



HAL
open science

“ Le paradoxe de l’image du mur chez Eluard ”

Agnès Fontvieille

► **To cite this version:**

Agnès Fontvieille. “ Le paradoxe de l’image du mur chez Eluard ”. Les mots, la vie, 1998, Eluard a cent ans, 10, p. 147-162. hal-02004543

HAL Id: hal-02004543

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02004543>

Submitted on 1 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Agnès Fontvieille, « Le paradoxe du mur chez Eluard », *Les Mots La Vie*, revue sur le surréalisme, n°10, "Eluard a cent ans", Paris, L'Harmattan, 1998, p. 147-162.

Le paradoxe de l'image du mur chez Eluard

Agnès Fontvieille

Un mur dénonce un autre mur
Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse.
O tour de mon amour autour de mon amour,
Tous les murs filaient blanc autour de mon silence¹.

Le « *mur* » donne le la au poème *Giorgio de Chirico*, dont Michèle Aquien a proposé une lecture très intéressante lors de ce colloque. La répétition litanique de « *mur* » confère à ce vocable une existence langagière forte et en fait une matrice phonique². Cette importance formelle souligne la rencontre d'une image appartenant aussi bien au répertoire iconographique du peintre Giorgio de Chirico (dont les tableaux sont imprégnés d'une architecture dépouillée : les seuls éléments spatiaux, murs, tours et places désertes, donnent un contour figuratif au vide) qu'au lexique éluardien dans son versant négatif et nocturne. Le lecteur n'est pas surpris. Il n'ignore pas combien l'écriture éluardienne s'est nourrie de l'expérience picturale qui lui était contemporaine.

Dans le poème *Giorgio de Chirico*, la pluralité des murs assimile le mur à la muraille, comme pan d'une tour de défense ou de prison : le mur multiplié offre une hyperbole propre à ranimer la valeur figurée du mot *mur* qui, par excellence, signifie "l'obstacle". L'emploi pluriel de *mur*, souvent préféré au singulier³, a pour effet d'augmenter « *le poids des murs*⁴ » ou, pour le dire autrement, la charge négative liée à cette image. En témoigne ici l'attraction négative autour du signifiant « *mur* » avec l'« ombre peureuse », le « silence » et l'adjectif adverbialisé « blanc ». Le mur n'est pas, de toute évidence, un simple "élément du décor" (comment se représenter des « *murs* » qui « *filaient blanc autour de mon silence* » ?) mais il figure de façon réflexive, au sein même du poème, l'activité créatrice et poétique qui fonde l'écriture.

¹ *Giorgio de Chirico* [Mourir de ne pas mourir] dans *Oeuvres complètes*, tome I, p. 143.

² Fondu avec *tour*, il produit *amour*.

³ Sur 180 occurrences de *mur* dans l'œuvre d'Eluard, que permet de recenser le logiciel informatique d'Etienne Brunet, on compte 125 formes de pluriel.

⁴ O.C. II, 24 ; *Poésie ininterrompue* (1946).

Si toute création naît bien d'un vide originel, toute création n'accorde pas une place centrale à ce même vide. Or, Eluard ne détache pas la poésie de ses soubassements mais inscrit le vide au cœur du poème. Pour dire le rien et l'absence, Eluard n'a que très rarement recours à un vocabulaire abstrait (la mort de Nusch constitue, à ce propos, un moment charnière puisqu'elle fait apparaître le vocable *néant* dans une poésie qui jusqu'alors l'ignorait) mais la négation est paradoxalement figurée, représentée par des images qui toutes nous renvoient à l'idée d'un espace vide. Or, comme chacun sait, « la nature a horreur du vide ». Aussi le contenant vide est-il créateur d'un mouvement et d'une dynamique qui sont un aspect majeur de cette création continue si caractéristique de l'univers éluardien. Dans cette structuration négative, les images du mur et du désert occupent une place de tout premier ordre car, de manière constante (des premiers poèmes aux derniers), elles figurent paradoxalement l'absence, allient une positivité formelle (en tant qu'espaces) à l'expression d'un manque. La négativité, lexicalement inscrite dans le mot *désert* comme "espace qui ne contient rien", est construite de toutes pièces pour le *mur* et c'est cette élaboration négative (et dialectique) du mur, partie des valeurs figurées couramment attachées au *mur*, qui intéressera notre propos.

Les emplois les plus courants du mot *mur* convergent vers l'idée d'une séparation et d'une clôture matérielle dans un espace donné. *Mur* est peu porté vers l'abstraction contrairement aux mots *frontière*, *limite* ou *confins* et il ne signifie figurément que dans quelques expressions toutes faites comme *être entre quatre murs*, *un mur d'incompréhension* ou *parler à un mur*. Ces tours usuels développent moins l'idée de protection ou de défense que l'idée d'obstacle : le mur empêche toute communication avec l'extérieur de ce qu'il retranche dans une solitude relative. L'usage courant dérive donc à partir du sens concret de *mur* les notions négatives de solitude et d'incommunicabilité.

A première vue, Eluard est fidèle aux emplois les plus concrets du mot *mur* puisqu'il fait toujours référence à l'objet matériel, c'est-à-dire l'ouvrage vertical de maçonnerie qui introduit une séparation, une délimitation dans l'espace. Pourtant, si l'image du *mur* peut retenir tout particulièrement l'attention, c'est qu'en dehors du fait qu'il s'agit d'une image familière de cette poésie, le seul contenu descriptif du sens concret de *mur* ne rend compte que partiellement de ses emplois. Il semble en effet que le mur ne soit pas seulement l'élément protecteur et disjonctif d'un espace mais un élément doué d'un dynamisme propre comme on en trouve l'indice, par exemple dans ce vers, exemplaire pour notre propos, de

Poésie ininterrompue où Eluard écrit : « *Le poids des murs ferme toutes les portes*¹ ». Dans cette phrase, Eluard transforme la représentation habituelle du mur comme chose inerte entre des espaces. Cette transformation se fait essentiellement de deux manières : d'une part, il fait du mur une puissance agissante en soulignant le *poids* propre et d'autre part il oriente manifestement cette puissance comme allant à l'encontre de la puissance de la porte, ou, dans d'autres contextes équivalents, de la fenêtre. Mais que faut-il entendre par puissance ici ? Cette question sera centrale car il est évident que dès lors que le mur va être considéré autrement que comme une réalité matérielle fixe, c'est le jeu des transformations qu'il est capable de subir ou de produire qui va le caractériser essentiellement. Or ce jeu s'articule autour de la puissance. Eluard prend en quelque sorte au mot, les valeurs figurées communément liées au mur, c'est-à-dire la solitude et l'incommunicabilité, en développant un dynamisme négatif ou une puissance propre à cette image. Dans le vers cité, on voit déjà poindre le caractère actif du mur qui pourra toujours fonctionner dans le sens de la clôture comme négation mais qui peut fonctionner, à l'inverse, dans le sens de l'ouverture. Et ceci est confirmé dans de nombreux poèmes, notamment celui par lequel commence *La Rose publique* où :

Les murs sont chargés d'espace
De solitude transparente²

Dès lors que le mur peut « [*se charger*] *d'espace* » au lieu de limiter celui-ci, dès lors qu'il s'éclaircit jusqu'à devenir transparent comme une fenêtre au lieu, comme l'entend le sens courant, de boucher l'horizon, l'image du mur se révèle être éminemment paradoxale. La distribution syntaxique du mot *mur* témoigne de la variété des relations constituées autour de cette image. Chez Eluard les murs se dressent, se multiplient, ou, au contraire, s'écroulent, s'abattent, se lèvent même à la manière de rideaux, comme dans *Le Bâillon sur la table* de *La Vie immédiate* où Eluard écrit : « *J'assiste au lever des murs* ». L'image du mur ne recouvre donc pas seulement l'idée de séparation et d'incommunicabilité : biface (au sens propre), le mur devient bivalent : il cache pour montrer, et de ce fait met en scène l'apparition des images.

¹ *Ibid.*

² O.C. I, 419, *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] (1934).

On analysera donc la manière dont Eluard fait du mur une image dynamique, paradoxale, et même dialectique, puisqu'elle conduit à l'image inversée de la fenêtre. A chaque nouvelle manifestation de la puissance du mur, on s'attachera à déterminer l'expression stylistique qui lui correspond :

1. Dans un premier temps, nous analyserons les modalités qui font du mur une puissance. L'expression stylistique de cette puissance contagieuse consiste en une conversion négative des images environnantes par homologation (au sens de Greimas).

2. Le mur subit lui-même des transformations par son identification négative aux images de la porte et de la fenêtre. Dans un second temps, nous nous intéresserons donc aux emplois paradoxaux qui font du mur une non-fenêtre ou une fenêtre murée. L'expression stylistique de la puissance du mur passe alors par la métaphore du mur-fenêtre et le retournement d'un cliché : celui de la fenêtre ouverte sur le monde.

3. Enfin, le troisième temps de l'analyse sera consacré à l'étude d'emplois où l'image du mur conduit dialectiquement à son abolition : que le mur ou la fenêtre murée s'ouvre et le mur voit ou donne à voir. L'expression stylistique de la puissance dialectique du mur passe alors par des alliances de mots et par le retournement du cliché de langue : *mur aveugle*.

1. Elaboration de déterminations négatives du mur : « *la puissance des murs* »

Voyons d'abord dans quel type de contexte le mur se fait puissance afin de nous interroger non seulement sur les conditions qui favorisent la manifestation du dynamisme propre du mur mais aussi afin de saisir quelles transformations le mur a fait subir à son contexte.

Prenons comme point de départ le poème *Le Mal*, publié pour la première fois en 1932 dans le recueil *La Vie immédiate* :

LE MAL

Il y eut la porte comme une scie
 Il y eut la puissance des murs
 L'ennui sans sujet
 Le plancher complaisant
 Tourné vers la face gagnante refusée du dé
 Il y eut les vitres brisées
 Les chairs dramatiques du vent s'y déchiraient

Il y eut les couleurs multiformes
 Les frontières des marécages
 Le temps de tous les jours
 Dans une chambre abandonnée une chambre en échec
 Une chambre vide¹.

Le vers « *il y eut la puissance des murs* » ne peut être compris que relativement à son contexte d'emploi qui détermine d'une part la présence de l'image du mur et d'autre part la transformation des murs en « *puissance* ».

La structure du poème favorise l'émergence d'une série nominale dont « *mur* » fait partie. En effet, la disposition en vers et l'anaphore syntaxique du groupe « *il y eut* » rendent visible un paradigme comme structure verticale. Ce paradigme contient à la fois un terme exprimant une disposition face à l'existence (« *l'ennui* » qui est « *le mal* » du titre²) et des termes faisant référence aux objets du monde (« *le plancher* », « *la porte* », etc.). La fin du poème réunit rétroactivement ces éléments dans un domaine lexical spécifique : celui de la « *chambre* » dont plusieurs parties constitutives ont été évoqués tour à tour : « *la porte* », les « *murs* », « *le plancher* », « *les vitres* ». « *La chambre* » est donc un élément de cohésion au même titre que l'anaphore « *il y eut* ». La série lexicale développe, en partie seulement, le noyau descriptif de la chambre et, ce faisant amorce, pour employer la terminologie de Michael Riffaterre³, une *mimesis*, une représentation vraisemblable de la réalité.

Toutefois, la série des métonymes de la chambre n'est pas close comme en témoigne l'absence du lit, élément qui distingue entre tous la chambre d'une autre pièce. Cette absence est signifiante : ne sont en effet évoqués de la chambre que les éléments qui en constituent la cloison, comme si le vide de la chambre était non pas inscrit dans la pièce entourée de murs

¹ O.C. I, 371 ; *Le Mal* [La Vie immédiate] (1932).

² Ajoutons ici trois remarques le titre du poème : *Le Mal*

1. La résonance métaphysique et religieuse de ce titre, comme celle du poème *Pardon*, n'est pas sans rappeler la bande publicitaire du recueil *La Vie immédiate* qui cite l'épître introduisant l'ouvrage d'Albert le Grand, intitulé *Les Admirables secrets* : « Le sujet de ce livre est un être mobile ». Eluard fait alors une utilisation parodique de ce texte qui porte sur la connaissance de la femme et de ses péchés pour s'interroger ensuite sur les remèdes et pénitences appropriés.

2. Par ailleurs, ce titre anticipe l'organisation bipartite (au bien / au mal) des poèmes du recueil *Une leçon de morale* écrit vingt ans plus tard : Eluard détourne le mal de son sens religieux en l'assimilant au *malheur* ; il réunit encore le couple *mal / malheur* dans le poème *Ailleurs ici partout* de *Poésie ininterrompue II* (O.C. II, 669) :

En moi si tout est mis au bien
 Tout vient du mal et du malheur

3. Enfin, si le titre est d'ordre psychologique ou métaphysique, remarquons que le poème répond quant à lui à une logique matérialiste. Le « *mal* », comme « *l'ennui sans sujet* », y apparaissent incarné dans tous les éléments de la chambre.

³ Voir Michael Riffaterre :

- *La Production du texte*, traduit par Jean-Jacques Thomas, Seuil, 1979.

- *Sémiotique de la poésie* [éd. or. 1978 ; *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press], traduit par Jean-Jacques Thomas, Seuil, 1983.

mais dans les murs eux-mêmes. L'absence de tout objet spécifique à la chambre en fait encore un lieu abandonné par toute activité, ne remplissant aucune fonction et donc dénaturé.

Restent malgré tout des éléments isolés qui s'intègrent difficilement dans ce paradigme : « *l'ennui sans sujet* », « *les couleurs multiformes* », « *les frontières des marécages* ». L'expression « *les frontières des marécages* » détourne l'impression référentielle première puisqu'elle ne relève pas du domaine « *chambre* ». Pourtant les « *frontières* » partagent avec les métonymes de la chambre (« *porte* », « *murs* », « *vitres* », « *planchers* ») le trait sémantique /limite/, /cloison/. A un niveau abstrait, ce terme rejoint le sémantisme de *mur* comme “défense, obstacle à franchir”. S'élabore, avec cette expression, un second paradigme formé de constituants partageant le trait sémantique /frontière/. Or l'expression « *frontières des marécages* » constitue une sorte d'alliance de mots compte tenu du fait que la notion de /limite/ présente dans *frontière* s'oppose à l'étendue, au caractère difficile à franchir et amorphe du marais. « *Les frontières des marécages* », comme « *les vitres* », « *les portes* » ou « *les murs* » ne donnent accès à aucune échappatoire, à aucun monde caché. Ce sont des frontières qui ne mènent nulle part et qui, au lieu de faire communiquer divers espaces et de s'abolir comme frontières dans cette mise en relation, s'érigent au contraire comme seuls espaces possibles, ou plutôt impossibles parce qu'inhabitables. L'expression « *les frontières des marécages* » détourne le poème de sa visée mimétique principale, rompant avec le mode métonymique de la description, pour signaler que les images sont réunies sous un même signe et qu'elles mettent en œuvre un même rapport¹.

Cette seconde orientation de lecture, moins liée à un domaine lexical particulier, est construite non seulement par les images nominales mais aussi par les éléments caractérisants du poème qui signifient tous l'intransitivité d'une frontière. Au fil du texte, le motif de la chambre se construit tout en se défaisant ou se défait avant même d'avoir été construit ; la chambre dénaturée devient figuration du « *mal* » comme « *ennui sans sujet* », au sens existentiel que Baudelaire donne au terme *ennui*. La « *chambre vide* » apparaît à la fois comme le terme initial du

¹ Le modèle théorique et les exemples analysés par Michael Riffaterre, notamment dans *Sémiotique de la poésie* et *La Production du texte*, sont d'une aide considérable pour la lecture de poèmes souvent jugés obtus. Le concept d'« obliquité sémantique » (le « poème dit une chose et en signifie une autre ») est au centre des analyses de *Sémiotique de la poésie*. Or, plus que tout autre fait de langue sans doute, la négation, notamment lexicale, se prête à l'expression indirecte, à l'« obliquité sémantique » comme le démontre Riffaterre à partir de l'étude du poème *in Deserto* de Théophile Gautier et de deux vers d'Eluard contenant le mot *vide*. En effet, reposant toujours sur un énoncé antérieur, la négation est une double affirmation : elle postule à la fois une assertion et une négation de cette assertion. Dire « il n'y a pas un bateau dans la mer », c'est faire un constat qui repose sur une présupposition telle que « la mer contient habituellement des bateaux » ou « il devrait y avoir des bateaux dans la mer ».

poème (du point de vue lexical) et comme le terme final du point de vue du procès que le poème met en œuvre. Terme final d'un processus de réduction et d'anéantissement exprimé formellement par la diminution rythmique de la fin du poème, la « *chambre vide* » n'est plus qu'un contenant vide rempli d'ennui (« *le temps de tous les jours* ») : elle se confond ainsi avec l'espace mental du locuteur¹.

Le retour litanique de l'expression « *il y eut*² », à la façon du prophétique *il y aura* de l'annonce apocalyptique, souligne l'existence d'un événement. Mais de quel événement s'agit-il au juste ? On peut être frappé par le fait que l'événement ou la dimension événementielle du poème s'ancre dans le contenu descriptif, rejetant tout agent apparent. Les groupes caractérisants (« *comme une scie* », « *brisées* » ou « *vide* ») renvoient à un même processus de destruction exprimé par comparaison (l'image de la scie) ou par l'emploi d'une forme verbale accomplie (« *brisées* »). Les vitres brisées perdent leur capacité essentielle de refléter, de faire rebondir l'image ; dépourvues de tout ce qui, en elles, protège, elles laissent même, à l'inverse, se *déchirer* le vent. Le verbe *se déchirer* préféré à *s'engouffrer* signale bien le processus de destruction mis en œuvre et renforce l'analogie entre « *les vitres* » et « *la porte comme une scie* ». Seule la mémoire reconnaît les vitres comme vitres alors même qu'elles ne sont plus que débris. La perte de puissance des « *vitres* » et des « *portes* » est exactement corollaire à la prédominance absolue des « *murs* ».

L'entourage contextuel de « *murs* » produit deux effets : d'une part la proximité de « *la porte* » et des « *vitres* » réveille a contrario les traits sémantiques afférents /opaque/ ou /épais/ présents dans *mur* et niés dans *porte* et *vitre* ; d'autre part, la synecdoque d'abstraction, par laquelle nous avons le terme premier « *puissance* » suivi du terme second « *murs* » contrairement à la disposition «murs puissants» attendue, transforme le mur en principe agissant. Les murs cessent d'être une réalité objective (avec une certaine superficie) pour devenir une force, c'est-à-dire une qualité pourvue d'un certain degré. De même, la fenêtre est une qualité dont le degré diminue proportionnellement à l'augmentation de celui du mur. Il apparaît ici que la puissance des murs, en quoi consiste l'événement du poème, ne vient pas d'eux seuls mais d'une alliance qui la fortifie (l'alliance avec « *la porte comme une scie* », « *les vitres brisées* »,

¹ Cette assimilation est enracinée dans l'expression toute faite *avoir des chambres vides dans la tête*.

² Le passé simple inscrit en principe le procès en un moment défini, rapporté à une autre indication temporelle (du type : *ce jour là, il y eut...*), ce qui n'est pas le cas ici. *Il y eut* dit alors l'existence pure et simple d'un événement et manifeste cet événement comme s'il appartenait à une temporalité ancienne, close, comme détachée du temps.

« *l'ennui* » ou le « *vent* »). Les murs n'ont pas comme les vitres subi une dénaturation mais, au contraire, l'événement manifeste au plus haut point leur puissance. Les murs expriment parfaitement leur nature en mettant en œuvre un processus de recouvrement de tout système de renvoi. En effet les portes et fenêtres ne sont pas de simples constituants de la chambre : chacune de ces images en appelle potentiellement une multitude d'autres car essentiellement les portes et fenêtres sont des miroirs où viennent rebondir de nouvelles images. La puissance des murs est puissance diabolique de dénaturation et de négation. Par delà leur appartenance à un domaine descriptif du poème, les murs signalent le processus de conversion qui affecte l'ensemble des images du poème.

A la fin du poème, l'expression « *en échec* » qui fait écho à « *la face gagnante refusée du dé* » porte trace, sur le mode négatif, d'une entreprise humaine dans un lieu déserté et donne un sens rétrospectif aux images du poème : elle les manifeste comme ayant appartenu à un monde constitué autour du sujet et structuré autour d'un projet. L'échec est absence de finalité, impasse, comme ces portes ou vitres n'ouvrant sur rien, ne reflétant rien, alors que les murs sont tout puissants.

La « *chambre vide* » a le degré de vacuité d'une existence vide : elle n'est plus une ouverture sémiologique mais tout en elle renvoie à l'épaisseur d'une frontière et à l'opacité d'un obstacle. On pourrait reprendre à son propos la comparaison que fait Eluard à partir des « *maisons désertes* » à la fin du poème *Pour un moment de lucidité*¹ (qui, comme *Le Mal*, appartient à *La vie immédiate*) :

Maison déserte
abominables
Maisons
pauvres
Maisons
Comme des livres vides.

La comparaison avec « *les livres vides* » doue la maison d'une fonction de représentation négative : les images éluardiennes ne renvoient pas seulement au monde mais aux conditions mêmes de l'écriture. La chambre et les murs du poème *Le mal* sont eux aussi « *comme des livres vides* », c'est-à-dire indéchiffrables et radicalement détournés de leur vocation initiale. La négativation des images atteste d'un investissement antérieur du sens dans les objets du monde ; les vitres, les portes, la chambre étaient

¹ O.C. I, 391 ; *Pour un moment de lucidité* [La Vie immédiate].

porteurs de signe. Vides, ils manifestent, alors même qu'il est déjà révolu, un monde qui aurait dû être¹.

Pour résumer, l'homologation entre les divers éléments du poème se fait non seulement par la récurrence d'un domaine lexical (la chambre) et d'une isotopie (la récurrence du trait sémantique /cloison/) mais aussi par la récurrence de caractérisations négatives. Dans ce contexte, « *la puissance des murs* », qui appelle en écho l'expression *la puissance du mal*, met en œuvre le processus de recouvrement, d'obscurcissement et de mise en échec qui affecte par contagion toute la chambre, réduite à néant, c'est-à-dire à son état de chose banale (« *le temps de tous les jours* »). « *La puissance des murs* » est l'expression physique, matérielle d'un pôle négatif auquel se rapportent toutes les images.

La cooccurrence « *mur* »/ « *porte* »/« *fenêtre* » apparaît tout autant justifiée par une logique métonymique et descriptive (ce sont des éléments qui sont mis côte à côte) que par une recherche du contraste (ce sont des éléments qui s'opposent). Evoquer la proximité des murs et des fenêtres ou portes permet ainsi de construire ce sur quoi va porter le phénomène de contagion et d'inversion du mur.

L'interaction mur / fenêtre, que l'on peut reconstruire dans ce type de contextes, est explicitée ailleurs. Certains poèmes transforment ainsi le simple rapport d'homologation entre ces images en une relation directe (traduite en termes syntaxiques par la tournure sujet + verbe + COD) :

Poésie ininterrompue
Le poids des murs ferme toutes les portes

Ailleurs ici partout [Poésie ininterrompue II]
Le mot fenêtre un mur le bouche

Dans ces longs poèmes que constituent *Poésie ininterrompue I* et *Ailleurs ici partout* de *Poésie ininterrompue II*, le rapport de contiguïté entre le mur et la fenêtre est largement surdéterminé par un rapport d'opposition logique. Comprenons dès lors que, s'il s'agit bien d'un mur et d'une fenêtre, il s'agit aussi de tout autre chose. Quand la fenêtre retrouvera ses droits, les murs s'abattront² comme à la fin de *poésie ininterrompue* et la fenêtre sera porteuse d'images et d'avenir :

¹ L'image négative — et non simplement négative — offre une structure temporellement éclatée, ouverte sur le passé (par le souvenir de l'image disponible, transitive), sur l'avenir (par l'espoir de retrouver cette ouverture) et sur le présent (par la douleur). La cristallisation temporelle qui se fait en elle est soit contenue dans son sémantisme qui renferme l'idée de perte (c'est « *l'ennui* », le « *mal* », ce sont « *les murs* » par opposition aux fenêtres) soit contenue dans la détermination prédicative du nom (« *comme une scie* », « *brisées* », « *complaisant* », « *gagnante refusée* », etc.). C'est donc en retournant le rien en quelque chose à quoi il manque l'être qu'Eluard a rendu possible, dans ce poème, une figuration du négatif.

² O.C. II, 43 ; *Poésie ininterrompue* (1946) :

Notre fenêtre s'écarquille
Jusqu'à refléter l'avenir

2. Le paradoxe du mur : « *Je n'ai pas pu percer le mur de mon miroir* »

La relation d'opposition entre le mur et la fenêtre transfère sur le mur, en les inversant, les pouvoirs et les attributs de la fenêtre et en fait une entité paradoxale. C'est cette valeur paradoxale du mur qui va nous intéresser dans un second stade de l'analyse où il sera question des qualités de la fenêtre dont le mur hérite a contrario.

Inutile d'insister sur le caractère vaste et fécond de l'exploitation de l'image de la fenêtre en poésie, et chez Eluard tout particulièrement. Le symbolisme de la fenêtre, plus riche que celui du mur, réside dans sa duplicité, dans son ouverture sur autre chose qu'elle-même : c'est l'image topique de la fenêtre ouverte sur le monde. Chez Eluard, la fenêtre est miroir et œil à la fois : liée à la fécondité créatrice, elle donne naissance aux images et, par son pouvoir réflexif, leur confère la mobilité nécessaire pour rebondir d'un point à l'autre de l'univers. La fenêtre élargit le champ de vision de l'homme, sans exceptions de domaines (esthétique, poétique, moral, amoureux) : elle est en quelque sorte un démultiplicateur d'espace.

En identifiant le mur à une "non-fenêtre", Eluard donne à l'image du mur une signification dérivée. Sa capacité d'abstraction s'en trouve accrue : le mur pourra reprendre en charge, mais de manière inversée, toutes les présuppositions liées à l'image de la fenêtre.

Ce rapport d'identification et d'opposition entre le mur et la fenêtre ou la porte est d'autant plus intéressant qu'il est exploité poétiquement par la modification que subissent formellement ces images. Si les images du poème sont sous-tendues par un rapport d'opposition, d'exclusion réciproque, l'opposition prend cependant, le plus souvent, la forme de tensions dans le poème et une image complexe (de mur-fenêtre) vient se substituer à deux pôles exclusifs.

Et les hommes partout
Tenant toute la place
Abattant les murailles
Se partageant le pain
[...]
Faisant fleurir charnel
Et le temps et l'espace

Voyons ainsi deux extraits où l'on retrouve le motif du *reflet des murs*, récurrent chez Eluard. Le premier est tiré du poème *L'Amour la poésie* (1929) :

1- Les ombres blanches
 Les fronts crevés des impuissances
 Devant des natures idiotes
 Des grimaces de murs
 Le langage du rire
 Et pour sauver la face
 Les prisonniers de neige fondent dans leur prison
 La face où les reflets des murs
 Creusent l'habitude de la mort¹.

Le second passage est extrait du poème *De solitude en solitude vers la vie* (dans *Le dur désir de durer* [1945]) :

2- [II]
 Pour tenir comme il se doit
 Son rôle dans les ténèbres
 Il se noue à la prison
Il en reflète les murs

 Sa cruche est de chair immonde
 Sa faim ressemble à son pain
 Nul espoir ne le distrait
 Et la porte joue pour rien
 [...] ²

Nul doute ici que le motif du mur ne soit un motif inversé, qui puise sa signification dans celui du miroir ou de la fenêtre-miroir. Le mur dont on sait qu'il ne reflète rien devient lui-même, par inversion et symétrie, reflet de l'absence. Il est étonnant de voir à quel point ces deux poèmes sont thématiquement proches alors même qu'ils furent écrits à seize ans d'intervalle, l'un en 1929, l'autre en décembre 1945 : on y retrouve la figure du prisonnier (les « *prisonniers de neige* » cèdent la place aux prisonniers de guerre) et le reflet sur la face ou sur le corps du prisonnier des murs de sa prison. Les reflets dont il s'agit ne constituent pas un phénomène qui a lieu à la surface des choses et des êtres mais les « *reflets des murs* » « *creusent* » ou « *nouent* » le prisonnier à la prison. Par un retour redondant et morbide, les murs renvoient l'homme à son néant et à l'inverse ils sont eux-mêmes investis d'une humanité déficiente avec « *les grimaces des murs* ».

Nous avons dit que la puissance des murs résidait dans leur capacité à recouvrir tout système de renvoi. Cela est exprimé poétiquement par le reflet qui n'en est pas un. Par inversion du cliché de la fenêtre qui reflète le monde, *refléter des murs* équivaut ici à *ne rien refléter*. Le mur se fait

¹ O.C. I, 247 ; *Seconde Nature* [L'Amour La Poésie]. C'est moi qui souligne.

² O.C. II, 74 ; *De solitude en solitude vers la vie* [Le dur désir de durer] (1946).

donc l'expression syntaxiquement positive de la négation *rien*. Il figure, de manière dérivée, la fermeture temporelle et la fermeture spatiale. La fenêtre fait du mur une figure paradoxale de la mort et du vide. Paradoxale, car il faut bien exister, même sur un mode déficient, pour figurer l'inexistant.

Dans ces deux poèmes, le mélange mur / fenêtre aboutit à une confusion des deux images qui ne se distinguent plus : le mur et la fenêtre se transforment et sont des puissances de transformation. Dès lors quelle différence existe-t-il entre les « *vitres vides d'alcool* », c'est-à-dire "qui ne reflètent rien" et « *les reflets des murs* » ? On est bien en peine de dissocier le mur de la fenêtre et de choisir l'une ou l'autre de ces deux images comme référence première dans des phrases comme :

1- *Le mur de la fenêtre* saigne¹

2- Je n'ai pas pu percer *le mur de mon miroir*²

« *Le mur de la fenêtre* », est-ce le mur porteur d'une fenêtre ou est-ce une fenêtre recouverte d'un mur ? « *Le mur de mon miroir* » est-il, à son tour, un miroir ou un mur ? Le mur est-il jamais autre chose chez Eluard qu'une fenêtre murée ? La fenêtre est-elle jamais distincte d'un mur parfaitement transparent ? La cooccurrence *mur / fenêtre* et la relation d'opposition qui l'accompagne ont réussi ce tour de force que le mur et la fenêtre ont à la fois une référence substantielle en tant que noms et sont des marqueurs qualificatifs inversés (transparence vs opacité) pouvant s'adapter à tout type de référence. Ces éléments sont doués d'une puissance dialectique qui, une fois parvenue à son terme, inverse les signes : après avoir été une non-fenêtre, le mur devient une fenêtre qui voit.

3. Inversion des déterminations négatives du mur : « *Quatre murs [...] ouvrant leurs yeux visionnaires* »

Après qu'un jeu d'oppositions binaires a été introduit au sein d'un réel habituellement perçu comme compact, cette binarité se dissout à nouveau dans une mise en rapport dialectique de ses éléments au terme de laquelle non seulement *mur* et *fenêtre* ne s'opposent plus mais se confondent. Ce retournement dialectique a quelque raison d'être, en vertu même de

¹ O.C. I, 1033 ; *Pour vivre ici*, II [Le Livre ouvert, I] (1940).

² O.C. II, 439 ; *Je t'aime* [Le Phénix] (1951).

l'essence des éléments. Si la fenêtre sépare et relie à la fois, le mur aussi comporte deux faces. En outre, le mur porte des fenêtres : il empêche et donne à voir à la fois. Cacher ne prend sens que dans une relation dialectique à montrer.

D'autre part, en tant qu'il implique la fenêtre, le mur implique a contrario l'image : parce qu'il empêche de voir, le mur donne aussi à voir. Il importe de prendre ici les images au mot : "le mur voit" signifie qu'il est fait d'yeux pour voir. Eluard remotive, surtout dans ses poèmes tardifs, le cliché linguistique du *mur aveugle*. Il le prend ainsi à la lettre dans le poème *Les sept voiles de Une leçon de morale*, où il écrit :

Les murs de ma cécité
Tout autour de ma vision¹.

De même, dans le poème *Léda dans son premier sommeil* du recueil *Léda*, Eluard met en relation la cécité et la multiplication des murs :

Ma cécité mon ignorance de l'espace
L'inavouable progrès des murs multipliés².

Ailleurs, Eluard inverse le stéréotype du *mur aveugle*, lorsque le mur du visage est transpercé par le regard et la lumière, comme dans le poème *Hasards noirs des voyages* du recueil *Poésie et vérité 1942* :

La clarté perce *les murs*
La clarté perce *tes yeux*
Tu vas voir et tu vivras³

Le mur est donc tout à la fois ce qui cache et ce qui révèle, fermeture et accès possible à un monde nocturne et secret. Simplement, cette image indique un travail de vision qui passe par un repli initial, une fermeture féconde. Frontière, obstacle, le mur fait la séparation entre plusieurs mondes. Aussi relève-t-il parfois d'un vocabulaire visionnaire, voire mystique, ainsi que l'ont illustré, dans une époque antérieure, certains poèmes hugoliens :

- L'ombre emplit la maison de ses souffles funèbres
Il est nuit. Tout se tait. Les formes des ténèbres
Vont et viennent autour des endormis gisants.
Pendant que je deviens une chose, je sens
Les choses près de moi qui deviennent des êtres
Mon mur est une face et voit ; mes deux fenêtres,
Blêmes sur le ciel gris, me regardent dormir⁴.

- Le mur suinte, et l'on voit fourmiller à travers
De grands feuillages roux, sortant d'entre les marbres,

¹ O.C. II, 321-322 ; *Les Sept Voiles* [Une leçon de morale] (1950).

² O.C. II, 264 ; *Léda dans son premier sommeil* [Léda] (1949).

³ O.C. I, 1119 ; *Hasards noirs des voyages*, VI [Poésie et vérité 1942].

⁴ Victor Hugo, *Océan* [La Légende des siècles].

Des monstres qu'on prendrait pour des racines d'arbres¹.

Il n'est guère étonnant que le mur qui sépare ait sa place dans l'univers mystique comme métaphore de la séparation et de la communication de monde parallèles. Si Eluard, grand admirateur de Hugo, reprend à son compte l'image du mur dans une thématique visionnaire, on ne peut cependant dire qu'il postule pour autant l'existence de plusieurs mondes tant sa poésie montre qu'il n'existe rien en dehors de cette matière qui nous environne. Chez le poète surréaliste, il s'agit plutôt de manifester un réel qui se dérobe parce que nous ne sommes pas dans les conditions requises pour voir, les conditions de l'aveugle voyant.

Toutefois la potentialité sémantique du mur et les diverses variations qui peuvent être produites à partir des stéréotypes linguistiques ne suffisent sans doute pas à rendre compte de l'importance de cette image chez Eluard. Un autre volet explicatif peut et doit encore être recherché dans l'iconographie surréaliste. Un célèbre dessin de Man Ray, qui figure à la fin du recueil *Les Mains libres*², accompagné de notes d'Eluard, représente un portrait du marquis de Sade qui donne sa forme aux murs de la Bastille. Magritte, quant à lui, peint un visage dont les yeux sont des fenêtres. En 1925-1926, Max Ernst, enfin, le grand ami du couple Eluard, exécute une série de compositions représentant des oiseaux sur fond de cage ou sur fond de *murs* ou de forêts. Il expose à Paris à la galerie Van Leer des œuvres telles que *Le Rossignol chinois* ou *Forêt sombre et oiseau* accompagnées de certains poèmes d'Eluard dont bien sûr celui qui s'intitule *Max Ernst (Capitale de la douleur)*. Ces tableaux ne laissent souvent ressortir des oiseaux que les yeux, tache claire et irradiante sur fond sombre. Les murs — souvent réduits à des barreaux de prison — fonctionnent en rapport de contradiction avec les yeux de l'oiseau, l'un étant signe de claustration, de limite de la vision, l'autre de liberté, d'exploration d'espaces nouveaux. Une forêt dense et compacte vient parfois se substituer au mur³ et l'oiseau semble être le véhicule d'une quête poétique nocturne dans un espace magique. Le poème d'Eluard sur *Max Ernst* associe lui aussi le mur aux yeux qui resplendissent le soir :

Le front collé contre le mur suit les nuages
Ce n'est pas à présent que tout espoir est mort
Il y a longtemps

¹ Victor Hugo, « Puits de l'Inde !...Tombeaux ! » (écrit le 14 Avril 1839) dans *Les Rayons et les Ombres* [1^{re} éd. 16 Mai 1840 par Delloye], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome 1 p. 1057.

² O.C. I, 669 ; *Les Mains libres*, Man Ray, dessins illustrés par les poèmes de Paul Eluard (1937).

³ Voir O.C. I, 1088 ; *Blason des arbres* [Le Livre ouvert, II] (1942) :

Entre les branches dessinées
Du mur sans fin de la forêt
Les étoiles des œufs s'amassent

Les yeux éteints par le jour resplendissent le soir¹.

A ce moment de l'analyse, nous en arrivons donc à une situation exactement inverse à celle du poème *Le Mal* : parce qu'elle est inverse, cette situation est encore au plus proche (les éléments niés dans un poème seront posés dans l'autre). Le mur reste une puissance mais dont l'orientation a été inversée dialectiquement. Dans le poème *Les Excellents moments* du *Livre ouvert II* (1942), la maison dite *accueillante* contient ainsi des cloisons qui s'ouvrent sur l'extérieur pour devenir des espaces à part entière :

LES EXCELLENTS MOMENTS

De velours et d'orange la maison sensée
D'argent détruit de cuir de planches
La maison accueillante

Quatre *murs* pleins de grâce et gravés à l'aiguille
Ouvrant leurs yeux visionnaires
Sous le front du plafond

Plantes et fleurs toutes à l'heure et gorgées d'air
De sève et de graines ardentes
La seule route de la force
Passe par notre repos

Sous la mousse du ciel notre toit nous accorde
Des mots légers des rires d'ambre
Et le chant d'un grand feu rêveur
Mûrit entre nos paupières²

Une métaphore filée associe les parois de la maison et le visage. Les parois de la maison devenus œil et front font se rencontrer l'intimité humaine et le monde ; ils sont un point d'accord, un lieu de germination. Le *mur* est donné contre toute attente comme lieu d'agrandissement de l'espace. On est alors aux antipodes des valeurs figurées de *mur* — solitude et incommunicabilité. Mais pour situer notre propos dans une problématique bachelardienne, une rêverie de l'espace, d'expansion se fait à partir de l'image de la chambre féconde. Si antérieurement nous avons comparé la « *chambre vide* » à l'espace mental du poète, la métaphore chambre / corps prend ici racine dans le langage. La dialectique que manifeste la puissance du mur opère toujours soit une projection de l'enfermement sur le corps (c'était « *les reflets des murs* » sur la face du prisonnier) soit, à l'inverse, cette puissance opère une projection du vivant sur le mur devenu à son tour charnel. Si le monde éluardien est un monde-signé, il est encore un monde-corps et l'on ne saurait à ce sujet sous-estimer l'influence de des arts plastiques : ainsi, les dessins de Man Ray

¹ O.C. I, 387 ; *Max Ernst* [3] [La Vie immédiate] (1932).

² O.C. I, 1081 ; *Les Excellents moments* [Le Livre ouvert, II] (1942).

qui illustrent *Les Mains libres* mettent d'une manière presque systématique le corps à la mesure de l'espace, sans souci des règles de perspective. Les lieux du vide comme le mur ou le désert se révèlent, pris dans la temporalité dialectique du poème, des réservoirs d'espace et d'images.

Je retiendrai, pour conclure cette étude, deux points qui, à mon sens, concernent la poésie d'Eluard au-delà de la seule image du mur.

Tout d'abord, la poéticité s'ancre chez Eluard dans des mots qui, comme *mur*, sont à la fois simples (souvent monosyllabiques) et concrets. La tradition ne les a pas homologués comme poétiques, comme ce serait le cas pour *onde* ou *firmament*, mais ils tiennent leur aura de leur capacité à exprimer une contradiction. Ces images sont « dialectiques » ou, pour citer Georges Didi-Huberman, « porteuse[s] d'une latence et d'une énergétique¹ ». La dimension révolutionnaire du poète a trouvé dans cette puissance de renversement et de contradiction de l'image sa forme la plus achevée. La place centrale dévolue à la transformation et à la contradiction dialectique, témoigne d'une convergence entre la poésie d'Eluard et celle de ses amis surréalistes, convergence qui ne s'exprime pas seulement dans une adhésion de principe à un ensemble d'idées communes mais qui, concrètement, préside à l'élaboration artistique. N'oublions pas que la pensée dialectique, héritée de Hegel, puis reprise par la psychanalyse², a fortement influencé l'écriture et les théories surréalistes, notamment lors de l'adhésion des surréalistes au communisme. Le second Manifeste, qui se donne pour objet la découverte du « point suprême de l'esprit » où sont surmontées les contradictions, installe la dialectique au cœur même de l'action et de la visée surréaliste.

A l'instar de Serge Gaubert, citons pour finir, cette phrase de *Donner à voir* sur Picasso :

A partir de Picasso les murs s'écroulent³.

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Les Editions de minuit, 1992, p. 67.

² A l'article « dialectique » du *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs* (sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, PUF, 1982), Gérard Legrand souligne l'attraction qu'a exercée la pensée dialectique sur les surréalistes : « Lors de leur adhésion au communisme, les surréalistes ont épousé la thèse (à vrai dire discutable) selon laquelle la dialectique de Marx dérive naturellement de celle de Hegel et la corrige dans un sens matérialiste. [...] D'autre part les surréalistes découvrent avec joie l'affirmation de Freud selon laquelle, *même dans l'inconscient toute pensée est liée à son contraire*. »

³ O.C. I, 938 ; *Physique de la poésie* [1], V [Donner à voir] (1939).

Le mur ou, plus exactement, « *les murs* » (il s'agit ici d'un pluriel généralisant), s'inscrivent, comme c'est souvent le cas, dans le cadre d'un propos visant à définir ce qu'est la poésie, entendue au-delà du seul domaine littéraire. Or, sur quoi ouvrent ces « *murs* » qui « *s'écroulent* » ? L'effondrement des murs de notre prison mentale permet l'identification du moi au monde et ouvre un accès à la réalité. Parce que le mur peut être érigé et renversé à la fois, parce qu'il est une puissance d'inertie et en même temps une puissance de transformation, il représente la dialectique qu'accomplit le poème comme création. En ce sens, la poésie a moins pour finalité de nous donner à voir de l'inconnu radicalement autre ou un réel transcendant (Eluard n'est pas un mystique) qu'elle n'engage le lecteur dans une conquête du réel, une traversée d'obstacles, au terme de laquelle il sera possible de *voir*, c'est-à-dire de « *comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître* ». La puissance qui se joue dans l'image du mur est proprement humaine ; elle s'est donnée pour vocation de rompre et de transformer le réel et le langage à la fois. Quels que soient l'achèvement et le succès de cette entreprise, elle est portée, en tout état de cause, par une confiance inconditionnelle dans le langage et l'esprit humain en dehors desquels il n'est pas de réalité digne de ce nom.

Pour citer cet article :

Agnès Fontvieille, « Le paradoxe du mur chez Eluard », *Les Mots La Vie*, revue sur le surréalisme, n°10, "Eluard a cent ans", Paris, L'Harmattan, 1998, p. 147-162.