

Agnès Fontvieille, « La question de l'énonciation dans le poème de Paul Eluard publié dans le recueil surréaliste *Violette Nozières* (déc. 1933), *Le gré des langues*, n°15, L'Harmattan, 1999, p. 90-111.

**LA QUESTION DE L'ENONCIATION DANS LE POEME DE PAUL ELUARD
PUBLIE DANS LE RECUEIL SURREALISTE *VIOLETTE NOZIERES* (DECEMBRE
1933)**

par Agnès Fontvieille

Lorsque le pélican

Les murs de la maison se ressemblent
Une voix enfantine répond
Oui comme un grain de blé et les bottes de sept lieues
Sur l'un des murs il y a des portraits de famille
Un singe à l'infini
Sur l'autre il y a la porte ce tableau changeant
Où je pénètre moi
La première

Puis on devise sous la lampe
D'un mal étrange
Qui fait les fous et les génies
L'enfant a des lumières
Des poudres mystérieuses qu'elle rapporte de loin
Et que l'on goûte les yeux fermés

Pauvre petit ange disait la mère
De ce ton des mères moins belles que leur fille
Et jalouses

Violette rêvait de bains de lait
De belles robes de pain frais
De belles robes de sang pur
Un jour il n'y aura plus de pères
Dans les jardins de la jeunesse
Il y aura des inconnus
Tous les inconnus
Les hommes pour lesquels on est toujours neuve
Et la première
Les hommes pour lesquels on échappe à soi-même
Les hommes pour lesquels on n'est la fille de personne

Violette a rêvé de défaire
A défaire
L'affreux nœud de serpents des liens du sang

Le poème de Paul Eluard aujourd’hui connu sous le nom « Oser et l’espoir¹ » fut publié une première fois, sans titre, dans le recueil collectif *Violette Nozières*². A la fin de l’été 1933, dix-sept surréalistes, poètes ou peintres, réagissent avec passion à un fait divers qui ébranle la presse de l’époque : Violette Nozières, inculpée pour avoir empoisonné ses parents et tué son père, accuse, en retour, son père d’inceste. Dans cette circonstance particulière, les surréalistes font bloc contre une presse qui a porté la personne de Violette Nozières au rang de monstre, sa faute la pire étant moins le crime que l’accusation d’inceste. Plaidoyer en faveur de la jeune femme, la plaquette surréaliste, publiée clandestinement à Bruxelles, dénonce quant à elle l’inceste — à une époque où ce grief, considéré comme aggravant pour la jeune femme, n’a pu constituer l’argument de sa défense— mais elle revêt un sens politique et moral plus large. La volonté collective dont elle émane ne vise pas à réduire Violette Nozières à quelqu’un d’ordinaire et d’innocent : le projet intellectuel et artistique des surréalistes est de se situer à l’exact opposé de la posture commune en ne reniant pas la dimension de légende vivante ou de « démon » du personnage qu’est devenue Violette Nozières. « Tu ne ressembles plus à personne de vivant ou de mort / Mythologique jusqu’au bout des ongles » proclame le poème de Breton³ qui ouvre le recueil. Violette Nozières n’existe donc pas autrement ici que comme symbole d’une société — ce qui valait aussi, la même année, pour l’affaire non moins sensationnelle du crime des sœurs Papin. Mais la hantise de la folie et la crainte d’un écroulement des valeurs familiales et bourgeoises pour les uns se retourne chez les autres en espoir d’affranchissement des coercitions familiales, sociales et morales qui pèsent sur l’individu et occultent sa liberté propre. C’est donc de cette reconnaissance partagée par les surréalistes d’une figure révolutionnaire qu’a pu naître un recueil collectif. L’ouvrage en tant que tel incarne un mode d’engagement qu’ont à maintes reprises prôné les surréalistes : une réalisation collective (la littérature doit être faite par tous, non par un seul), dépassant le cloisonnement habituel des diverses formes d’expression envisagées sous l’angle de leur technique — écriture, peinture par exemple — et sous l’angle de leur finalité : politique et

¹C’est le titre que donna Eluard à son poème lorsqu’il l’inclut, en Décembre 1934, dans le recueil *La Rose Publique*.

²*Violette Nozières*, Editions Nicolas Flamel, Bruxelles, 1er Décembre 1933. Les éditions Nicolas Flamel furent fondées en Belgique spécialement pour cette publication ; la plaquette fut ensuite distribuée clandestinement en France. En 1991, Les Editions Terrain vague (collection « Le Désordre ») ont réédité les poèmes et dessins de l’édition originale assortis d’une préface de José Pierre et de documents complémentaires. Cette dernière édition nous servira de référence.

³ C’est encore ce qu’affirmera le poème de Guy Rosey :

Comme un cercle vicieux décrit par le frôlement des aiguilles d’une montre contre le froid
 comme une légende née d’un jeu de mains d’aveugles
 ainsi les murs égrènent le nom de Violette Nozières incendiaire de sa vie
 créature à deux tranchants
 symbolique autant que charnelle
 [...]
 Violette nymphe baroque des dialogues souterrains jusqu’au dénouement
 [...]

poésie ne se dissocient plus dans cette œuvre qui relève tout à la fois du tract et d'une production artistique originale.

La lecture de *Oser et l'espoir*, poème de circonstance, est en partie éclairée par la connaissance du contexte. Celui-ci permet notamment de déchiffrer certaines expressions, comme l'évocation du poison (« Des poudres mystérieuses qu'elle rapporte de loin / Et que l'on goûte les yeux fermés », de l'inceste (« Violette rêvait de bains de lait [...] Un jour il n'y aura plus de pères / Dans les jardins de la jeunesse [...] », etc.), peut-être encore de la syphilis contractée par Violette (« un mal étrange qui fait les fous et les génies »). Mais ces allusions lointaines et périphrastiques ne produisent pas l'effet de réel que produirait le collage pur et simple.

De façon générale, le contexte ne parvient pas à lever toutes les difficultés de lecture que l'on rencontre du fait des multiples ruptures, qu'elles soient d'ordre énonciatif, syntaxique ou thématique, qui donnent au poème un caractère éclaté. En effet, le lecteur perçoit que quelque chose se trame sans pour autant en avoir une image nette et précise ; l'histoire singulière de Violette Nozières apparaît sur fond de contes ou de légendes avec lesquels elle finit par se confondre ; les fragments de récits juxtent des fragments de discours rapportés que l'on ne sait pas toujours à qui imputer ; le poème mélange les temps, brouillant les repères chronologiques ; et, plus généralement, le lecteur a du mal à identifier une instance énonciatrice principale. Si l'on est à même d'identifier rapidement le thème du poème (la question de l'inceste, du rapport parents / enfants, du parricide), l'identification de l'énonciateur et le statut de l'énonciation continuent en revanche de poser problème, car le poème semble s'étagé sur plusieurs plans d'énonciation. Premier indice de ces ruptures : les titres *Oser et l'espoir* et *Avec les mêmes mots* qu'Eluard donna l'un au poème et l'autre à la partie du recueil *La Rose publique* dans laquelle celui-ci a pris place dans son œuvre personnelle. Le zeugme du titre *Oser et l'espoir* rapproche et met en tension des éléments hétérogènes. Mais par delà des différences à la fois morphologiques, sémantiques et énonciatives, le lecteur est conduit à reconstruire des ressemblances que présuppose la conjonction *et*. Or, les verbes *oser* et *espérer* ont en commun qu'ils relèvent d'une disposition mentale relative au faire ou à l'être (aussi sont-ils tous deux souvent construits avec un infinitif). Il est donc possible d'établir entre *oser* et *espérer* une relation logique sous-jacente du type « espérer, c'est oser » ou encore « oser pour l'espoir ». L'homologation entre les mots *oser* et *espoir* réside encore dans le fait que les lettres du mot *oser* sont contenues dans *espoir*, coïncidence d'autant plus remarquable que ce titre de poème appartient à une partie de recueil intitulée *Avec les mêmes mots*. Certes, l'anagramme n'est pas parfait mais on peut se demander dans quelle mesure les mêmes lettres ne construisent pas des mots différents qui se révèlent finalement être les mêmes, processus que souligne le zeugme. Eloge de l'audace, le titre désamorce donc d'emblée une lecture anecdotique de l'affaire criminelle (viol puis meurtre) en inscrivant l'action dans un devenir qui lui confère du sens. En outre, il inaugure un mode d'écriture où la rupture (le zeugme, par exemple) signale une homologation profonde entre des éléments perçus d'abord comme hétérogènes : ainsi, l'anagramme réduit la

différence entre les signes qu'il donne à percevoir comme dédoublement, double face d'une même entité.

L'analyse qui va suivre se propose de décrire et d'interpréter les diverses ruptures qui perturbent la continuité et la cohérence énonciatives du poème tant au niveau de la composition dans son ensemble qu'au niveau de la construction syntaxique des phrases. Il s'agira tout d'abord de relever les indices qui dénoncent la présence d'un intertexte. En démultipliant les lieux d'énonciation, celui-ci rend complexe la scénographie¹ du poème. Ensuite, l'énonciation sera appréhendée à partir de ses marques les plus visibles et les mieux connues : à savoir, l'emploi des temps et les modes de désignation (c'est-à-dire les désignateurs comme le pronom personnel ou le nom propre et les déterminants).

L'intertexte : collage et enchâssement

L'aposiopèse du premier vers (c'est-à-dire l'interruption du déroulement syntaxique attendu) « Lorsque le pélican », frappe le lecteur d'un premier sentiment d'incomplétude. En même temps qu'elle s'ébauche, la phrase disparaît, laissant par deux fois en suspens ce qui pourtant devrait en constituer le centre : la proposition subordonnée ne contient pas de verbe et ne se rapporte à aucune proposition principale. Le lecteur est ainsi frappé, pour reprendre les termes de Michael Riffaterre, par « une agrammaticalité », un manque, qui ne peut être compris que par « l'intertexte que déplace et refoule le texte² ». Retranché en début de poème, ce vers ne prend sens qu'en dehors de lui-même dans le hors texte que constituent le dessin illustratif de Max Ernst³, et surtout la fable bien connue du pélican qui s'ouvre la poitrine pour nourrir de son sang ses petits. La proposition elliptique du premier vers est plus précisément le collage du début d'un vers du poème *La Nuit de Mai* d'Alfred de Musset :

Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage
En le voyant au loin s'abattre sur les eaux.

La formule, légèrement modifiée, figure encore dans les *Chants de Maldoror* de Lautréamont, texte culte des surréalistes qui firent connaître l'écrivain au grand public :

¹Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993. Selon Dominique Maingueneau, la scénographie « définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation. [...] La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe : elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation. » (pp. 122-123.)

²Michael Riffaterre, « Énonciation et intertexte » dans *Énonciation et parti pris, Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5,6,7 Février 1990)*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 1992, p. 302.

³Dès 1922, Paul Eluard et Max Ernst joignent leurs modes d'expression pour composer ensemble *Répétitions*. Cette collaboration se poursuivra encore avec *Les Malheurs des immortels* (1922), *Au défaut du silence* (1925) ou *A l'intérieur de la vue* (1948). Dans le recueil *Violette Nozières*, le poème d'Eluard fonctionne en tandem avec un dessin de Max Ernst mais celui-ci, représentant une plage, une femme nue et un pélican, est plus une illustration qu'une source du poème.

Lorsque le sauvage pélican se résout à donner sa poitrine à dévorer à ses petits, n'ayant pour témoin que celui qui sut créer un pareil amour, afin de faire honte aux hommes, quoique le sacrifice soit grand, cet acte se comprend.

A la façon d'un exergue ou d'une épigraphe, le vers « Lorsque le pélican », dans le poème d'Eluard, se fait le vis-à-vis du poème ; comme l'épigraphe, il offre un cadre non restrictif de réflexion et de compréhension, invitant à une lecture retrospective¹. Il introduit le motif de l'amour paternel et le motif du sacrifice du père (dans l'iconographie chrétienne, le pélican est le symbole du Christ). L'aposiopèse marque ici, comme c'est souvent le cas², une interruption du régime énonciatif, la légende faisant place ensuite à une voix narrative plus personnelle. Comme par boucle, le sacrifice du père sera à nouveau évoqué à la fin du poème, mais dans une perspective inversée tant du point de vue actanciel (la place du père, autrefois sujet et objet du sacrifice, se réduit à celle d'objet) qu'axiologique :

Violette a rêvé de défaire
A défait
L'affreux nœud de serpent des liens du sang

Aux antipodes de l'incomplétude du premier vers, ce dernier décasyllabe est d'une facture classique, son rythme binaire (6/4) étant redoublé par une construction syntaxique et sémantique (la métaphore). En outre les homophonies (*serpent / sang ; affreux / nœud*) d'une part motivent la valeur axiologique négative attribuée aux liens de parenté et d'autre part produisent un effet mimétique, l'enroulement du vers sur lui-même imitant l'enchevêtrement des serpents dans une même boule. Là encore, Eluard n'emprunte pas seulement une forme mais encore un thème et des expressions au registre tragique. Dans *Les Choéphores* d'Eschyle, traduit par Paul Claudel en 1920, Clytemnestre imagine en songe qu'elle enfante un serpent qui se nourrit de son sein. Ce rêve préfigure la vengeance d'Oreste pour qui le meurtre de sa mère venge celui du père « mort dans les replis et les nœuds de l'affreuse vipère³ ».

Ces cas d'enchâssement où le poème s'écrit littéralement « avec les mêmes mots » que ceux d'autres récits vaut encore pour plusieurs autres expressions qui, par collages ou allusions, transfèrent au poème l'énonciation du conte : c'est le cas des « bottes de sept lieues » (Le Petit Poucet) ou, de façon plus masquée (seuls un mot ou une construction syntaxique font l'objet d'une reprise), du « ton des mères moins belles que leurs filles / Et jalouses » (Cendrillon) et du rêve de Violette où les « belles robes de pain frais », les « belles robes de sang pur » évoquent celles de Peau d'âne, victime elle aussi de l'inceste paternel. Ces contes ont en commun le motif de la cruauté parentale que celle-ci s'exprime sur le mode de l'abandon à la mort ou sur le mode de l'enfermement pour esclavage ou inceste.

Comme pour l'aposiopèse du premier vers, c'est la rupture dans la construction syntaxique qui signale encore la polyphonie énonciative dans les vers suivants :

¹Nathalie Piegay-Gros, *Introduction à l'intertexte*, Dunod, Paris, 1996, pp. 100-106.

²Voir Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995 (coll. « Lettres 128 »), p. 35.

³ Paul Claudel, *Les Choéphores*, Gallimard, 1920, pp. 20-21.

Une voix enfantine répond
Oui comme un grain de blé et les bottes de sept lieues

La double anacoluthie provient d'incohérences d'ordre sémantique — le groupe « une voix répond / Oui comme » appelle un nom portant le trait /animé/ — et syntaxique — « et les bottes de sept lieues » se rattache difficilement à « comme un grain de blé », notamment en raison du passage de l'article indéfini à l'article défini. Le difficile rattachement de ces deux groupes nominaux au reste de la phrase est l'indice même de leur insularité énonciative. Les bottes de sept lieues, et dans une moindre mesure les grains de blé — analogues aux miettes de pain ? —, semblent simultanément faire référence au monde du Petit Poucet. Ils rappellent tour à tour l'abandon des enfants et leur poursuite par l'ogre ; ce sont encore deux réponses du Petit Poucet aux décisions adultes, l'une impuissante (les miettes, mangées par les oiseaux, s'avèrent inutiles), l'autre finalement efficace (les bottes de sept lieues permettent au Petit Poucet de regagner le logis de ses parents). Telle pourrait être l'expansion paraphrastique que construit le lecteur afin de comprendre la phrase toute entière. Mais cette rationalisation rétrospective échappe bien sûr au mode d'expression d'un texte fondé sur un énoncé essentiellement lacunaire et fragmenté, parsemant ses références comme le petit Poucet ses grains de blé. L'histoire singulière de Violette Nozières qui commence dès le second vers s'écrit sur un champ de récit partagé, déjà là, ce qu'exprime la valeur de notoriété des déterminants — le déterminant démonstratif dans « de *ce* ton des mères moins belles que leurs fille » ou l'article défini dans « le pélican », « les bottes de sept lieues », « l'affreux nœud de serpent des liens du sang ». Cet arrière-plan référentiel n'est pas statique ; au contraire, il dessine un parcours dynamique — du personnage et du lecteur — puisqu'il conduit du motif du sacrifice parental (le pélican) à celui, inversé, du parricide (Oreste), en passant par les motifs de la cruauté parentale et de l'infanticide (*Le Petit poucet*, *Cendrillon*, *Blanche neige*, *Barbe bleue*) puis de l'inceste (*Peau d'âne*¹).

Le nombre et la diversité des indices intertextuels, à quoi s'ajoute l'absence de démarcation typographique (produisant des heurts sémantico-syntaxiques), font se croiser et se neutraliser texte et intertexte — que l'on ne saurait confondre avec la notion de « source » du poème — de sorte que le poème prend racine dans l'intertextualité entendue au sens large et dynamique comme matériau du texte ou « transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre² ».

¹C'est la présence appuyée de l'intertexte des contes de Perrault dans le poème d'une part et le présupposé des vers suivants (l'inceste) d'autre part qui suscitent une contrainte de lecture syntaxique pour les expressions suivantes

Violette rêvait de bains de lait
De belles robes de pain frais
De belles robes de sang pur

Ni « Pain frais », ni « sang pur », ni « lait » dans l'expression qui précède ne sont des compléments de « rêvait » mais sont des compléments de détermination des noms « robes » et « bains ». Les « belles robes de pain frais », les « belles robes de sang pur » imitent, par inversion, les robes couleur du temps ou couleur du soleil de *Peau d'âne*, que le père a fait réaliser afin de garder sa fille pour lui seul.

²Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Le Seuil, 1974.

On constate donc que la scène énonciative qui constitue le cadre du poème d'Eluard s'appuie sur les scénographies du conte, de la fable et de la tragédie, genres qui donnent au personnage un caractère archétypal et une dimension universelle. Cette référence aux archétypes littéraires se fait sous forme de collages tandis que les allusions au fait divers (déjà mentionnées) ne sont pas puisées dans les lieux communs de la presse à scandale.

De ce point de vue, la stratégie argumentative des poèmes d'André Breton, César Moro ou Benjamin Péret est très différente de celle d'Eluard. S'inspirant de l'écriture journalistique qui, dans une certaine mesure, en constitue le repoussoir, ces poèmes font du fait divers le cadre de leur énonciation. Outre les indices biographiques qu'ils nous livrent sur le père, « mécanicien dit-on de trains présidentiels » (Breton), sur l'amant de Violette Nozières, le camelot du roi Jean Dabin, ils multiplient encore les discours rapportés (divulgués par la presse) : « *Mon père oublie quelquefois que je suis sa fille* » (Breton). Toutefois, comme le montre Michael Sheringham¹ à propos du poème de Breton, dans ces poèmes de circonstance, l'énonciation journalistique du fait divers finit souvent par perdre ses contours pour faire place à un réseau énonciatif plus complexe. Le poème d'Eluard, quant à lui, refuse d'emblée l'énonciation du fait divers pour lui préférer au contraire une énonciation hors temps, hors lieu, mettant en scène des archétypes.

Ruptures temporelles

Les enchâssements d'expressions issues des contes, fables ou tragédies font éclater l'énonciation du poème d'Eluard. A cela s'ajoute un autre type de rupture énonciative, signalé par les ruptures temporelles, qui consiste à mêler dans l'énoncé pris en charge par le narrateur-poète plusieurs îlots de discours rapporté. Dès lors, comme on le verra, les variations temporelles permettent moins d'établir une chronologie de faits envisagés dans leur successivité qu'elles ne servent à distinguer plusieurs voix. Le premier indice en est l'orientation générale du texte qui conduit du présent au passé — contrairement à l'ordre narratif attendu. Plus précisément, la tension entre présent et imparfait se résout, *in fine*, par l'emploi d'un temps à double repérage : le passé composé. Le second indice en est l'emploi dominant de temps à valeur générique, que ce soit le présent, l'imparfait ou le futur, lesquels opèrent une focalisation autour du sujet plutôt qu'autour du prédicat.

Pour étudier ces corrélations entre aspect verbal et focalisation, procédons à un premier repérage concernant les verbes :

- titre : infinitif (valeur générique)
- 1er vers : pas de verbe
- 1er § : présent (opposition entre valeur générique et valeur ponctuelle)
- 2ème § : présent (opposition entre valeur générique et valeur ponctuelle)
- 3ème § : imparfait (valeur générique)
- 4ème § : imparfait ; présent ; futur (valeur générique)
- 5ème § : passé composé (valeur générique)

¹ Michael Sheringham, « Eros noir, eros blanc : l'interrogation du désir », dans *Revue des Sciences humaines*, Janvier 1991, p. 21.

Il ressort de cet ensemble qu'à une exception près, la valeur dominante des verbes du poème est la valeur générique, comme semblait déjà l'annoncer l'infinitif du titre.

Cette valeur est déterminée par :

1. le morphème lexical du verbe. Les verbes « se ressemblent », « il y a » (4 occurrences, § 1 et 3), « a » (§ 2), « est », « échappe », « rêvait » opèrent une focalisation autour du sujet (ou au complément de la tournure « il y a ») en le caractérisant plutôt qu'en le rendant agent d'une action.

2. l'affixe temporel. L'absence de marqueurs temporels inscrivant le procès dans un point du temps confère aux temps présent, imparfait et futur une valeur générique, voire gnomique, dans les énoncés suivants :

- « Des poudres mystérieuses [...] que l'on goûte les yeux fermés » (la valeur du temps est en corrélation avec l'emploi de *on*)

- « Pauvre petit ange disait la mère »

- « Violette rêvait de bains de lait »

- « Un jour il n'y aura plus de pères [...] Il y aura des inconnus / Les hommes pour lesquels on est toujours neuve [...] » (malgré la présence ici du marqueur temporel « un jour », la valeur du futur semble être générique, en corrélation avec la valeur non spécifique du pronom « on » et des noms « pères », « hommes »).

Les passages de discours rapporté clairement dissociés du reste par la mise en relief temporelle sont : 1. le discours rapporté de la mère (« Pauvre petit ange disait la mère [...] »), signalé par l'imparfait et par une incise comportant le verbe *dire*. 2. le discours rapporté de Violette (« Un jour il n'y aura plus de père »). Ce dernier, au futur, est de loin annoncé par le verbe *rêver* ; mais, n'étant pas explicitement imputé à Violette, on peut supposer qu'il est pris en charge à la fois par Violette et par le narrateur-poète.

Un seul passage, au centre du poème, comporte des verbes à valeur ponctuelle :

Sur l'autre il y a la porte ce tableau changeant
Où je pénètre moi
La première

Puis on devise sous la lampe
D'un mal étrange
Qui fait les fous et les génies

Dans cet énoncé, la focalisation se fait autour du prédicat (*pénètre, devise*) et non autour du sujet, comme le montrent la valeur lexicale du verbe *pénétrer*, la valeur ponctuelle du présent (qui découle de la première), la valeur référentielle de *je, moi la première, la porte*, le marquage temporel de « la première » et surtout de « puis ». La modification de la focalisation (l'énoncé est organisé autour du prédicat et non plus du sujet) va de pair avec une modification du rapport énoncé / énonciation. En effet, ce passage, sur lequel je reviendrai plus précisément, est le seul à faire uniquement référence au moment de l'énonciation. On retrouve ici le temps de prédilection de la poésie éluardienne, temps qui réalise la jonction entre énoncé et énonciation, temps où le dire coïncide avec un faire, temps où le monde se

transforme. A cette différence près, que c'est Violette l'énonciatrice ou du moins celle à qui Eluard prête voix. L'isolement de ce présent à valeur ponctuelle au milieu de temps à valeur générique produit un effet de dramatisation, par un procédé classique de mise en relief. Cet effet est toutefois de courte durée, puisque, dès le paragraphe poétique¹ suivant, le rapport énoncé / énonciation se modifie (avec « devise »), comme en témoigne d'une part le glissement de « je » à « on ». L'allusion à l'empoisonnement échappe particulièrement au dramatique. D'où une relative non prédicative (« des poudres [...] que l'on goûte les yeux fermés »), un présent de vérité générale, et le choix d'une langue figurée et périphrastique (avec les expressions « a des lumières » et « les yeux fermés »²).

Le dernier paragraphe poétique, au passé composé, réunit les deux perspectives principales : d'une part le présent de l'acte d'affranchissement, d'autre part le passé et le futur du rêve qui projette cet affranchissement. Or, c'est le verbe *rêver* qui, en introduisant les deux derniers paragraphes, relie les divers plans temporels (ou aspectuels) du poème organisé selon la trilogie subir/rêver/agir. Ce mot clé de la pensée et de la pratique surréaliste ne précède pas l'action mais en conditionne la réalisation. Ainsi, de « rêvait » à « a rêvé », seule la perspective s'est légèrement déplacée ; seule varie la relation entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation : la forme auxiliée « a rêvé » combine un double repérage, l'un passé (la forme accomplie « rêvé » montre que l'action s'est produite en un temps antérieur au temps de l'énonciation), l'autre présent (l'auxiliaire « a » situe l'action dans le même temps que le temps de l'énonciation). Le passé composé semble concilier les deux perspectives alternativement adoptées dans le poème, Violette étant tout à la fois agent et bénéficiaire de son action. Il en va de même pour « a défait », forme verbale isolée de l'avant-dernier vers du poème. La vengeance de Violette n'est-elle qu'un rêve ? Elle est essentiellement un rêve, c'est-à-dire, pour les surréalistes, une aspiration fondamentale de l'homme, bien supérieure à tout ce que peut lui suggérer sa conscience³. Le parallélisme des constructions « a rêvé »/« a défait » associe le rêve au passage à l'acte, l'espoir à l'oser. Résonnent dans la valeur d'accompli du passé composé qui conclut le poème tout à la fois l'idée de définitif, de fin, et celle de commencement : le geste du parricide prend une signification supérieure positive — il ouvre sur le futur en inversant un processus négatif (*dé-fait l'affreux nœud*).

¹Nous empruntons l'expression à Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine (*Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2 : De la strophe à la construction du poème, Paris, PUF, 1988 (coll. « Linguistique nouvelle »).

²Lexicalisée, cette expression signifie, au figuré, « en toute confiance ». Lors d'une première tentative d'empoisonnement, les parents de Violette Nozières ont effectivement bu en toute confiance le poison que leur fille leur faisait passer pour une drogue prescrite par le docteur. En revanche, la seconde tentative d'empoisonnement quelques mois après suscita, quant à elle, plus de doutes. Pour plus de détails, voir Jean-Marie Fitère, *Violette Nozières*, Presses de la Cité, Paris, 1975.

Si l'on considère que les « poudres » en question ont plongé les deux parents l'un dans sommeil profond, l'autre dans la mort, il s'ensuit que l'expression « les yeux fermés » s'en trouve remotivée littéralement.

³On sait toute l'importance dans l'écriture surréaliste du rêve, objet d'expérimentation pendant la période des sommeils, objet d'écriture dans les récits surréalistes et mot-clé des manifestes. Voir notamment Jean Pierrot, *Le rêve, De Milton aux surréalistes*, Paris-Bruxelles, Montréal, Bordas, 1972 (coll. « Univers des lettres »).

*Ruptures dans la désignation*¹

Le récit singulier relatif à l'histoire de Violette Nozières (qui commence au second vers) opère, sans transition formelle, des changements énonciatifs, de sorte que la 1^{re} et la 3^{ème} personne sont rendues coréférentes et que sont employés simultanément des désignateurs personnels et le désignateur non personnel *on* :

- Une voix enfantine répond
 - Où je pénètre moi
 - L'enfant a des lumières
 - Violette rêvait de bains de lait
 - Les hommes pour lesquels on est toujours toute neuve
- Et la première
Les hommes pour lesquels on échappe à soi-même
Les hommes pour lesquels on n'est la fille de personne
- Violette a rêvé de défaire

Le poème ne cesse de franchir la frontière entre différentes séquences énonciatives. Ainsi, le premier paragraphe développe d'un bout à l'autre une séquence homogène d'un point de vue thématique mais qui désarçonne par son hétérogénéité énonciative, la troisième personne faisant soudainement place à la première (« *une voix enfantine* » puis « *je pénètre moi / La première* »). Entre les deux, il n'y a d'autre transition que des verbes pouvant, de loin (sans marque formelle, ni typographique, ni syntaxique), introduire au discours direct ou au discours indirect libre : *répond* (v. 3), *rêvait* (v. 19). Le développement thématique, cohérent, — « les murs de la maison » est logiquement distribué en « sur l'un des murs » puis « sur l'autre » — s'oppose ainsi à la variabilité de l'instance énonciative.

Toutefois, dès les premiers vers apparaissent des marques non-pronominales, relatives à une énonciation à la première personne. Subtilement elles favoriseront le changement énonciatif. L'emploi de l'article défini non anaphorique (« *la maison* » (v. 2) ; « *les portraits de famille* » (v. 5)) possède une valeur déictique au sens où il rapproche l'énoncé de son énonciation, stipule une familiarité et sous-entend déjà un « je ». D'autre part, l'opposition entre « les portraits de famille / Un singe à l'infini » et le « tableau changeant » semble bien relever d'un point de vue singulier. Mais qui est ce « je » qui pénètre ? Est-ce le père, le poète, Violette ? Et de quelle « porte » s'agit-il ? Est-ce la chambre du père où a lieu l'inceste ? L'emploi du verbe « pénétrer » dans un poème sur l'inceste ne manque pas d'avoir une résonance sexuelle de sorte qu'on pourrait identifier la première personne au père et la porte au seuil d'une chambre en raison du rapport de contiguïté entre les « murs », la « maison » et la « porte ». Mais l'emploi de la « première » personne, souligné par la forme tonique « moi », est encore souligné par l'adjectif (substantivé) « première », isolé à deux reprises dans le poème :

¹Selon L. Danon-Boileau (*Énonciation et référence*, Ophrys, 1987 [collection « L'Homme dans la Langue »]), la « valeur référentielle des noms », c'est-à-dire « l'interprétation spécifique ou générique qui est donnée de leur référence selon le contexte », dépend en premier lieu de l'aspect verbal qui en retour détermine la valeur casuelle du sujet (valeur d'agent, de bénéficiaire ou de siège). L'analyse des personnes et des déictiques permet ainsi d'étoffer l'étude de l'énonciation entreprise à partir de la valeur temporelle et aspectuelle des verbes.

Sur l'autre il y a la porte ce tableau changeant
 Où je pénètre moi
 La première
 [...]
 Les hommes pour lesquels on est toujours neuve
 Et la première
 Les hommes pour lesquels on échappe à soi-même
 Les hommes pour lesquels on n'est la fille de personne

Dès lors, il apparaît que Violette est temporairement l'énonciatrice. Cette lecture rend compte rétrospectivement de l'opposition entre les « portraits de famille » sur l'un des « murs » et le « tableau changeant » que représente la « porte ». Les murs sont des parois mais aussi des obstacles, des marques d'aliénation du sujet : les « portraits de famille » ont pour groupe apposé « Un singe à l'infini ». En revanche, la porte est le seuil où se réalise l'identité de Violette, où s'articule le passage de la personne de l'enfant docile (la 3ème personne) à la première personne. Les lieux fonctionnent ici comme des écrans où se projette le monde de Violette : d'une part la famille dans sa reproduction infinie du même (d'où l'image simiesque) et d'autre part le « tableau changeant », c'est-à-dire, comme le suggère ensuite le poème, « les inconnus¹ ». Cette opposition « mur / porte » relève d'un processus dialectique familier à la poésie d'Eluard, dans laquelle l'image du mur connaît une dynamique propre. Citons pour exemple quelques vers où les murs soit libèrent un nouvel espace² soit au contraire restreignent l'espace existant :

- J'assiste au lever des murs³
- Les murs sont chargés d'espace
De solitude transparente⁴
- Le poids des murs ferme toutes les portes⁵

L'image du mur où s'ouvre une porte signale dans *Oser et l'espoir*, à plusieurs égards, le passage du même à l'autre : de la famille à l'enfant, de l'enfant à la femme, de la ressemblance (« les murs se ressemblent ») à la différence (« tableau changeant »). C'est tout le processus de la constitution de la personne, du « moi » de Violette Nozières qui se met en œuvre. La porte qui s'ouvre introduit la thématique de l'échappée ; il s'agit d'échapper au père comme à soi-même pour se gagner soi, comme un autre (cf. « Les hommes pour lesquels on échappe à soi même »). La rupture énonciative signale donc un dédoublement de la personne tantôt enfant, « fille de », tantôt considérée au contraire en dehors de tout lien de

¹L'émancipation sexuelle de Violette Nozières fut à l'origine du traumatisme qu'elle infligea à la société. On lui reprocha ses multiples liaisons. Mais cette liberté sexuelle explique l'engouement des surréalistes en sa faveur. C'est un thème repris dans la plupart des contributions.

²J'ai approfondi cette analyse de l'image du mur dans ma thèse *Le Mot vide et l'expression lexicale du vide dans l'œuvre de Paul Eluard* publiée aux Editions du Septentrion (Lille, Mai 1996, pp. 337-396 [coll. « Thèse à la carte »]).

³« Le Bâillon sur la table » [La Vie immédiate] dans : Paul Eluard, *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, tome 1, p. 388.

⁴« UNE PERSONNALITE toujours nouvelle, toujours différente, l'amour aux sexes confondus dans leur contradiction, surgit sans cesse de la perfection de mes désirs. Toute idée de possession lui est forcément étrangère » [La Rose publique], *op. cit.*, p. 419.

⁵« Le Mal » [La Vie immédiate], *op. cit.*, p. 371.

sang. « La première » marque activement une rupture par rapport à la famille, non comme processus mais comme acte (« je pénètre »), renversant le viol (être pénétrée / pénétrer) en contre-viol.

Par ailleurs, le « on » représente une indétermination du soi lorsqu'« on échappe à soi-même » pour se soustraire à la reproduction familiale (le « singe à l'infini » des « portraits de famille »). Dès lors tuer le père (« Un jour il n'y aura plus de père ») signifie naître à soi, gagner sa propre identité, sa voix, en dénouant « l'affreux nœud de serpent des liens du sang ». Les sujets à la troisième personne (« une voix enfantine », « l'enfant », « on ») partagent, par leur caractère générique, une même absence d'individualisation au contraire de la première personne, ce que corrobore l'analyse des valeurs des temps verbaux.

Les images du mur et de la porte ne sont donc pas seulement relatives à l'énoncé ; elles constituent en outre la topographie de la scène énonciative puisqu'elles sont le lieu imaginaire où prend naissance la première personne. En ce sens, les ruptures énonciatives dans la désignation constituent à y regarder de près l'événement du poème entendu à la fois comme événement que produit le poème (du point de vue de l'énoncé) et événement qui produit le poème et le légitime (du point de vue de l'énonciation). Inaugurer sa propre personne devient l'enjeu d'un poème où l'individualité se gagne à partir d'une impersonnalité première. De ce point de vue, la structure du poème rejoint et dépasse celle des contes et légendes dans la mesure où, dans ces récits, le héros s'affranchit toujours, même partiellement, de l'oppression dont il est la victime.

Poétique du nom propre dans la plaquette surréaliste

Parmi les divers modes de désignation, le nom propre *Violette* n'est employé qu'en un second temps, dans les deux derniers paragraphes. Seul collage de l'histoire réelle et du fait divers dans le poème, le nom propre *Violette* pourrait seul échapper au tropisme fictionnel de l'écriture poétique et fonctionner comme simple désignateur de la personne en dehors de tout contexte de sens. Mais en va-t-il ainsi ? L'effacement du nom de famille *Nozières* ébranle en premier lieu la rigidité référentielle du nom propre. En outre, il semble qu'Eluard exploite le riche potentiel phonétique, sémantique et culturel du nom propre *Violette* derrière lequel se cache le nom commun homonyme. Ce travail sur le nom propre est un trait caractéristique de toutes les contributions de la plaquette (à l'exception de celle de René Char) au point que les mots « *Violette Nozières* » fonctionnent à eux seuls comme indices de poéticité. Ils sont un des liants essentiels du recueil, articulant iconographie et écriture. A ce titre, il paraît intéressant d'ébaucher une étude comparative du traitement que fait Eluard de ces mots par rapport aux autres surréalistes.

Chez Eluard, le jeu sur le nom est particulièrement sobre et discret. Selon le principe de l'anagramme qui consiste à découvrir un autre mot derrière le mot, se découvre derrière le prénom la fleur printanière des champs réactualisée en contexte par « les jardins de la jeunesse ». Par un autre processus de renvoi interne des signes, le mot *Violette* fait naître de libres associations d'ordre phonique (*Violette* --> *lait*). Enfin, l'insistance répétée sur la

jeunesse de Violette (une enfant) et l'intertextualité du conte (notamment *Le Petit Poucet*) remotive la valeur diminutive du suffixe -ette. Traditionnellement, la violette, fleur printanière des lieux retranchés et froids, est de fait associée aux notions de jeunesse, d'humilité et de mort. Or l'analogie implicite entre Violette et Peau d'âne dans le poème d'Eluard coïncide avec une formulation simple d'un désir qui s'oppose à celui du père (désir qui est à la fois refus du viol et désir d'autres hommes). Le nom propre, dans ce poème, n'est donc pas uniquement le désignateur de la personne qu'on aurait pu attendre ; pris dans un réseau complexe de signification, il se fait l'écho, à la manière d'une caisse de résonance, des structures sémantiques et phonétiques du poème.

Ce fonctionnement poétique du nom propre (qui se désigne lui-même comme signe) est d'autant plus sensible au lecteur qu'il s'étend au recueil tout entier, à commencer par la couverture dont le titre est imprimé à l'encre violette et qui représente une photographie de Man Ray comportant un N majuscule brisé sur un bouquet de violettes. De même, le collage de Breton représente, selon les mots que Breton y a lui-même inscrits, les « fleurs à langage hermétique de la haie de mon amour » et le dessin de Max Ernst contient un bouquet de violettes. Quant aux poèmes, ils exploitent le mot *violette* de façon particulièrement féconde, que celui-ci renvoie :

1. à une fleur de printemps¹ (« le perce-neige du tableau noir » ; « ton sexe ailé comme une fleur des Catacombes » ; « La rencontre ne sera plus poétiquement qu'une femme seule dans les bosquets introuvables du Champs de Mars » ; « une tonnelle² de capucines » (Breton) ; « Elle était belle comme un nénuphar sur un tas de charbon » ; « tous s'acharnent sur celle qui est comme le premier marronnier en fleurs / le premier signal du printemps qui balaiera leur boueux hiver » (Benjamin Péret) ;) ;

ou, par synecdoque,

2. à un parfum (« comme on remonte à la source d'un parfum dans la rue » (Breton))

3. et à une couleur (« Le lait d'éther violet trahit / le sinistre liquide de toilette des noces » (César Moro)).

Enfin, les surréalistes n'ont pas renâclé à établir des rapprochements plus scabreux. Plusieurs d'entre eux extraient *viol* de *Violette* (« il [M. Nozières] avait choisi pour sa fille un prénom dans la première partie duquel on peut démêler psychanalytiquement son programme » (Breton) ; « Mais le papa qui sentait le feu de sa locomotive / un peu en dessous de son nombril / violait » ; « le papa le petit papa qui violait » (Benjamin Péret) ; « Voici enfin dévoilée par une autre elle-même inviolable / la personnalité inconnue / poétique / de Violette Nozières meurtrière comme / on est peintre (Gui Rosey)). Seul Dali

¹En Juin 1934, René Crevel dans un article intitulé « Intervention surréaliste » et publié dans la revue belge *Documents 34* reprendra, pour désigner Violette, l'image du bouquet mêlée à celle du corps phosphorescent, comme dans l'illustration photographique de Man Ray :

« Violette Nozières, dans la moisissure de l'ombre qui l'emprisonne, il ne peut se faner le bouquet des beaux phosphores. »

²Le mot « tonnelle » relève d'une part du paradigme de la fleur et du jardin d'autre part de l'intertexte du fait divers puisque, aux dires de Violette, c'est dans la tonnelle du jardin que son père la violait.

préfèrera les variations à partir du nom *Nozière* qu'il dérivera en *Nazière*, *nazi*, *Dynasos*¹ et *nez*. Sa gravure, dans cette lignée, montre un personnage de profil dont le très long nez est soutenu par une béquille. Selon sa méthode paranoïa-critique, il tire sa source d'inspiration du nom *Nozière* et d'une déclaration de Violette figurant en légende (« Tous deux étaient couchés dans leur lit et lorsque je suis partie à onze heures trente ils ronflaient doucement »).

Quelle qu'ait été la concertation initiale, force est de constater que le nom éponyme *Violette Nozières* est une matrice du recueil. Il montre d'emblée que les surréalistes s'engagent moins sur le terrain de la vérité ou de la véracité que sur celui de l'imagination, du merveilleux et du désir, les contributions des surréalistes visant moins à établir les faits qu'à dévoiler la face cachée du désir. Le brouillage référentiel du nom propre Violette dans le poème d'Eluard, dû aux multiples avatars du personnage (héroïne de fait divers, fleur printanière, personnage tragique, petite fille du conte ou de la fable), dépasse donc le cadre de ce seul poème pour prendre sens dans une réalisation collective qui, de ce point de vue au moins, semble aboutie. Toutefois, il me semble intéressant de noter qu'Eluard va moins loin que les autres dans le jeu sur le nom propre dans la mesure où il n'en propose pas d'interprétation. Or chez Breton, Moro, Dalí ou Péret, le nom propre est souvent l'occasion d'un trope (une syllepse sémantique) ou d'un jeu explicite sur le signifiant (violette/viol). Eluard, pour sa part, ne lit pas dans le nom un programme et, de ce fait, ne dépossède pas la personne Violette de son nom pour en faire un énoncé des autres. Au contraire, il associe le nom à une véritable identité : Violette est d'emblée elle-même comme le montre sa position de sujet de verbes d'action (le rêve surréaliste ouvre à l'action et est déjà une action ; *rêver* fait écho, en ce sens, à *oser* et *espérer*) au début des deux derniers paragraphes poétiques. Elle n'est objet qu'accessoirement, pour les hommes, « les inconnus », instruments anonymes du début de sa libération, laquelle s'accomplit par le crime.

L'histoire du poème est, enfin, tout à la fois celle qu'il raconte et celle qui le raconte. C'est là le point commun essentiel entre ce poème si singulier d'Eluard (car lié à une situation inédite) et le reste de sa poésie : les images du poème éluardien disent avant tout la naissance et l'éclosion de la parole poétique. Or les multiples oppositions du poème, au niveau thématique (le mur *vs* la porte), énonciatif (3^{ème} pers. *vs* 1^{re} pers.) ou aspectuel (aspect générique *vs* aspect ponctuel) mènent bien à l'avènement d'une voix singulière (1^{re} personne), féminine, autour de quoi le poème se fait et se défait. Eluard, qui n'a cessé de louer en Picasso le plus grand poète (« A partir de Picasso, les murs s'écroulent² »), partage avec ses amis surréalistes l'idée que la poésie est un acte révolutionnaire qui vise à libérer l'homme de tout ce qui l'empêche de « voir » (dans tous les sens du mot). C'est ainsi que Violette, ayant rompu ses chaînes, franchit poétiquement « la porte » de sa prison.

¹Comme le souligne José Pierre, *Dynasos* est l'appellation d'un groupuscule hitlérien belge.

²« Physique de la poésie [1] » [Donner à voir], *op. cit.*, p. 938.

Pour citer cet article :

Agnès Fontvieille, « La question de l'énonciation dans le poème de Paul Eluard publié dans le recueil surréaliste *Violette Nozières* (déc. 1933), *Le gré des langues*, n°15, L'Harmattan, 1999, p. 90-111.