

L'esthétique de la solarisation dans *L'Amour la Poésie* de Paul Éluard

“The aesthetics of solarization in Paul Eluard's *Love Poetry*”

Carole MEDAWAR

Professeur Assistant

Université Libanaise, section 1, Beyrouth, Liban

Abstract

This article aims to present Eluard's poetry collection as an experimental ground for solarization. His poems, solarized drafts, highlight the luminescence of the woman, in order to eternalize her in the midst of his imaginary museum. As an archetypal guide, Gala allows the surrealist poet to accomplish his lustrous quest: sedition against the dross of the world. Thus, in an agrarian sense, to solarise a piece of land is to disinfect it by means of intense solar radiation. In such perspective, a Jungian reading of Eluard poetic field lifts up the veil on a self-vital quest of the Self, where inverted images of shade and light metaphorise the coincidence of oppositions and underlie the artist's fertile canevases.

« *J'ai un corps pour t'attendre pour te suivre
Des portes de l'aube aux portes de l'ombre
Un corps pour passer ma vie à t'aimer.* »
(Éluard, 1955, 63)

Aux alentours de 1919, le cénacle surréaliste s'insurge contre les horreurs de la Grande Guerre et bat en brèche la culture occidentale rationaliste et dogmatique, jugée mutilante. Afin de libérer la pensée de cette sclérose invétérée, la nécessité de s'engager dans une *Révolution* artistique trouve ses assises dans « la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées » jusqu'alors (Breton, 1988, 328). Aussi ce projet artistique en quête de « beauté convulsive » (Breton, 1992, 679) va-t-il à l'encontre du dessein nihiliste du dadaïsme¹, d'autant qu'il se propose d'atteindre une *surréalité* : hasard objectif, cadavre exquis, écriture automatique et onirisme, autant d'expériences de saisie de l'unité perdue dans un instant d'illumination. Or, recouvrer l'*Unus Mundus*² (Pauli-Jung, 231) requiert le médium de la femme-égérie, qui alimente l'éros au sein

¹ « On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part. [...] Dada tourne en rond », déclare Breton. *Les Pas perdus* in *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, 1988, p.232.

² « Le monde n'est en fait pas divisé, car c'est un *Unus Mundus* que l'homme unifié a devant lui. Il lui faut cependant opérer une division au sein de ce monde unifié pour pouvoir le connaître, à condition de ne jamais oublier que ce qu'il est en train de diviser reste en fait toujours un monde unifié et que la division est une décision de la conscience ». Carl Gustav Jung, Wolfgang Pauli, *Correspondance 1932-1958*, traduit de l'allemand par Françoise Perigaut, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 2000, p.231.

de l'imaginaire surréaliste. À cet égard, *L'Amour la Poésie*, recueil de Paul Éluard, publié en 1929, s'avère significatif : le poète expose d'emblée une démarche artistique qui entérine un rapport fusionnel entre l'amour voué à la Muse – Gala à qui l'œuvre est dédiée – et la création esthétique. Bien avant sa collaboration avec le photographe et cinéaste Man Ray pour la production de livres d'artistes – *Facile* (1935), *Les Mains libres* (1937) –, Paul Éluard s'intéresse à l'image poétique surréaliste, par l'entremise du regard féminin luminescent. Mais comment parvenir à illustrer l'étincelle du rêve amoureux ? Au fil des cinq sections du recueil, les étymologies de la *photographie* et de l'*illustration* se rejoignent¹, définissant progressivement le projet éluardien, situé au confluent de la poésie et de l'image : écrire la lumière émanant de la Femme, « avenir de l'homme », « couleur de son âme » (Aragon, 1963, 180)². Éluard nimbe de clarté sa Galatée et médite sur les moments d'ombre où elle lui échappe, si bien que ses vers se métamorphosent en solarisations.

Ce terme forgé par Man Ray, en 1929, suite à l'erreur commise par Lee Miller, renvoie à une technique photographique appelée auparavant « l'effet Sabatier ». En effet, l'anecdote rapporte que l'amante et assistante de l'artiste éclaira par inadvertance la chambre noire, au moment où les négatifs de la chanteuse, Suzy Solidor, baignaient encore dans la cuve de développement. Le résultat fut une inversion des densités de l'image³ qui a, en l'occurrence, l'avantage d'enluminer la femme, une fois les négatifs plongés dans le fixateur⁴. Dès lors, grâce à ce concours de circonstances hasardeux, cher aux surréalistes, le photographe exploite cette nouvelle technique⁵. On peut citer à titre d'exemple : *Natacha, Nu solarisé* (1930), *Lee Miller solarisée* (vers 1931), *Portrait de la Princesse Paley* (1937).

Dans cette perspective ekphrastique, il s'agit d'étudier le recueil d'Éluard comme terreau d'expérimentation de la solarisation, et ses poèmes comme tirages solarisés. Ainsi, *L'Amour la*

¹ Terme qui provient du latin *lustrare*, signifiant *éclairer*. Le terme photographie, forgé par l'astronome britannique John Herschel, provient de deux racines grecques : le préfixe *photos* « lumière » et le suffixe *graphein*, « écrire ».

² « De la femme vient la lumière / Et le soir comme le matin / Autour d'elle tout s'organise », écrit Louis Aragon dans *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2015, p.101.

³ « La solarisation en photographie inverse les noirs et les blancs. On appelle aussi cette technique effet Sabatier parce qu'elle a été décrite en 1862 par le photographe et chercheur français Armand Sabatier ». Harold Davis, *Tout l'art du noir et blanc en photographie. Techniques, savoir-faire et défis créatifs*, traduit de l'anglais par Christine Eberhardt, Paris, Dunod, 2013, p.202.

⁴ Man Ray donna alors à Solidor le nom de *Miss Solidor*, en d'autres termes génératrice de soleil.

⁵ Dans son *Autoportrait*, Man Ray écrit : « [...] j'allais de temps en temps dans la chambre noire pour faire des *solarisations*, puisque c'était une déviation par rapport aux principes de la bonne photographie que de travailler dans le noir. Je faisais confortablement mes *solarisations* en pleine lumière ». Traduit de l'américain par Anne Guérin, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p.380.

Poésie transcende la picturalité, affiliée au genre poétique, suivant le précepte d'Horace¹ : *Ut sol poesis*. On peut donc se demander dans quelles mesures la mise en parangon de deux formes artistiques – poésie et photographie – éclaire une esthétique de la solarisation. En premier lieu, une analyse de l'imaginaire poétique éluardien justifie le sens premier du terme *solarisation*, à savoir une insolation des vers, par le biais du regard irradiant de la femme. Il découle de cette énergie une rêverie de la fulgurance amoureuse, de la réverbération et de l'oblation. En second lieu, les *rayographies* recèlent la volonté d'expurger thermiquement le sol poétique. De fait, dans une acception agraire, solariser un terrain revient à le désinfecter, moyennant un rayonnement solaire intense². Et le but de l'écriture surréaliste ne cible-t-il pas justement la sédition contre les scories du monde ? Enfin, une lecture jungienne du champ d'épandage éluardien lève le voile sur une quête de Soi vitale, où les images inversées d'ombre et de lumière métaphorisent la coïncidence des opposés.

I. La photographie de l'extase solaire

La lumière solaire imprègne la rêverie éluardienne et la pourvoit d'une grande puissance imaginative. « Le soleil qui court sur le monde / J'en suis certain comme de toi / Le soleil met la terre au monde », écrit le poète dans « Aube » (Éluard, 1955, 65). L'association de l'astre du jour et de la femme participe du schème de l'engendrement. Dans *L'Amour la Poésie*, ce sont les rayons incandescents du regard féminin qui permettent au chantre d'accéder à la surréalité. De ce fait, sans l'œil irisé de la Muse, le monde-poésie se révulse et se rembrunit.

1. L'archétype de la Femme-Lumière

« Que fleurisse ton œil / Lumière »
(Éluard, 2009, 76)

L'ensevelissement du champ poétique incombe à la femme adulée. Elle prodigue au poète l'amour de la poésie et, subséquentement, l'inspiration infinie, d'où la dédicace : « À Gala / ce livre sans fin » (Éluard, 1966, 145). Le poème inaugural du recueil se place sous l'égide de la lumière, magnifiée dans sa fonction de complément circonstanciel de moyen : « L'amour agile se leva / Avec de si brillants éclats » (Éluard, 1966, 147). L'émergence de l'éros poétique³

¹ « Ut pictura poesis », écrit le poète latin dans *son Art poétique*. Traduit du latin par Jacques Peletier, Paris, Hachette Livre BNF, 2012, v.361-365, p.36.

² Gabriel Guet explique l'intérêt de la solarisation et ses « effets désinfectants sur les nématodes et diverses maladies transmises par le sol en maraîchage », in *Mémento d'agriculture biologique : guide pratique à usage professionnel*, Paris, Éditions France Agricole, 2003, p.190.

³ Pour André Breton, « la toute-puissance du désir [...] reste depuis l'origine le seul acte de foi du surréalisme », arme subversive contre la morale bourgeoise et les dogmes religieux aliénants. *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.256.

procède du principe solaire, caractéristique du souffle apollinien. L'assonance en [a] met en valeur le zénith de l'illumination. En reprenant la seule voyelle contenue dans le pseudonyme *Gala*, qu'il associe au [o] moyennant le hiatus – « À haute voix » (Éluard, 1966, 147)¹ –, Éluard laisse retentir une succession d'interjections extasiées. Ce même vers scande le début des deux strophes de la séquence liminaire, intitulée expressément : « Premièrement ». Le chantre évoque de cette manière la genèse du poème. On peut y écouter la *voix* de la Muse. Les neuf déesses qui accompagnent le dieu solaire, Apollon ou Phœbus, se voient condensées en « un seul être », un visage absolu qui « efface toutes les images » dans un éblouissement² (Éluard, 1966, 147-148). Bien plus, dans le deuxième quintil, la présence des « corbeaux du sang [...] / renversés dans la lumière » renvoie à la cosmogonie solaire de l'égérie (Éluard, 1966, 147). En effet, le symbolisme *a priori* obscur et de mauvais augure du corbeau doit être écarté, *a posteriori*, au profit du rayonnement : « Toujours solaire est [...] le corbeau consacré à Apollon [...]. Principe de création, [il] apparaît comme un héros solaire, souvent demiurge ou messenger divin, guide en tout cas [...] » (Chevalier-Gheerbrant, 285-286). Le poème XXVII conforte ce symbolisme spectaculaire : « Les corbeaux battent la campagne / La nuit s'éteint » (Éluard, 1966, 173). Dès lors, muse, mais également déesse mère, promotrice de l'*aesthetica*, la femme se voit elle-même dotée des attributs du dieu antique de la divination, de la poésie et de la musique. Elle délivre le poète des ténèbres. Il faut également remarquer son pouvoir ubiquitaire, accentué par l'anaphore et le parallélisme de construction, qui assure un équilibre : « Tu prends la place des caresses / Tu prends la place des réveils » (Éluard, 1966, 155). « Ses yeux sont des tours de lumière », épiphanie du souffle par l'entremise de la splendeur visuelle³. Cette photographie palimpseste rappelle la *Giovanna* – surnommée *Primavera*⁴ – des *Rimes* de Guido Cavalcanti : « Je vois dans les yeux de ma dame / Une lumière pleine d'esprits d'amour / [...] Vois ; si tu la regardes, / Tu verras sa puissance monter au ciel. » (Cavalcanti, 98). La femme solaire, intrinsèquement liée aux symbolismes de la tour et du ciel, élève le poète⁵ : « Un remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière, ce qui fait écrire à

¹ C'est nous qui soulignons.

² La présence vitale de la femme permet au poète d'« éblouir la mémoire des nuits », in *L'Amour la Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p.172.

³ Selon Gilbert Durand, « ce glissement de la lumière, du halo lumineux au regard, nous apparaît comme très naturel : car il est normal que l'œil, organe de la vue, soit associé à l'objet de la vision, c'est-à-dire à la lumière. [...] Œil ou regard sont toujours liés à la transcendance [...] ». *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 1992, p. 170.

⁴ « Premier printemps », la femme symbolise les lumières de la renaissance.

⁵ La femme se rattache à l'élément aérien, en d'autres termes au souffle créateur. Adjuvant du poète, elle lui prodigue l'inspiration : « Les oiseaux sortent de la nuit / Avec des chansons de secours ». *L'Amour la Poésie*, *op.cit.*, p. 214.

Bachelard que "c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur" » (Durand, 163).

Guide du chantre sur les sentiers de la béatitude, la madone éternisée par Éluard fait ainsi écho à la *donna angelo* louée par les poètes stilnovistes. Ses cheveux sont assimilés à des « *filles d'osier* / [...] qui s'adosent au soleil » (Éluard, 1966, 169), métaphore où l'on décèle une paronymie des *filis* ignés de la Femme-Ariane. Faisant don de ses mailles ardentes au poète, elle le ravit à l'état de veille, jusqu'à « gagner [son] cœur chaud de sommeil » (Éluard, 1966, 169)¹. L'union avec la muse stimule l'activité onirique du contemplateur : « *Les mains*² se font jour de leur sang / De leurs caresses » (Éluard, 1966, 173). La synecdoque³ met en exergue l'écriture surréaliste imprégnée d'une image artérielle. En outre, les mains amoureuses fomentent un lacis lumineux. La réciprocité du sentiment passionnel passe également par la « bouche » et le souffle fulgurant du désir, transmis par l'allitération en [b] : « Et c'est derrière la buée de nos baisers / Que nous sommes ensemble » (Éluard, 1966, 173). La surréalité se situe donc dans des contrées réservées au regard élu, transporté par « une étoile nommée azur » (Éluard, 1966, 173). Plusieurs passages concrétisent l'ampleur de l'expérience mystique, à comprendre au sens profane : l'idéal supérieur représenté par la femme permet de réconcilier le visible et l'invisible, la réalité et le rêve. « Plus c'était un baiser / Moins les mains sur les yeux / Les halos de la lumière / Aux lèvres de l'horizon » (Éluard, 1966, 151). La communion amoureuse s'éternise dans une photographie solarisée, où la muse reluit « comme un astre », « comme une flamme » (Éluard, 1966, 154), ouvrant les yeux du poète à la *Vita Nuova*. Grâce à « [s]es baisers dans la nuit vivante », « la glorieuse dame » (Dante, 55) offre au néophyte un bouclier solaire : « le sillage de tes bras autour de moi » (Éluard, 1966, 154). La circularité intime et germinative participe d'un vif embrasement, telle cette métaphore de la parure de lumière, seuil qu'il s'agit de franchir sur les pas de la femme-Béatrice : « L'aube se passe autour du cou / Un collier de fenêtres » (Éluard, 1966, 153). La « bouche d'alliance » de l'Éternel féminin initie le chantre à la dimension ésotérique et féconde le tissu poétique dans une aspiration illimitée : « Mes rêves sont au monde / Clairs et perpétuels » (Éluard, 1966, 153-154). En somme, dans la première partie du recueil, le paysage imaginaire se trouve insolé d'onirisme. La femme assure

¹ Dans son étude sur Paul Éluard, Daniel Bergez affirme que « la femme [est] l'être qui incarne au plus haut point cette vertu irradiante du principe lumineux ». *Éluard ou le Rayonnement de l'être*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ Poétique », 1982, p.101.

² C'est nous qui soulignons.

³ Partie pour le tout avec un rapport d'inclusion.

l'assomption du poète, à qui elle insuffle la chaleur de l'amour et la forme du monde-poésie ; elle reçoit en contre-don une œuvre qui éternise son rayonnement.

2. Un recueil *ex-voto*

Les illustrations éluardiennes¹ rendent hommage à la Femme-Lumière. L'intitulé de la séquence centrale (III) du recueil, « Comme une image », expose un nouveau mode de lecture (Éluard, 1966, 201)². En effet, le poème liminaire de la troisième section lève le voile sur l'avènement du poète émerveillé, au sein du champ artistique surréaliste : « Je vais la tête la première / Saluant d'un secret nouveau / La naissance des images » (Éluard, 1966, 204). Cette scène d'enfantement, symbolisée par la position céphalique du chantre, ovationne la femme, à la fois génitrice et inspiratrice d'une œuvre inédite. Le poète insiste ainsi sur le renouveau créateur, à l'instar de Man Ray qui préconise l'émulation, dans son *Autoportrait* :

« Chaque fois que je me suis écarté des méthodes conventionnelles, c'était simplement parce que le sujet exigeait un traitement nouveau. J'ai appliqué ou inventé des techniques pour souligner certaines caractéristiques qui me paraissaient importantes. » (Ray, 289).

Tirant profit des nombreuses expérimentations qui ont émaillé les prémices de la photographie, inventée un siècle plus tôt par Jacques Louis Daguerre (1839), Éluard révolutionne la poésie sur sa « table d'imagination » (Éluard, 1966, 226). Avant-gardistes, ses fragments photographiques se donnent pour objectif de fixer les vertiges de la brillance féminine. Traduire « le coup d'ailes de la surprise » (Éluard, 1966, 217), le mystère du « stupéfiant image » (Aragon, 1924, 82), représenter, au fil des vers, le rêve de la muse, la nudité, l'érotisme, relèvent *a priori* de la gageure. Néanmoins, le regard artiste réussit à créer et à développer des halos poétiques qui estampent la femme. « [...] Je suis sûr des ténèbres / Elles me donnent le pouvoir / De t'envelopper / [...] Le pouvoir de te révéler³ / [...] / Flamme invisible dans le jour » (Éluard, 1966, 166). Au sein de sa chambre noire, Éluard expérimente la solarisation « dans le domaine du portrait non conventionnel » (Ray, 288). Ses mots cèdent à la tentation de l'éclairage : ils se transmutent en *révélateurs* de la Femme-Flamme et épandent au grand jour son image onirique latente. Dans le même ordre d'idées, le poète s'adresse une fois de plus à l' Aimée, à qui il explique son intention de la solariser : « Les nuages cachent ton

¹ En 1937, huit ans après la publication de *L'Amour la Poésie*, paraissent *Les Mains libres*, sous-titré *Dessins de Man Ray, illustrés par les poèmes de Paul Éluard*. Le processus d'illustration s'inverse chez les surréalistes, qui bravent les conventions. Un poème peut donc illustrer un dessin ou encore reproduire l'image photographique au XX^e siècle.

² Dans *Imagerie, Littérature et Image au XIX^e siècle*, Philippe Hamon commente la particularité de l'image qui appelle le « mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lanc[ant] un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture ». Paris, Librairie José Corti, 2001, p.39.

³ C'est nous qui soulignons.

ombre / [...] La foudre rompt l'équilibre / les fuseaux de la peur / Laissent tomber la nuit / Au fond de ton image » (Éluard, 1966, 165). Le brusque surgissement de la foudre semble vouloir mettre un terme à la tradition picturale obsolète : la décharge électrique métamorphose les « fuseaux », symbolisant des fils scripturaux *sui generis*. De fait, surexposant la pellicule poétique à une très forte fulguration, Éluard irradie sa Muse : « D'une seule caresse / Je te fais briller de tout ton éclat » (Éluard, 1966, 163). Le crescendo rythmique (6 / 10) mime la propagation de la lumière et son effet rutilant, conforté par les allitérations en [d] et [t]. Aussi le recueil prend-il la forme d'un album insolé en *ex-voto* à Gala. L'étymologie latine du terme rend compte d'une oblation à l'amour, à la poésie, tel que le suggère le titre. La poésie éluardienne se tisse en conséquence d'un vœu prononcé à la Femme vénérée :

« Toute nue les mots d'amour
 Découvrent tes seins et ton cou
 Et tes hanches et tes paupières
 Découvrent toutes les caresses
 Pour que les baisers dans tes yeux
 Ne montrent que toi tout entière » (Éluard, 1966, 159).

Le blason traduit une beauté photogénique singulière, comme le concrétise la restriction finale. Bien plus, à travers le schème rythmique, à la fois érotique et esthétique, accentué une fois de plus par les dentales ([d] et [t]), l'œil surréaliste explore et déshabille amoureusement le corps féminin du bas vers le haut, et inversement, pour en conserver des reliques solaires, sur un fond d'ombre¹. Dans les vers suivants : « la mimique étoilée / de l'amour et de sa *splendeur nocturne* » (Éluard, 1966, 228)², l'oxymore insiste sur le mariage harmonieux de l'ombre et de la lumière. Dedicacées à la femme, les odes en camaïeu valorisent la parole photographique³. Formé d'un seul distique, le poème XIV délivre une *ekphrasis* de l'effusion solarisée : « Le sommeil a pris ton empreinte / Et la colore de tes yeux » (Éluard, 1966, 160). Le rêve s'illumine ainsi par un procédé de transvasement chromatique, palliant l'aridité⁴. On peut dire que les vers d'Éluard se lisent comme prémonitions des portraits solarisés de Man Ray, en l'occurrence la révélation de la muse endormie et auréolée dans le royaume protecteur et thaumaturgique de la surréalité :

¹ La solarisation, telle que définie par Man Ray, correspond à « un procédé de développement grâce auquel les contours du visage sont accentués par des lignes noires, comme dans un dessin. Ce procédé est purement photographique, quoiqu'on [l']eût accusé d'avoir retouché et altéré les négatifs. » *Autoportrait, op.cit.*, p.288.

² C'est nous qui soulignons.

³ « Je te l'ai dit [...] / Pour l'œil qui devient visage ou paysage ». Paul Éluard, *L'Amour la poésie, op.cit.*, p.150.

⁴ « La lumière m'a pourtant donné de belles images des négatifs de nos rencontres. Je t'ai identifiée à des êtres dont seule la variété justifiait le nom, toujours le même, le tien, dont je voulais les nommer, des êtres que je transformais comme je te transformais, en pleine lumière, comme on transforme l'eau d'une source en la prenant dans un verre, comme on transforme sa main en la mettant dans une autre », écrit Paul Éluard dans *La Vie immédiate*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1962, p.41.

« Au fond de la lumière
 [...]
 Les yeux se ferment
 Les berceaux – les paupières – des couleurs obscures
 Les cloches de paille, des étincelles
 Le sable tire sa révérence
 Aux cachettes des oasis
 Sans univers à ses pieds nus
 L’oubli – le ciel – se met tout nu » (Éluard, 1966, 211).



Man Ray, *Femme endormie solarisée*, 1931

La solarisation catalyse l'épiphanie de la Muse, mise en relief à la clause des deux derniers vers, par le biais de la nudité : la photographie versifiée consacre la femme désincarnée. Elle invite à scruter l'image coruscante mais, paradoxalement énigmatique, d'autant que l'aimée se révèle dans son absence du monde réel. Sa vénération passe par la mutualité du regard¹, garant de l'expansion rayonnante de l'être éluardien : « le regard réciproque des deux amants suscite un débordement du principe lumineux » (Bergez, 1982, 110). L'image solarisée permet au poète de se réaliser dans le miroir de l'altérité amoureuse. « L'amour et l'amour », répète Éluard (Éluard, 1966, 155). Derrière le viseur, l'œil de l'artiste suspend l'instant euphorique, ces « apparitions surgies d'absences éternelles » (Éluard, 1966, 220), avant l'insolation : « Et le soleil noue ses rayons cherche ton front / [...] / Pour te voler aux nuits » (Éluard, 1966, 226). Absence de ponctuation et enjambements libèrent les faisceaux lumineux, insistant sur le ravissement qui prend une envergure prométhéenne. Dès lors, l'entreprise d'Éluard se révèle titanique dans sa volonté de transmettre les feux de sa passion – autant amoureuse, qu'artistique – aux hommes. L'« écriture d'algues solaires » (Éluard, 1966, 155) imprime le

¹ « Quiconque est gagné par le sentiment amoureux est traversé par la vision, il devient prophétique, Tirésias en son temps, soleil lui-même, astre vivant. C'est pour cette raison que l'amour est en lien avec l'œil, tous deux sont liés à la notion d'ensoleillement, cet ensoleillement qui surgit à chaque éternité, à chaque instant de bonheur dans le frémissement du corps de l'autre », constate Wajdi Mouawad. *L'Œil*, Arles / Montréal, Actes Sud / Leméac, 2018, p.36.

prend un nouveau tour – qui ne dément pas pour autant le caractère luminescent et hiératique de la Muse. En effet, en agronomie, il s'agit d'une technique d'assainissement du sol, qui nécessite une chaleur élevée. En ce sens, solariser le champ poétique consiste à l'épurer des agents pathogènes qui l'assaillent. Car ces « armes menaçantes » (Éluard, 2001, 182) annihilent « la vraie vie » (Rimbaud, 1984, 135), aliènent l'humanité¹ et obstruent la voie artistique.

1. La rêverie d'un monde épuré

Sur *les sentiers et les routes de la poésie*², Éluard aspire à la pureté : « Ce feu [le] prenait dans la chair / [...] dans les mains / Dans le regard dans la voix », avant de se métamorphoser en « Un feu vocal et capital / Qui criait par-dessus les toits / Au feu la mort » (Éluard, 1952, 128-129). Aussi la nitescence requiert-elle un hymne de fronde contre la raclure. Dans la deuxième partie du recueil *L'Amour la Poésie* (« Seconde nature »), le poète laisse sourdre son désenchantement face à une société cruelle, à travers le tétramètre lancinant de la soumission : « À genoux la jeunesse à genoux la colère » (Éluard, 1966, 177). Toute tentative de rébellion semble de prime abord réprimée. La vision catamorphe du réel – « espace misérable », « mur incompréhensible » (Éluard, 1966, 178) – contraste avec la surréalité, où vibre la « haute voix » de la Muse incandescente (Éluard, 1966, 147). La dislocation syntaxique traduit le capharnaüm : « L'insulte saigne menace ruines » (Éluard, 1966, 177). La violence invasive altère les reflets de la lumière, provoquant l'opacité. Dans le même ordre d'idées, le déclin de l'amour – « L'amour prête à rire aux innocents obèses » (Éluard, 1966, 177) – entraîne celui de la poésie, dont on « placarde [l]es mots / Sur un mur incompréhensible » (Éluard, 1966, 178). « La vie d'ici » condamne donc la poésie au peloton d'exécution (Éluard, 1966, 178). Éluard déplore « les disparitions du monde sans mystère » et accuse « l'idiotie », « la paresse », « la tête domptée », « le corps creux » (Éluard, 1966, 181-205). L'emploi d'oxymores mordants tels : « Virginités de boue » ou encore « honorable laideur »³ renforcent le procès de l'univers (Éluard, 1966, 177). De surcroît, la terre gangrenée se trouve assimilée à une « grande pierre noire [que le chantre doit porter] sur les épaules », pareil à Atlas (Éluard, 1966, 181)⁴. Mais

¹ « L'indépendance est en prison », déclare Éluard. *L'Amour la Poésie*, *op.cit.*, p.196.

² Titre donné aux méditations poétiques de Paul Éluard, publiées chez Gallimard, en 1954.

³ « La régénération du langage passe d'abord par la connaissance du mal ; c'est à cette condition qu'il revient à l'écrivain d'être le sauveur de la parole », affirme Nicole Boulestreau dans son étude sur *La Poésie de Paul Éluard. La Rupture et le Partage, 1913-1936*, Paris, Klincksieck, 1985, p.126-127.

⁴ « L'ascension est imaginée contre la chute, et la lumière contre les ténèbres. Bachelard a bien analysé ce "complexe d'Atlas", complexe polémique, schème de l'effort verticalisant, du sursum, qui s'accompagne d'un sentiment de contemplation monarchique et qui diminue le monde pour mieux exalter le gigantesque et l'ambition des rêveries ascensionnelles ». Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.159.

c'est justement de ce tourment de *l'être-au-monde*¹ que jaillit l'illumination poétique : « Seule la douleur prend feu » (Éluard, 1966, 185). Le monostique participe d'une apologie de la pureté. Le poète surréaliste, *vox clamantis in deserto*, s'attelle alors au défrichage du sol poétique : « Entendez-moi / Je parle pour les quelques hommes qui se taisent / Les meilleurs. » (Éluard, 1966, 187)². De cette manière, la référence implicite à la parole johannique suggère que le verbe éluardien apporte aux hommes un témoignage de lumière³. Ciblante essentiellement l'amour et la liberté, il engendre de « grandes inondations de soleil » (Éluard, 1966, 187) qui favorisent une poétique de la solarisation du territoire de l'inspiration :

« Sonnant les cloches du hasard à toute volée
Ils jouèrent à jeter les cartes par la fenêtre
Les désirs du gagnant prirent corps d'horizon
Dans le sillage des délivrances.

Il brûla les racines les sommets disparurent
Il brisa les barrières du soleil des étangs
Dans les plaines nocturnes le feu chercha l'aurore
Il commença tous les voyages par la fin
Et sur toutes les routes

Et la terre devint à se perdre nouvelle. » (Éluard, 1966, 189).

Il s'agit ainsi d'incendier les strates du passé, comme le corrobore le lexique du feu purificateur. Le poète *gagnant*, magicien du désir, loue l'écriture surréaliste émancipatrice, qui introduit de nouveaux moyens d'investigation : le hasard objectif⁴ (v.1), la subversion et les activités ludiques (v.2), mais surtout la solarisation des *racines* du monde-poésie (v.5-7). Les verbes au passé simple ponctuel (« brûla », « brisa ») concrétisent la conduction thermique, nécessaire à la stérilisation. Aux pluies diluviennes du récit biblique se substitue un déluge de feu⁵. Aussi le dernier vers assure-t-il la régénérescence de la « terre », giron de vocables surréels. La rêverie de la conquête ignée s'associe à l'air et au schème ascensionnel, dans la personnification épique du « brasier que chevauche le vent / Fumées en tête les armées de la prise du monde » (Éluard, 1966, 203). La formulation lapidaire exprime la ferme résolution d'exorciser le réel. D'ailleurs, dans un poème des *Mains libres*, intitulé « L'Angoisse et l'inquiétude », Éluard exhorte les artistes à faire table rase de la tradition déliquescence :

¹ Le poète dénonce la « tristesse aux flots de pierre. », « la face battue par les larmes », les « nuques gelées » et les « supplices misérables », in *L'Amour la Poésie*, *op.cit.*, p.195-198.

² Ces vers font écho à la lithographie du peintre surréaliste Salvador Dalí, réalisée en 1964 : *Vox Clamantis*.

³ « Parut un homme envoyé de Dieu. Il se nommait Jean. Il vint comme témoin, pour rendre témoignage à la Lumière, afin que tous crussent par lui. Il n'était pas la Lumière, mais le témoin de la Lumière. [...] "Moi, dit-il, je suis une voix qui crie dans le désert " », *Évangile selon Saint Jean*, in *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1961, 1, 6-8, 23, p.1397-1398.

⁴ On relève l'incantation à l'aléatoire : « Au hasard l'on entend frapper au hasard ou crier sans raison », in *L'Amour la Poésie*, *op.cit.*, p.210.

⁵ « Voici que le déluge sort sa tête de l'eau / Sort sa tête du feu ». *Ibid.*, p.226.

« Purifier raréfier stériliser détruire / Semer multiplier alimenter détruire » (Éluard, 2009, 34). Il écrit également dans sa préface des *Animaux et leurs Hommes, Les Hommes et leurs Animaux* que :

« La vanité qui pousse l'homme à déclarer ceci beau ou laid, et à prendre parti, est à la base de l'erreur raffinée de plusieurs époques littéraires, de leur exaltation sentimentale et du désordre qui en resulta. Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. Nous nous apercevrons alors de tout ce qui nous lie. Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous. » (Éluard, 1971, 55).

La révolution éluardienne s'opère grâce à la lumière fulgurante – « Les parures suspendues aux terreurs de la foudre » (Éluard, 1966, 205) – ou encore à une arme tranchante¹ : « Pour en finir / Une hache dans le dos d'un seul coup. » (Éluard, 1966, 205). Le poète s'élève au rang de justicier, « lutteur arc-bouté contre les ténèbres ou contre le gouffre » (Durand, 159), « dans les ravins du sommeil » (Éluard, 1966, 205). Le poème XVIII de la deuxième section file la flambée artistique, résultant de la déchirure ontologique : « La flèche et la blessure / L'œil et la lumière / L'ascension et la tête » (Éluard, 1966, 195). À l'image incisive du premier vers cité, s'oppose la rêverie de l'ensevelissement dont l'expansion est accentuée par l'allitération en [l], associée à la liquidité. La structure diaïrétique² purifie le paysage délétère, si bien que la *flèche*, « arme transcendante » (Durand, 159) s'avère être à double tranchant. Adjuvant du poète, elle lui permet de purger audacieusement le monde. Les verbes « dresse », « crève », « bouleverse », « brise » (Éluard, 1966, 205) répondent au schème axiomatique du changement, mû par la voix dissidente. Un foisonnement d'images, expressions d'une création insolite et automatique, dynamisent la vision : « La fleur de chardon construit un château / Elle monte aux échelles du vent », « des pâturages livides où les rochers bondissent », « Des collines cavalières / Sous leur robe » (Éluard, 1966, 204-214). *Montagnes, rochers, château, collines* circonscrivent des hauts lieux : pareils à la demeure d'Apollon et de la Muse, ils caractérisent un devenir poétal placé sous les auspices de l'élévation. La valorisation de la poésie par le médium de la solarisation éthérée explique la prévalence des symboles ascensionnels. En effet, il faut remarquer le passage progressiste des *plaines* valétudinaires³ aux « montagnes d'albâtre » (Éluard, 1966, 204). D'ailleurs, le complément du nom met en exergue la blancheur sculpturale et atteste la quête de la poésie solarisée, souveraine de la clarté. Cependant, une solarisation efficace du paysage extérieur exige avant tout une descente dans les tréfonds de

¹ « Le sceptre de justice appelle la fulgurance des foudres et l'exécutif du glaive ou de la hache ». Gilbert Durand. *op. cit.*, p.160.

² Nicole Boulestreau commente la structure de la deuxième séquence du recueil *L'Amour la Poésie* en ces termes : « L'écriture se divise en deux ordres. [...] L'écartèlement entre deux côtés, "à droite" – "à gauche", dit qu'un abîme sépare la poésie du monde quotidien. – À droite, le regard, le jour, l'œuvre déjà écrite, le "Je" du poème [...] À gauche, les ailes aveugles, la vie sans raisons [...] ». *Op.cit.*, p.128.

³ « Des plaines pâles miment le froid », « les plaines de soucis ». *L'Amour la Poésie, op.cit.*, p.186-204.

l'être. Comme l'affirme Bachelard, « avant le rêve d'ascension qui proposera une unité d'avenir, on conseillera un rêve de descente pour aller désancrer un psychisme trop attaché à un passé douloureux » (Bachelard, 1948, 315).

2. La voie du Soi

« Honneur à tout ce qui devient. Nous sommes en pleine croissance. La lumière du soir a conçu le matin. » (Éluard, 1954, 42)

Dans son *Second Manifeste*, André Breton précise que :

« L'idée du surréalisme tend simplement à la récupération des forces totales de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés [...] la promenade perpétuelle en pleine zone interdite » (Breton, 1988, 791).

Vouloir saisir cette trouée de lumière lustrale dans la nuit de l'inconscient mène à « une porte étroite, dissimulée dans ce que l'âme a de plus obscur et de plus intime » (Jung, 1962, 80). D'inspiration apollinienne, *L'Amour la Poésie* retrace un voyage poétique intérieur, nécessaire à la réalisation de Soi :

« Quelles lumières où les conduire le regard levé
Le front têtu bondit sur l'eau comme une pierre
Sur une voie troublée de sources de douleur

Et des rides toujours nouvelles le purifient » (Éluard, 1966, 199).

Assimilée à un champ thérapeutique, la poésie se strie de *rides*. Ces sillons symbolisent un moi labouré de déchirements intérieurs, longtemps refoulés, et qu'il s'agit de ramener à la clarté¹. D'où l'interrogation du poète sur le chemin à suivre pour atteindre les *lumières*, en d'autres termes l'épanouissement et l'équilibre de la psyché. En effet, au regard de la psychanalyse jungienne :

« Mettre l'homme en face de son ombre, cela veut dire aussi lui montrer sa lumière. Il sait que l'ombre et la lumière font le monde... S'il voit en même temps son ombre et sa lumière, il se voit des deux côtés et ainsi il accède à son milieu. » (Jung, 1996, 224).

Cherchant à dégager les frontières entre le champ du réel et du surréel, du conscient et de l'inconscient, l'écriture éluardienne tente surtout de sonder et d'appriivoiser ces zones d'ombres, pour atteindre la clairvoyance. « L'aile de la vue par tous les vents / Étend son ombre par la nuit » (Éluard, 1966, 235), « L'ombre m'empêche de marcher », constate le poète (Éluard, 1966, 219). Les images enténébrées prolifèrent et frelatent la vision poétique. À titre

¹ « La clarté ne naît pas de ce qu'on imagine le clair, mais de ce qu'on prend conscience de l'obscur », écrit Carl Gustav Jung dans *L'Âme et la Vie*. Traduit de l'allemand par Roland Cahen et Yves Le Ray, Paris, Buchet-Chastel, 1965, p. 424.

d'exemples : « Le piège obscur des hontes », « Volets fermés », « Un beau chêne gâché de brume », « Toute la nuit dans ton miroir », « miroir noir » (Éluard, 1966, 178-218). En outre, l'épreuve du miroir nébuleux se heurte à l'échec. Le piège spéculaire se tisse insidieusement dans le chiasme suivant :

« *Montre ton sang* mère des miroirs
 Ressemblance *montre ton sang* » (Éluard, 1966, 182).

La conséquence de la *désindividuation* s'annonce létale, lancée telle une imprécation : « Que les sources des jours simples se dessèchent / De honte comme des crépuscules » (Éluard, 1966, 182). La perte du reflet, qu'il faut comprendre comme la réduction de l'être humain au masque social (*persona*), induit à l'étiollement. La *nigredo*¹ plonge alors le chantre dans la cécité, notamment dans les moments de dérélition où l' Aimée s'éclipse : « J'ai fermé les yeux pour pleurer / De ne plus te voir » (Éluard, 1966, 172). Dans cette image autiste, ce n'est pas la muse qui se dérobe au poète, mais le contraire : au lieu d'intégrer son Ombre, Éluard la projette sur la femme, ce qui l'empêche de distinguer la lumière de la *Sophia*. Comme le constate Wajdi Mouawad dans son essai sur *L'Œil* :

« L'œil de l'amour reste ouvert [...] L'anatomie n'est pas en mesure de l'appréhender. Une certaine forme de désespoir réussit parfois à lui ôter la vision, mais rien ne parvient à le fermer à jamais. Aucune époque n'est parvenue à le dissoudre. Dans tous les yeux crevés de l'Histoire, il est seul à renaître toujours, phénix lié tout entier à la lumière » (Mouawad, 36).

L'intérêt de Mouawad pour le surréalisme, auquel il fait référence dans son essai², éclaire ce vers d'Éluard : « Ici pour nous ouvrir les yeux / Seules les cendres bougent » (Éluard, 1966, 207). Le motif du Phénix exprime de fait un ensoleillement intérieur, essentiel à la renaissance. Il ne s'agit pas pour autant d'éradiquer la *noirceur*, mais bien de l'incorporer au champ de la conscience, tel que le préconise le vers suivant : « Courage nocturne diminuer l'ombre » (Éluard, 1966, 221). Le cheminement vers le Soi exige un passage de l'état de veille au royaume onirique, foyer de l'inconscient : « De moitié miroir de l'ombre / Moitié du monde la tête tombe

¹ Selon Carl Gustav Jung, la *nigredo* « ou noirceur [correspond à] l'état initial qui est présent dès le début en tant que qualité de la *prima materia*, du *draos* ou de la *massa confusa* ». *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand par Henry Pernet et Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1994, p.31.

² Mouawad commente « l'œil crevé » du court métrage de Luis Buñuel, *Un Chien andalou*. Il compare et commente également la révolution surréaliste et le communisme en ces termes : « Communisme et surréalisme, deux lames pour crever les yeux d'un siècle jeune encore avec l'espoir de lui redonner la vision, comme les rayons des grandes fenêtres gothiques creusées dans l'épaisseur des murs de pierre ont redonné la lumière aux nefs des églises ». *Op.cit.*, p.38-41.

/ Entre le sommeil et le rêve » (Éluard, 1966, 221)¹. L'éloge des contrées surréelles explique que les deux dernières parties du recueil portent le même titre : « Défense de savoir ». La formulation injonctive révèle de prime abord une censure, mécanisme caractéristique du rêve. Toutefois, le poète en appelle à la nécessité de lever l'interdit, qui aime l'esthétique surréaliste. Suite à « Comme une image », intitulé de la troisième section, le poète insiste sur un titre antiphrastique pour mieux libérer le regard et dégager la porte de l'âme. De fait, « ce sont des yeux poétiques qui nous donnent à voir ce manque qui est le nôtre. Désir fou de savoir quitte à en perdre la lumière » (Mouawad, 50). L'œil de la vérité et de la connaissance fait écho au symbolisme du *corbeau*. Présent au début du recueil, cet oiseau rejoint l'acception jungienne² : « [...] il perce sans se dérouter le secret des ténèbres » (Chevalier-Gheerbrant, 287). De surcroît, la traversée de l'inconscient nécessite une purification du regard : « Aux alentours de l'espoir / En pure perte / Le calme fait le vide » (Éluard, 1966, 206). Au-delà du complexe d'Asmodée, l'assimilation de l'ombre à « une serrure » l'apparente à un seuil qu'il faut franchir, pour se découvrir dans sa plénitude (Éluard, 1966, 226).

La serrure et la clef, le Yin et le Yang, l'Ombre et la Lumière, autant de couples de contraires unis et représentés par l'esthétique de la solarisation éluardienne. En effet, les poèmes solarisés, images inversées, traduisent bien la confrontation avec l'Ombre, mais surtout l'alliance des contraires, condition *sine qua non* de l'individuation³. Si la logique classique prône l'antagonisme Ombre / Lumière, le cheminement éluardien démontre l'avantage de leur fusion. « Tout un monde vivant entre des astres morts » (Éluard, 1966, 156), écrit le poète qui parvient à capter la lumière dans les plus profondes ténèbres. Le rapport d'inclusion explicite la communion des régimes nocturne et diurne : « Le soir verse du feu dans des verres de couleur » (Éluard, 1966, 215). La réconciliation avec l'Ombre assure la cohésion du moi et féconde la création poétique. Elle insuffle au chantre un kaléidoscope de vers qui consacre l'osmose :

¹ « En nous, en autrui, dans les choses, nous tenterons maintenant de découvrir la part de secret et de réserve. L'obstacle infranchissable, l'ombre en somme à laquelle marier le flot inhumain de la lumière. Car c'est le noir qui arrête, et donc qui sculpte la clarté. C'est lui qui la fixe sur des formes, l'attache à des substances, lui permet de modeler telle ou telle inflexion de paysage, et d'être la clarté de telle ou telle chose. » Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1964, p.159.

² « En chacun de nous existe un autre être que nous ne connaissons pas. Il nous parle à travers le rêve et nous fait savoir qu'il nous voit bien différent de ce que nous croyons être ». Carl Gustav Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p.148.

³ « La réalisation de son Soi se situe à l'opposé de la dépersonnalisation de soi-même. [...] L'individualisme accentue à dessein et met en relief la prétendue particularité de l'individu en opposition aux égards et aux devoirs en faveur de la collectivité. L'individuation, au contraire, est synonyme d'un accomplissement meilleur et plus complet aux tâches collectives d'un être, une prise en considérations suffisante de ses particularités permettant d'apprendre de lui qu'il soit dans l'édifice social une pierre lieu appropriée et mieux insérée que si ces mêmes particularités demeuraient négligées ou opprimées ». Carl Gustav Jung, *La Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Folio, coll. « Folio essais », 1986, p.116.

« Passion de l'été pour l'hiver », « Le parfum noir rayonne », « Des étoiles d'ébène sur les vitres luisantes », « le soleil en éveil sur la face crispée de la mer », « Gorge d'ombre où les yeux du silence / S'ouvrent et brûlent » (Éluard, 1966, 199, 204, 228). Les tensions de l'antithèse et de l'oxymore se trouvent résolues au sein d'images suturantes. L'imaginaire éluardien métabolise *douleurs* et *terreurs*, en « parlant à contre-jour », jusqu'à atteindre une « visibilité parfaite » de Soi (Éluard, 1966, 225). Le poète trouve en lui-même l'accord qu'il cherchait péniblement au-dehors. Aussi l'épuration du sol poétique se présente-t-elle avant tout comme *catharsis*. La conscience illuminée, le poète atteint une dimension cosmique, comme le traduit l'omniprésence du *je* démiurgique : « J'efface mon image je souffle ses halos / [...] / Je suis au cœur du temps et je cerne l'espace » (Éluard, 1966, 225). Sur les pas de l'archétype de la Femme-Lumière, phénix¹ « qui disparaît pour toujours reparaître » (Éluard, 1966, 237), l'alchimiste se fond dans sa poésie, nimbant le monde de ses vers. Messenger philanthrope de la conciliation des contraires², il invite autrui à entreprendre cette descente en soi réparatrice, grâce à l'aventure de l'écriture intemporelle : « Seules des modifications dans l'attitude profonde des individus peuvent être à l'origine de changement dans la psychologie des nations. » (Jung, 1996, 24). En prenant le relais du fil solarisé, les individus aux *yeux* de « chrysalides » (Éluard, 1966, 225) peuvent alors ressusciter aux couleurs de la *vraie vie* : « Les astres sont dans l'eau la beauté n'a plus d'ombre / Tous les yeux se font face et des regards égaux / Partagent la merveille d'être en dehors du temps » (Éluard, 1966, 230).

En conclusion, *L'Amour la Poésie* syncrétise vers libres et photographie. L'encre de lumière qui irrigue les images répond à un culte voué à la figure de la Muse autotélique. Son aura insole les négatifs et préside à la germination des vocables : « Car tu n'as jamais dit que ton dernier mot » (Éluard, 1966, 236). La Dame illumine ainsi le trajet du poète, qui lui dédie ce recueil. Éluard lui consacra également plusieurs hymnes à l'amour – *Au défaut du silence*, *Lettres à Gala*, *Chanson à Gala* – : « Je n'ai jamais aimé que Gala / Si je nie les autres femmes c'est pour affirmer cela. » (Éluard, 1984, 337). Égérie éponyme de *L'Amour la Poésie*, la luisance du visage de Gala rejaillit miraculeusement sur le papier photographique, qui s'obscurcit en arrière-plan, afin de mieux la mettre en relief. On peut dire que la définition de la solarisation

¹ *Le Phénix*, recueil de Paul Éluard publié en 1951, est dédié à sa troisième femme, Dominique : « Tu es venue le feu s'est alors ranimé / L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoilé / Et la terre s'est recouverte / De ta chair claire et je me suis senti léger ». Paris, Seghers, 1955, p. 414.

² La solidarité du poète s'exprime en ces vers du poème « À l'échelle humaine » : « Et le premier attentat / Contre les soldats du mal / Contre la mort répugnante / C'est la première lumière / Dans la nuit des malheureux / Lumière toujours première / Toujours parfaite / Lumière de relation / [...] / Et je t'aime finit bien / Pour les hommes de demain. ». *Au rendez-vous allemand*, in *Poèmes pour tous*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1952, p.130.

avancée par Rosalind Krauss dans *Corpus delicti* ne convient qu'en partie aux tirages éluardiens :

« Mode de production d'un positif / négatif, la solarisation est le plus souvent vue comme une réorganisation optique des contours. Renversant et exagérant le rapport clair / sombre à l'endroit même où s'inscrit l'enveloppe de la forme, elle peut manifestement être mise au service de l'informe » (Krauss, 70).

En effet, l'artisan de lumière sculpte amoureuxment l'Aimée, contrairement à Raoul Ubac, par exemple, qui déforme et violente le corps de *Penthésilée*, en la solarisant (1938). Par le moyen de la corrosion optique, le poète surréaliste s'écarte des normes esthétiques de la poésie traditionnelle : à Gala qui le sauve de l'obscurité, il offre une gerbe d'images solarisées.

Le médium photographique révèle à la fois une volonté de saisir les vertiges féminins évanescents¹ et une aspiration à la pureté. Ces desseins relèvent tous deux de l'*Amour fou*, plus particulièrement du *désir* qui alimente l'art surréaliste : l'étymologie latine *desiderare* signifie *regretter l'absence*. Le manque d'ensoleillement, duquel découle la nécessité de purger le moi et le monde des maux qui l'accablent, nourrissent l'esthétique de la solarisation éluardienne. Or, triompher des forces du mal et surmonter l'état de dysphorie, qui entrave la rêverie de l'être en devenir, ne peuvent se réaliser qu'une fois l'Ombre apprivoisée et conscientisée. Il s'agit donc de se libérer des brouillards de l'état inconscient, par l'intégration de la *nigredo*. Les images oniriques permettent au poète de tisser des corrélations entre Ombre et Lumière, si bien qu'il parvient à la cohésion du moi dans la conjonction des opposés. Aussi cette dynamique sans cesse relancée, moteur du psychisme, nourrit-elle l'élan vital, puisque « ce n'est que du heurt des contrastes que jaillit la flamme de la vie » (Jung, 1996, 101). De cette quête de Soi, émergent des images composites éternelles qui sous-tendent le canevas fertile de l'artiste :

« Marches de l'œil
À travers les barreaux des formes

Un escalier perpétuel
Le repos qui n'existe pas
[...]
Le sable abreuve de rayons
Les silhouettes des miroirs

Leurs épaules pâles et froides
Leurs sourires décoratifs

L'arbre est teinté de fruits invulnérables. » (Éluard, 1966, 218-219).

¹ « Mais tu n'as pas toujours été avec moi. Ma mémoire / Est encore obscurcie de t'avoir vue venir / Et partir. Le temps se sert de mots comme l'amour. », « Je t'ai saisie et depuis, ivre de larmes, je baise partout pour toi l'espace abandonné. », écrit Éluard dans *Au défaut du silence*, in *Poésies, 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p.174.

Bibliographie

ARAGON Louis, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1963, 516 p.

- *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1924, 248 p.

- *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2015, 247 p.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 334 p.

BERGEZ Daniel, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ Poétique », 1982, 181 p.

BOULESTREAU Nicole, *La Poésie de Paul Éluard : La Rupture et le Partage, 1913-1936*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985, 301 p.

BRETON André, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1872 p.

- *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1992, 1850 p.

- *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1999, 1568 p.

CAVALCANTI Guido, *Rimes*, traduit par Christian Bec, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, 223 p.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Bouquins, coll. « Robert Laffont / Jupiter », 1982, 1060 p.

DANTE ALIGHIERI, *Œuvres complètes*, traduit par Étienne-Jean Delécluse, Paris, Librairie Charpentier, 1859, 588 p.

DAVIS Harold, *Tout l'art du noir et du blanc. Techniques, savoir-faire et défis créatifs*, traduit par Christine Eberhardt, Paris, Dunod, 2013, 240 p.

DEBREUILLE Jean-Yves, *Éluard ou le pouvoir du mot. Propositions pour une lecture*, Paris, Nizet, 1977, 187 p.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 1992, 536 p.

ÉLUARD Paul, *Capitale de la douleur*, suivi de *L'Amour La Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, 254 p.

- *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et de *Les yeux fertiles* et précédé de *L'Évidence poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1962, 249 p.

- *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2009, 160 p.

- *Le Phénix*, Paris, Seghers, 1955, 67 p.

- *Les Sentiers et les Routes de la Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1954, 173 p.

- *Poésies, 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, 219 p.

- *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Le Livre de Poche », 1951, 446 p.

- *Poèmes pour tous*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1952, 244 p.

HAMON Philippe, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2001, 443 p.

HORACE, *L'Art poétique*, trad. de Jacques Peletier, Paris, Hachette Livre BNF, 2012, 49 p.

JEAN Raymond, *Lectures du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 188 p.

- *Paul Éluard par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1968, 187 p.

JUNG Carl Gustav, *L'Âme et la Vie*, traduit par Roland Cahen et Yves Le Ray, Paris, Buchet-Chastel, 1963, 533 p.

- *L'Homme à la découverte de son âme*, traduit par Roland Cahen, Paris, Albin Michel, 1987, 352 p.

- *La Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit par Roland Cahen, Paris, Folio, coll. « Folio essais », 1986, 288 p.

- *Psychologie de l'Inconscient*, traduit par Roland Cahen, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 1996, 218 p.

- *Psychologie et Alchimie*, traduit par Henry Pernet et Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1994, 705 p.

KRAUSS Rosalind, *Corpus delicti in Explosante fixe*, Paris, Hazan-Centre Pompidou, 1985, pp. 31-72.

MALRAUX André, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, 664 p.

- *Psychologie de l'art*, Lausanne, Albert Skira, 1947, 246 p.

MOUAWAD Wajdi, *L'Œil*, Arles / Montréal, Actes Sud / Leméac, 2018, 76 p.

PAULI Wolfgang, JUNG Carl Gustav, *Correspondance 1932-1958*, traduit par Françoise Perigaut, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 2000, 382 p.

RAY Man, *Autoportrait*, traduit par Anne Guérin, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, 515 p.

RICHARD Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1964, 362 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Carole Medawar est Professeur Assistant à l'Université Libanaise à Beyrouth. Titulaire d'un doctorat en littérature française de l'Université Saint Joseph (Beyrouth). Auteur d'une thèse intitulée *Les Territoires de l'inspiration poétique dans la poésie symboliste belge d'expression française : Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren*, dont un extrait a été publié dans le volume 23 de l'annale *Acanthe* (USJ), sous le titre : *Le Testament du poète*. Elle a participé à plusieurs colloques et a publié notamment des articles sur les œuvres de Michel Butor, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe et Wajdi Mouawad. **carole.medawar@ul.edu.lb**