.**

On peut présenter aux élèves deux commentaires, ceux de Nicole Boulestreau²⁷ et de Denis Labbé²⁸, qui privilégient l'**isotopie temporelle** en se fondant sur la position de l'adjectif « durable »²⁹ à la chute du poème, et sur le titre « le sablier compte-fils ». En effet, des deux éléments dont est fait le titre, métaphore par juxtaposition, on peut choisir « sablier » comme nom-tête et « compte-fils » comme nom épithète (il faut noter qu'un autre choix aurait été possible : le second terme peut aussi jouer le rôle de nom-tête comme dans la métaphore hugolienne « le pâtre promontoire³⁰ ») : dans ce cas, « sablier » indique le thème, symboliquement : l'écoulement du temps ; quant au second terme, il souligne le caractère « compté » du temps imparti aux hommes.

Nicole Boulestreau fonde en outre son interprétation sur une intertextualité, rapprochant le poème de Paul Eluard d'un sonnet de *Délie* de Maurice Scève, « l'Yraigne » ; après avoir rappelé son dernier vers « J'espère après long travail une fin » et la gravure qui l'accompagne et qui représente « une jeune parque fileuse », elle écrit :

« Le Sablier compte-fils » peut se lire à la lumière de ce bel emblème. Le titre reprend la légende que Man Ray a lui-même inscrite dans le dessin de sa parque fileuse : détentrice et comptable du temps, elle est reliée au sablier par un jeu de fils entourant sa taille.

Si le poème reprend la formule en titre, il fournit en finale une autre morale comme une réplique à celle de Scève : « De belles variétés de jour / Cultivent ce monde durable » : adage d'un art de vivre et d'aimer pour une moderne et rebelle Délie.

Le second, choisissant d'interroger les images générées par le sablier, écrit :

Le rapprochement entre cette femme et le sablier est symbolisé par des fils qui renvoient évidemment au temps qui passe et aux Parques (ou Moires) qui tissent la vie des êtres humains. [...] La présence du sablier est un signe redondant de marque du temps auquel la femme est reliée. S'il « compte les fils », c'est qu'il est l'incarnation des Parques, qu'il possède le pouvoir sur la vie et la mort. [...] Plusieurs éléments dans ce poème sont liés au champ lexical du temps : « L'autre jour », « De belles variétés de jour », « ce monde durable. Le sablier n'est plus un obstacle à la vie, il ne paraît plus marquer une fin inéluctable. Au contraire, transformé en objet artistique, il permet d'entrer dans un monde différent (« l'autre jour »), nous expliquant qu'il en existe de nombreux (« variétés »). Le sablier et la femme nue sont alors liés à la nature : « champ », « fleur », « rose », une nature qui peuple « ce monde durable ».

Les initiatives interprétatives de ces commentateurs sont donc les suivantes : d'abord le choix de donner la primauté aux sèmes temporels, ensuite la convocation d'un savoir préalable³¹

²⁶ En son sens temporel, « jour » pourrait désigner métonymiquement les moments de bonheur dont les hommes fixent la trace dans leurs œuvres, ou qu'ils gardent en mémoire : en son sens physique, il pourrait être la métaphore des œuvres elles-mêmes qui forment la culture transmise de génération en génération.

²⁷ Nicole Boulestreau, *op. cit.*, http://www.lettresvolees.fr/eluard/boulestreau_1996.html.

²⁸ Denis Labbé, *Paul Eluard/Man Ray, Les Mains libres*. Paris, Ellipses, coll. « 40 questions, 40 réponses, 4 études », 2013, p.82-83.

²⁹ « Durable » ressort particulièrement à la lecture parce que sa position après le nom rappelle sa fonction commune d'attribut et invite à réécrire la proposition en en faisant le prédicat, en substituant au verbe « cultiver » le verbe « rendre ».

³⁰ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011, p.943.

³¹ Le second commentateur propose aussi une remise en ordre des sèmes /naturel/ et /temporel/ et une représentation sémantique plus précise de « monde » : « peuplé » par des éléments de la nature. Il tente de restituer une cohérence.

pour justifier la relation des deux mots dans le titre et la présence de fils dans le dessin³². Cependant la référence au mythe des Parques conduit à ne pas tenir compte de la position dominée de la femme dessinée par Man Ray : elle n'est pas la maîtresse des fils ; elle est maîtrisée par eux

A l'inverse, d'autres commentateurs estiment que les motifs du dessin sont étrangers au poème : Henri Scépi, par exemple, ne trouve pas de « point conjonctif »³³ entre eux :

Dans le couple dessin-poème [...] « Le sablier compte-fils », le lecteur peine à identifier, lors d'une première lecture, les motifs plastiques qui ont pu inspirer à Eluard, le poème « illustrateur ». Deux mondes semblent ici s'envisager sans vraiment communiquer, c'est-à-dire échanger leurs valeurs, leurs topiques imaginaires ou leurs grammaires symboliques³⁴.

De même, dans l'article qu'il consacre au recueil, « Paul Eluard, illustrateur de Man Ray : *Les Mains libres*³⁵ », Jean Pierrot trouve la « relation texte-titre-image » « problématique avec « Le sablier compte-fils » » ; il ajoute cependant :

On imaginera un instant qu'à la loupe et au système optique du dessin peut correspondre l'idée d'une concentration de luminosité et de couleur suggérée dans les cinq premiers vers du poème par la « rose » dans un « champ », la « lampe qui boit la lumière », le « jour » se reflétant sur le « fond » brillant d'un « verre ».

Il fait le choix d'**un autre sème isotopant, celui de la lumière**, sans construire, cependant, à partir de cette présomption, une autre interprétation. Il est cependant possible de le faire.

On peut commencer par une autre lecture du titre, en choisissant pour nom-tête, « compte-fils » et pour nom épithète, « sablier ». Le premier thématiserait la photographie, désignée métonymiquement par un de ses instruments (le compte-fils est la loupe qu'utilise un photographe pour vérifier le grain d'un négatif ou d'un tirage); le second décrirait métaphoriquement à la fois la forme de l'objet et la visée spirituelle de l'art (lutter contre l'œuvre destructrice du temps...). **On peut alors lire le dessin et le poème comme deux tentatives différentes pour révéler ce qu'est l'art photographique**. Les fils qui relient le nu et l'instrument dans le premier peuvent être interprétés symboliquement comme la représentation de la subordination du photographe à ses instruments optiques et à son modèle (subordination d'ailleurs réciproque, l'un n'existant que par l'autre)³⁶. Quant au poème, il peut évoquer la magie des techniques inventées par Man Ray, qui ressortissent toutes d'un travail sur la lumière, qui sont toutes des « variétés de jour ».

On peut ainsi inviter les élèves à suivre deux pistes interprétatives: d'une part, chercher à quelles inventions de Man Ray les vers peuvent référer, d'autre part, inférer ce qu'ils en disent. Par exemple, le syntagme oxymorique «la lampe qui boit la lumière » peut évoquer à la fois la plaque ou le papier sensibles qui sont impressionnés par la lumière, et l'inversion des valeurs d'ombre et de lumière propre à la technique de la solarisation (qui expose brièvement le négatif au jour lors du développement) ; quant au verbe « boire », on peut en explorer le sémantisme et en inférer la vision qu'a le poète de la photographie. L'intérêt de cette interprétation, quelle qu'en soit la pertinence, est aussi de montrer qu'elle conduit à réviser l'analyse stylistique initiale : si on réfère les « variétés de jour » aux différentes sources lumineuses imaginées par Man Ray pour fabriquer ses rayogrammes, on peut en faire une interprétation littérale : elles agissent effectivement directement sur le papier



32

³³ Henri Scépi, *op. cit.* p.197

³⁴ *Ibid.* p.197.

³⁵ Jean Pierrot, *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, édité par le Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité de l'Université de Rouen, Paris, PUF, 1983, p.194.

³⁶ D'ailleurs le motif des fils provient peut-être d'un jeu avec le mot-composé, qui est décomposé : le terme « fils », détaché, retrouve alors son sens, désigne des fils : ceux-ci sont dessinés.

sensible; cette technique se pratiquant en studio, on peut aussi actualiser un autre signifié du verbe « cultiver », le sens de ‘faire fructifier en laboratoire’ (employé là métaphoriquement); enfin le « monde durable » peut évoquer par synecdoque à la fois les objets exposés longtemps sur le papier, ou la trace de leur présence que laissera leur impression.

Nous prenons un **dernier exemple d’ambiguïté sémantique** avant de dire quelques mots des ambiguïtés d’ordre référentiel. Il illustre un autre jeu, exemplairement surréaliste : **l’incompatibilité sémantique des termes assemblés**. Dans le poème qui donne son titre au recueil, « Les mains libres », celle-ci est manifeste : deux catégories logiquement opposées se heurtent clairement.

Cette averse est un feu de paille
La chaleur va l’étouffer.

Il est cependant possible de mettre en évidence des sèmes communs aux deux termes opposés « averse » et « feu de paille » : /soudain/ et /de courte durée/. La contradiction oxymorique est alors résolue, surtout si on lit le second terme comme une expression lexicalisée et figurée. C’est le choix de Jean-Charles Gateau, qui lui ajoute une autre initiative: celle de donner aussi au terme « averse » une interprétation figurée, le sens de ‘brouille’, comme il l’écrit lui-même:

Boutade, le poème « Les mains libres » ne pouvait porter d’autre titre. Les mains libres de Man Ray ont tracé librement un écheveau de lignes abstraites. Les mains libres d’Eluard traceront, tout aussi librement, ce qui lui passe par la tête en cet instant, une métaphore sur une averse, peut-être doublée d’un marivaudage analogique : l’embrouillis de lignes appelant une *brouille* passagères des amants sans durée ni conséquences.

Nicole Boulestreau suit cette piste au moyen d’un commentaire coopératif qui s’appuie sur la connaissance du manuscrit Louis Parrot annoté par le poète, à laquelle s’ajoute une « supposition » :

En feuilletant les pages du livre, le lecteur découvre effectivement à la seizième place de la première séquence (de trente poèmes), déplacée au cœur du volume, la légende « Les Mains Libres », en regard d’un tracé d’entrelacs, qui évoque à la fois le jeu graphique du labyrinthe et celui de la figure cachée dans les lignes du dessin. Face à la liberté de la plume sinueuse, le poème est déroutant. Il évoque certes celle de la langue des locutions qui permet de produire des phrases illogiques mais poétiquement audibles :

« Cette averse est un feu de paille
La chaleur va l’étouffer »

vers dont la mise à plat en langue logique donnerait : « la chaleur va étouffer le feu de paille de l’averse ».

Mais J.-Ch. Gateau, qui a si finement analysé certaines pages des *Mains libres*, avance lui-même, devant le caractère insolite du distique : « ça n’a pas de rapport ? quelle importance ? on est libre ! », et classe la page parmi les « dessins aberrants ».

Il se peut que le document inédit retrouvé dans le cahier de travail éclaire cette devise manquée. Elle eût pourtant été très belle, mais il semble qu’Eluard se soit approprié le langage du peintre, lequel aurait (pure supposition de ma part) renvoyé le poète dans son territoire... La légende reprenait en effet le module graphique des entrelacs de Man Ray, en l’interprétant à la fois comme le chiffre arabe 8 et comme le signe de l’infini. L’équation qu’il posait était celle de l’infini. Il ne faisait que figurer à son tour, à travers la triple image contenue dans le chiffre (l’entrelacs d’un huit ouvert à l’infini), une première figure.

Le léger orage qui s’ensuivit a laissé des traces sur la page d’esquisse (« Sans ce titre, ce dessin n’a pas de sens » lit-on de la main d’Eluard) et finalement dans le poème retenu (nouvelle supposition, si tentante).

Je l’entends ainsi : il faut, entre amis, laisser passer l’averse d’une brève colère :

« Cette averse est un feu de paille
La chaleur va l’étouffer. »

Le poème alors peut s’appeler *Les mains libres* et le livre inscrire ce moment exemplaire de son histoire. Voici comment une devise sans paroles a laissé place à un « dessin aberrant », qui eût pu servir de frontispice, à défaut de titre. On sait que c’est le fameux Pont d’Avignon à la femme étendue qui sert de frontispice : rétablissant la continuité du pont brisé, elle est décidément la figure la plus insistante de l’infini.

Ces commentaires montrent bien que pour construire un sens, l'interprète est souvent conduit à des choix coûteux qui l'obligent à négliger d'autres aspects, parfois prégnants. En effet, la réduction rhétorique des deux termes (celle du premier ne se justifiant d'ailleurs que par attraction métaphorique, si je puis dire) empêche de prendre en compte le dispositif sémantique mis en place par le poète pour maintenir actives les deux interprétations, littérale et figurée, de tous les termes. Le second vers semble même construit à cette fin : il reprend le sème /condition météorologique/ que présentait « averse » et invite ainsi à ne pas le virtualiser; un emploi littéral est non seulement possible mais impliqué; d'autre part, il provoque le défigement de l'expression « feu de paille » à l'aide des deux termes « chaleur » et « étouffer » : le premier réveille le sème /feu/ par connotation, le second, en emploi transitif, invite à référer son objet pronominal à « feu ». Si on s'en tient à ces effets, on peut ajouter au sens psychologique des deux commentateurs précédents un sens phénoménologique : ils pourraient évoquer une brève averse lors d'une journée caniculaire, qui donne l'impression de réchauffer l'atmosphère plus que de la rafraîchir ; la chaleur est même si étouffante qu'elle semble étouffer la pluie. Henri Scépi, d'ailleurs, relève une analogie phénoménologique, sensorielle, entre l'averse et le feu : « un trait commun implicite d'ordre acoustique », « le crépitement »³⁷. Dans cette lecture, le pronom « le » peut être remplacé non plus par *le feu de paille de l'averse*, comme le fait Nicole Boulestreau, mais par *l'averse en feu*. Cependant dans les deux cas, son amphibologie est ignorée : la forme élidée peut en effet résulter aussi bien de l'élision de *la* que de *le* ; le lecteur d'ailleurs l'analyse d'abord comme un pronom féminin parce qu'il interprète la seconde proposition comme la poursuite du thème météorologique de la première, « l'averse » (son sujet « chaleur » relevant de la même isotopie); puis, « étouffer » l'oblige à remanier son interprétation, à substituer à la forme élidée le pronom masculin. Ainsi si l'on voulait remplacer le pronom par une expression métaphorique, il faudrait plutôt construire une métaphore par juxtaposition : *averse feu*,... qui ne nommerait ni une réalité psychologique, ni une réalité phénoménologique mais une surréalité.

Ainsi, dans un tel dispositif, « les thèmes de l'eau et du feu », comme le dit Henri Scépi, à la fois « se neutralisent mutuellement », « se superposent » et « s'identifient » ; ils forment **une sorte d'entrelacs sémantique** : en suivant l'assemblage des mots, apparaissent successivement les sèmes /eau/ puis /feu/, de nouveau /feu/ et /eau/feu/. Autrement dit, le sens fait le même va-et-vient que le trait du crayon de Man Ray. C'est du moins ce mouvement que Paul Eluard voit dans le dessin ; il le figure dans le manuscrit Louis Parrot avec le chiffre 8 ou le symbole de l'infini en ajoutant ces mots : sans ce titre, ce dessin n'a pas de sens : $888+888 = 888\ 888$ ³⁸. Cette analogie formelle explique peut-être l'emploi d'un déterminant démonstratif pour introduire le nom « averse » : le référent en serait l'enchevêtrement des lignes.

On voit bien par cet exemple combien la référenciation des déictiques manque d'évidence dans le recueil. Nous terminerons cette illustration des jeux poétiques par quelques mots sur cette forme d'ambiguïté, référentielle.

Les ambiguïtés référentielles

Le dispositif d'illustration, tel qu'il est inscrit dans le sous-titre et suggéré dans la préface, invite à postuler un acte de référence de la part du poète : il fonctionne comme une instruction donnée au lecteur pour lui faire chercher dans les dessins des référents aux mots du poème. Celui-ci est d'autant plus sensible à cette instruction qu'il est face à de nombreuses ambiguïtés, qu'il ne sait quel sens donner aux termes utilisés, par exemple, « monde » dans « Le sablier compte-fils ». Le paradoxe dans le recueil est qu'à l'instruction globale du dispositif, s'ajoutent **les instructions ponctuelles des expressions référentielles** : « ce monde ». Or à la place de lui permettre de donner un contenu référentiel au terme énigmatique, le rapport au dessin accroît l'ambiguïté : n'est figuré aucun

³⁷ « Si les thèmes de l'eau et du feu se neutralisent mutuellement, ils se superposent cependant ou s'identifient l'un à l'autre en raison d'un trait commun implicite d'ordre acoustique, générateur précisément de cette étincelle » poétique dont parle Breton : le crépitement de l'averse est comparable à celui d'un feu de paille et peut, en dernière analyse, se confondre avec lui. », Henri Scépi, *op. cit.* p.176.

³⁸ Paul Eluard, *Œuvres Complètes*, tome I, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Galliamrd, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p.1507.

espace qui pourrait inscrire les objets dans un monde. En fait, la coprésence du dessin oblige le lecteur à une hypothèse supplémentaire : sans lui, il aurait fait les inférences qu'il fait habituellement en imaginant la situation d'énonciation réelle ou fictive de l'énonciateur. On peut prendre l'exemple d'« Objets » et des hypothèses que fait Jean-Charles Gateau :

Dans cette chambre que j'habite
J'assemble tous les paysages
J'entre au bois diamant
Le ciel est un aveu.

De quelle chambre parle-t-il ? Le manuscrit Louis Parrot propose en variante une chambre acceptée :

Dans cette chambre que j'accepte

ce qui implique l'adhésion à des déterminations extérieures. Le texte définitif, *j'habite*, gomme cette dépendance.

S'agit-il des innombrables chambres d'hôtel ou de sanatorium où le poète a vécu dans la réclusion et la rêverie ? Initialement, oui. Mais comment ne pas songer à d'autres sens du mot, et singulièrement, s'agissant d'un poème inspiré par Man Ray, à la *chambre noire* du photographe « *où est enchâssée une lentille convergente que les rayons lumineux émanés des objets extérieurs traversent de manière à former au fond une image réduite de ces objets* ». Ou encore aux *chambres de l'œil*, de part et d'autre de ce cristallin qui fait converger les paysages sur une rétine. La chambre apparaît alors comme *l'intérieur de la vue* ; ce qui s'y voit est le rêve, le poème, ou le tableau³⁹.

Sans le dessin, l'interprète n'aurait pas fait référence à la « chambre noire du photographe ». Avec le dessin, il pourrait même faire une autre hypothèse, celle d'une désignation métaphorique du dessin. Cependant il faut noter que l'interprétation métaphorique ne fait que déplacer le problème : pourquoi une « chambre » ?

L'ambiguïté référentielle est aussi générée par les pronoms qui sont, comme le disent les linguistes, des symboles incomplets, sans contenu descriptif : ils obligent à identifier ce qu'ils représentent dans le texte ou dans la situation. Nombre d'entre eux, dans les poèmes, sont sans antécédent si bien qu'on cherche à quoi ils réfèrent et qu'on le cherche dans le dessin : se pose alors le même problème que pour l'interprétation des expressions référentielles. On peut reprendre l'exemple de « C'est elle »⁴⁰ :

C'est elle sur ce sein mendiant

Quels motifs du dessin le déictique et le pronom « elle » sans antécédent désignent-ils ? Le lecteur peut identifier une femme, une main qui se tend et un sein. Cependant il est face à un choix. La préposition « sur » (qui suppose que la cible est plus petite que le site⁴¹) l'invite à choisir la main. Mais le dessin l'en empêche : « C'est elle », inscrit au-dessus de la figure féminine, incite, au contraire, à référer « elle » à la femme (ou, éventuellement, au mannequin - si on interprète l'écriture cursive, large et maladroitement, ainsi que le soulignement insistant et tremblé, comme les signes graphiques d'une parole prononcée par la femme). Il ne peut donc s'en remettre à sa première référenciation. **Les « mains libres » des artistes obligent donc le lecteur à un va-et-vient entre plusieurs interprétations.**

3. Description de la séquence

La séquence initiale de l'étude des *Mains libres* a ainsi **trois objectifs corrélés** : introduire l'un des principes poétiques du recueil (inspirer le lecteur en mettant du jeu dans les assemblages),

³⁹ Jean-Charles Gateau, *op. cit.* (p.270).

⁴⁰ Paul Eluard, *Les Mains libres, op. cit.*, p.22.

⁴¹ Claude Vandeloise en fait l'analyse dans *L'espace en français* (Paris, Editions du Seuil, 1986, p.190-191)

permettre une première appropriation de l'œuvre et redonner aux élèves une maîtrise herméneutique. Sa **problématique** est: comment lire des poèmes surréalistes ?

La **première séance** de la séquence est consacrée à la lecture du couple poème-dessin intitulé « Les mains libres ».

En effet le poème présente l'avantage de concentrer en deux vers plusieurs « jeux » esthétiques du recueil (absence de ponctuation, double interprétation possible du pronom, double emploi possible des termes, littéral et figuré, oxymore). Il permet aussi de présenter aux élèves des orientations interprétatives qui sont souvent prises par les commentateurs du recueil : la réduction rhétorique, la présomption d'isotopie, le recours à une « encyclopédie », savante ou empirique (phénoménologique).

On peut alors construire avec les élèves une sorte de protocole d'étude : d'abord le questionnement afin de décliner plusieurs parcours possibles, ensuite l'initiative réfléchie et motivée.

On leur demande de préparer la séance suivante en choisissant deux passages énigmatiques dans l'œuvre et en essayant de les interroger.

La **seconde séance** met en commun les différents relevés : les élèves soumettent à la classe les problèmes de compréhension qu'ils ont rencontrés et les pistes qu'ils ont dégagées. C'est l'occasion de réinvestir le travail effectué lors de la première séance et de leur faire distinguer les différents types d'ambiguïté : syntaxiques (effacement de la ponctuation, effacement des connexions logiques, constructions inattendues), sémantiques (polysémie, incompatibilités), référentielles (référenciation des pronoms, des déictiques).

On leur donne un devoir sur « Le Sablier compte-fils » (qui donnera lieu à une **évaluation formative** et qu'on corrigera lors de la cinquième séance) : le corpus comprend le poème, le dessin, et les commentaires des quatre commentateurs cités plus haut. On leur pose une série de questions qui leur permet d'identifier les différents problèmes d'interprétation que pose le poème (Quel est l'effet de l'effacement de la ponctuation dans les deux premiers vers ? Quel problème d'incompatibilité se pose dans le troisième vers : « la lampe qui boit la lumière » ? Quelles sont les acceptions possibles du terme « jour » dans les deux derniers vers ?) ; et on leur demande d'observer les solutions proposées (Les commentateurs sont-ils d'accord entre eux ? Quels choix font-ils ? Qu'apportent-ils au texte pour le comprendre ? Peut-on faire d'autres hypothèses ?).

Dans la **troisième séance**, on fait examiner aux élèves quelques commentaires. C'est une nouvelle occasion de réinvestir l'analyse de la première séance et de faire cette fois distinguer aux élèves les différentes initiatives que prennent généralement les interprètes. On peut insister sur une opération interprétative souvent faite : celle de privilégier un sème isotopant. On peut ainsi inviter les élèves à chercher d'autres sèmes récurrents dans le poème observé. Cette activité permet de les initier, sous une forme très simplifiée⁴², à l'analyse sémique, et de les amener à manipuler le dictionnaire.

Pour préparer la séance suivante, on demande aux élèves de constituer des groupes et de choisir, par groupe, un poème à interpréter. Il faut que chaque groupe comporte au moins trois élèves afin de favoriser l'apparition de divergences.

La **quatrième séance** met en place ces travaux en groupe dont la finalité est la construction d'une interprétation, et même, dans le meilleur des cas, de plusieurs.

La **cinquième séance** est consacrée à la correction du devoir : comme l'interprétation proposée conduit à évoquer l'art photographique de Man Ray, cette séance peut servir de transition à une séquence qui porte sur le dispositif de l'ouvrage et l'inscrit dans le mouvement surréaliste (dont il exemplifie à la fois le principe de liberté esthétique et le rapport essentiel à l'image).

L'**évaluation sommative** à laquelle procède la dernière et **sixième séance** consiste en une question de type 2 :

⁴² Jean-Charles Gateau fait une analyse sémique intéressante de « La femme et son poisson » sous la forme d'un arbre à plusieurs branches, dont on peut donner l'exemple aux élèves (*op. cit.* p.288).

QUESTION : Dans *Physique de la poésie*, Paul Eluard écrit : « Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence [...]. Leur principale qualité est non pas d'évoquer mais d'inspirer. »⁴³ Peut-on, selon vous appliquer ce propos au recueil *Les Mains libres* ?

Conclusion

Une telle séquence instaure donc **un cadre pour l'étude de l'œuvre** : elle soulève les problèmes que pose sa lecture, elle donne des outils pour les résoudre, elle propose des pistes, des parcours. Elle permet aussi d'entrer immédiatement dans le recueil, à la fois dans le détail de son écriture et dans son dispositif global, où les élèves sont amenés à circuler. Par ailleurs, elle prolonge la réflexion à laquelle les a invités l'étude de la réception de *Lorenzaccio* : une nouvelle appréhension de la notion d'œuvre (comme un objet interactionnel, une partition à interpréter) et une pratique réfléchie de la **compétence interprétative**, qui est, comme le dit Yves Citton⁴⁴, la compétence proprement littéraire.

⁴³ Paul Eluard, *Donner à voir*, op. cit. p.70.

⁴⁴ Yves Citton, « La compétence littéraire : apprendre à (dé)jouer la maîtrise », <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/discussions/enseignement-de-la-litterature-12019approche-par-competences-a-t-elle-un-sens/yves-citton-la-competence-litteraire-apprendre-a-de-jouer-la-maitrise/view>.