

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU

Musée national d'art moderne

Bibliothèque publique d'information

75191 - Paris Cédex 04

Tél. 277.12.33

CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

Ouvert tous les jours
Sauf le mardi

de 12 h à 22 h
le samedi et le dimanche
de 10 h à 22 h

PAUL ELUARD et ses amis peintres

4 novembre 1982 - 18 janvier 1983

Le parcours de l'exposition Paul Eluard et ses amis peintres réunit en un déroulement parallèle chronologique et thématique les témoignages de la vie et de l'oeuvre du poète (manuscrits, documents, livres illustrant notamment ses collaborations avec les peintres) et les oeuvres d'art qui comptèrent pour lui et qui proviennent pour une bonne part de ses collections aujourd'hui dispersées. C'est à travers un grand nombre de pièces majeures, la vision de Paul Eluard sur l'art moderne qui nous est ainsi proposée. Regard d'un poète que les visiteurs de l'exposition pourront aussi retrouver ou découvrir à travers sa voix ou dans ses écrits. On notera dans ce parcours des oeuvres ou des documents particulièrement précieux :

CUBISME : - Sept oeuvres de Picasso parmi lesquelles le frontispice d'"Alcools" d'Apollinaire, "L'Homme à la mandoline" (1911) du Musée Picasso et l'étonnante "Nature morte" en relief ("Verre, fromage, couteau", 1914) de la Tate Gallery de Londres.

- Deux peintures de Juan Gris (1911 et 1914) et un assemblage d'Henri Laurens.

DADAISME : - Plusieurs reliefs de Jean Arp réalisés entre 1916 et 1926 .

- Des oeuvres de Man Ray, Picabia et Schwitters.

- Un ensemble exceptionnel de collages et de peintures dadaïstes de Max Ernst parmi lesquels "Aquis Submersus" (1919, Musée de Francfort), "Katharina Ondulata" (1920, collection particulière), "Oedipus Rex" (1922, collection particulière), "La Femme chancelante" (1923, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Dusseldorf), "Piéta ou la Révolution la nuit" (1923, Tate Gallery, Londres).

.../...

SURREALISME : - Après une évocation de l'attachement de Paul Eluard pour l'oeuvre de Klee et de De Chirico "Mannequin métaphysique" (1913, collection S. Janis, New York), l'exposition présente un ensemble rare d'oeuvres de Miro "Tête de fumeur" (1925, collection particulière), "L'addition" (1925, collection particulière); de Masson "Tombe dans la forêt" (1924, Musée de Grenoble); de Magritte "Le temps menaçant" (1929) et "Les amants" (1928, collection particulière); de Dali "L'Ane pourri" (1928) et "Colombe" (1930, collection particulière); de Tanguy "Le questionnant" (1937, Hirschhorn Museum, Washington) et de Giacometti.

- Plusieurs peintures de Max Ernst réalisées entre 1926 et 1929 : "La Forêt" (1923, Philadelphia Museum of Art), "Portrait de Gala" (1924, collection particulière), "La Vierge corrigeant l'enfant Jésus" (1926, collection particulière).

- Plusieurs peintures de Max Ernst provenant de la maison de Paul Eluard à Eaubonne.

- Un ensemble d'objets surréalistes.

- Des oeuvres rappelant la diffusion internationale des grandes expositions du Surréalisme (Toyen, Styrsky, Dominguez, Paalen, Penrose, Jennings, Magritte, Delvaux, Bellmer, Man Ray, L. Fini, etc...).

- Un ensemble de documents, livres et peintures concernant la collaboration de Paul Eluard et de Valentine Hugo.

OBJETS PRIMITIFS : - Plusieurs vitrines rappellent que Paul Eluard fut un excellent connaisseur et un collectionneur passionné d'objets africains et océaniens. On remarquera notamment un superbe masque Bambara, un "Homme-singe" du Bénin, une "Tête" Maori, et un extraordinaire crâne de sorcier du pays Pahouin (Congo).

PICASSO : - L'admiration et l'amitié de Paul Eluard pour Picasso est évoquée en premier lieu par une magnifique série de portraits de Nusch Eluard, puis, pendant l'occupation par plusieurs peintures ayant appartenu à Paul Eluard et par le plâtre original de "L'homme au mouton".

VOIR : - Pendant l'occupation Paul Eluard s'attache à d'autres peintres parmi lesquels Jacques Villon, Balthus, André Beaudin, Jean Fautrier, Raoul Ubac, Chagall et Jean Dubuffet auquel, le premier, il consacre un poème "La rue" (1943, collection particulière). Ces artistes se trouvent réunis aux précédents dans l'album et l'exposition Voir (1948) qui est ici presque entièrement reconstituée à la fin du parcours de l'exposition.

DOCUMENTS LITTERAIRES : - S'il est impossible de décrire le foisonnement du parcours littéraire de l'exposition, notons néanmoins quelques pièces particulièrement importantes :

- "Le Devoir et l'inquiétude" (1917), calligraphie par Gala (collection particulière).

- "Cinéma parfait (les conséquences des rêves)", manuscrit (Bibl. Litt. J. Doucet).

.../...

- "Les Animaux et leurs hommes", dédié à A. Breton (collection particulière).
- "Au Défaut du silence", manuscrit dédié par Gala à Aragon (collection particulière).
- Max Ernst, "Ernst et Eluard sous le même chapeau" (Bibl. Litt. J. Doucet).
- "Capitale de la douleur" (1926), reliure de P. Bonet (Musée de Saint-Denis).
- "L'Immaculée conception" (1930), manuscrit de P. Eluard et A. Breton (Musée Picasso).
- Lettre de S. Dali à P. Eluard à propos de l'évolution du Surréalisme (Musée Saint-Denis).
- Albums de cartes postales "1900" ou érotiques, ayant appartenu à P. Eluard (collection particulière).
- "Facile", reliure de G. Hugnet avec une mèche de cheveux de Nusch (collection particulière).
- "La Barre d'appui" (1936) avec gravure de Picasso (Bibl. Litt. J. Doucet).
- "La Victoire de Guernica", manuscrit (Musée de Saint-Denis).
- "A Pablo Picasso, Mougins, 1938", manuscrit (collection particulière).
- "Donner à voir" (1939), manuscrit (Musée Picasso).
- H. Bellmer, "Die Puppe", recueil de documents, manuscrits reliés par G. Hugnet (collection particulière).
- Divers poèmes du "Livre ouvert" (1941) enluminés par Picasso (collection particulière).
- "Poésie et vérité" (1942) orné de gouaches Rorschach par P. Eluard (collection particulière).
- Dessins de G. Vulliamy pour "Souvenir de la maison des fous" (1945) (Musée de Saint-Denis).
- M. Chagall, dessins utilisés dans "Le Dur Désir de Durer" (1946).
- Manuscrit pour "Le Temps déborde" (1947, collection particulière).

- Manuscrit relatif à la publication de "Voir" (1948, collection particulière).
- Manuscrit de Poésie ininterrompue II (1952 ,collection particulière).

Exposition réalisée par le Musée national d'art moderne et la Bibliothèque publique d'information.

SERVICE DE PRESSE/MNAM

Postes 46.60 - 47.13

SERVICE DE PRESSE/BPI

Poste 44.49

Parcours naturel

par Germain Viatte

Paul Eluard, poète d'images. Sur la « vitre claire » dont il rêve, toujours les reflets du voir. *Je t'appellerai Visuelle/Et multiplierai ton image*¹. Les images inspirent le poète, il peut les provoquer, il en éprouve la profonde ambiguïté. Au cours de sa vie il les reconnaît toujours actives, libres, espérances d'une « fête nouvelle ». Très tôt, dès cette exceptionnelle entente avec Max Ernst, Eluard sait qu'« il n'y a jamais de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu » et que la collaboration entre peintres et poètes ne peut résulter que d'une liberté réciproque où la beauté va naître d'une « ressemblance involontaire ». Mais vite aussi il en appelle à l'impulsion inspiratrice du poète et du peintre, à leur vocation commune d'« éléments moteurs » pour réclamer bientôt leur solidarité dans la communauté des hommes. Avec passion Eluard rejoint Bréton, s'associe au surréalisme, à ses explorations et à ses entreprises. Mais il apparaît plus homme de conciliation que prophète d'excommunication. S'il s'agite, signe, organise des manifestations internationales, son angélisme anxieux s'applique tôt à dégager l'évidence poétique dans la simplicité et la transparence. De santé délicate, souvent couché et souffrant, Eluard attend beaucoup des rêveries de l'imagination. Il ne peut vivre sans les signes, autour de lui, des artistes qu'il aime. Curieux, il a le génie de la découverte et le plaisir de la trouvaille, s'arrête devant la pièce maîtresse comme devant « les trésors de rien du tout ». Il aime engranger mais il ne craint pas de se défaire. Question de liberté mais aussi de survie. Certains des plus merveilleux tableaux de ce siècle passeront ainsi entre ses mains : Braque, De Chirico, Max Ernst, Gris, Miró, Tanguy, Picasso : exemples marquants d'un regard clairvoyant qui sait précéder l'accord unanime et s'appuie sur la connivence profonde d'une quête partagée. Mais ce grand choix que nous avons tenté de rassembler s'accompagne de bien d'autres témoignages, souvent secrets mais plus révélateurs peut-être : dessins, photographies, objets, écrits se trouvent ainsi portés par les échanges fervents de la vie. Ils nous proposent les figures un peu palies de tant d'actions communes, d'adhésions et de refus, d'enthousiasmes, de passions, de doutes aussi. Le livre est, bien sûr, le lieu privilégié de ce partage de l'imaginaire, qui conjugue la fragilité et la durée, engage l'attention, résulte d'une démarche

commune où peintres et poètes peuvent parfaitement s'accorder. La réussite naît ici du rapport juste. Non pas d'une surenchère de procédés opposés mais d'une subtile correspondance où souvent le poète s'incline pour accompagner et soutenir le peintre qu'il admire. Dans les meilleurs des cas, une seule phrase à deux voix. Ainsi en est-il depuis *Répétitions* (1922) jusqu'aux proses qui dialoguent avec les photographies de Michel Sima dans *Picasso à Antibes* (1948). Eluard affectionne les fragments qui, assemblés, constituent une mémoire. Lui qui excelle dans le vers unique il cisèle avec les peintres les blasons de l'amour et du monde. Ses plus belles trouvailles sont les plus brèves.

Paul Eluard appartient aussi à cette communauté secrète des bibliophiles qui vouent une passion au livre et aiment établir la singularité d'un ouvrage par

le recueil de ses atours, manuscrits et documents rares, et dans l'habit précieux choisi par le relieur. Il partage l'attrait des surréalistes pour la révélation présente dans le plus éphémère document ou la plus modeste plaquette. Le livre reste le support privilégié de l'échange. La dédicace vient ici clore dans l'offrande toute une démarche. Eluard excelle dans ces signes qui sont appels ou rappels d'un don fervent de soi, l'expression insistante d'une bonté qui émeut encore ceux qui eurent le privilège de son amitié. Le travail du livre effectué en commun ou par une sorte d'aller et retour dans l'illustration réciproque refuse le cloisonnement, atteste l'équivalence. Giorgio de Chirico, Max Ernst, Pablo Picasso, Salvador Dalí, également poètes, apparaissent bien aussi comme tels sous la plume d'Eluard. Dans la connivence ou la convivialité ils seront présents depuis les origines d'une œuvre jusqu'à cet abandon du poète à la communauté qui paraît parfois, après les désarrois que lui impose l'existence, comme l'expression aussi d'un doute tragique.

Il ne peut s'agir dans une exposition telle que celle-ci de faire œuvre d'historien, mais de restituer autant que possible un parcours visuel, le parcours naturel d'un poète en son temps avec les peintres. Relation ouverte, constant face à face, qui peut s'exprimer dans les lieux de l'existence, par les rappels de l'action et les témoignages de collaboration. Nous souhaitons, avec *l'aimant est proche sans doute* de Max Ernst développé pour quelques semaines à la dimension d'un paysage, introduire d'emblée cette approche sous le signe de l'écriture et de l'enchaînement « automatique » d'un poème visuel. De même que *la fleur qui marche* ou l'agrandissement monumental de *Liberté* de Fernand Léger concluent le parcours sur d'autres usages de la poésie. La confrontation continue de la peinture et de la littérature s'effectue dans un « passage » comme ceux que les surréalistes aimaient, où sont évoqués sans fausse reconstitution les lieux et les signes du quotidien de Paul Eluard pendant l'entre-deux-guerres. Après l'éclosion d'une personnalité, on y trouve les premiers écrits et les premiers choix, la révolte dadaïste, l'entente privilégiée avec Max Ernst et l'univers enchanté d'Eau-bonne. On y rappelle l'active participation au mouvement surréaliste et l'organisation commune de

manifestations dans toute l'Europe, la fascination partagée pour les arts sauvages et populaires. On y rencontre Gala et Nusch, Man Ray et Picasso. On y retrouve la contradiction douce-amère des vacances de l'amour à la veille de la guerre et des solidarités affirmées dans la montée des périls. Ce cheminement s'interrompt après une séquence où se dévisagent les amis d'alors, dans un espace central, rappel symbolique de ce café Certà où tant d'idées neuves furent échangées. Lieu de rupture — correspondant pour l'histoire à celle de la guerre — lieu de lecture et d'écoute où un audiovisuel sur le double thème de « monde ébloui — monde étourdi » alterne avec la présentation du *Guernica* d'Alain Resnais.

C'est un autre Eluard qui va naître pendant les actions clandestines de l'Occupation. Encore souffrant, « fraternellement seul, fraternellement libre », le poète va conjurer « la nuit le froid et la solitude » et rejoindre définitivement le parti communiste français alors dans l'illégalité. C'est un temps d'amitiés fortes et aussi d'adhésion à l'œuvre d'autres peintres tels qu'André Beaudin, Jacques Villon ou Raoul Ubac. Depuis l'anthologie de *Poésie involontaire et poésie traditionnelle* jusqu'aux *Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet* sans oublier la découverte d'Auguste Forestier à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, Eluard manifeste une attention à « La vie de tous les hommes » qui rejoint, solidarité sociale mis à part, celle que le fondateur de la compagnie de l'art brut attachera à l'« homme du commun ». Rappel des congrès de la paix auxquels ils participèrent ensemble, le « visage de la Paix » qui unit Eluard et Picasso dans le même envol ouvre à des images universelles répétées et agrandies à l'infini. Le désespoir qui suit la disparition de Nusch s'apaise à nouveau dans l'amour avec les accents du *Temps déborde* et de *Corps mémorable* (1947) puis du recueil *Le Phénix* (1951) où une dernière passion lui restitue « une perpétuelle enfance ». Paru en 1948, l'album *Voir*², qui donne lieu à une petite exposition en partie reconstituée ici, rassemble ceux qui furent pour Eluard les compagnons privilégiés du regard, le rappel de sa fidélité.

Germain Viatte

1. *A toute épreuve*, Paris, Ed. Surréalistes, 1930.

2. *Voir*, Genève, Ed. des Trois Collines, 1948.

Peindre délivre

par Jean-Charles Gateau

Rendre hommage à Paul Eluard pour le trentième anniversaire de sa mort, par le moyen d'une exposition de peinture, n'a rien d'un artifice ni d'un fourvoiement. C'est au contraire se placer d'emblée au cœur du royaume, là où le poète souhaitait nous attirer : *à l'intérieur de la vue*.

Aucun poète de ce siècle et je pèse mes mots, n'a eu comme Eluard l'amour de la peinture. Dans l'angoisse douce de voir le jamais vu surgir du néant, la jubilation du partage et l'émulation créatrice, Eluard se tint toujours au plus près de l'œil et de la main. Peindre était à ses yeux l'activité exemplaire par excellence, la plus noble de toutes; il n'entreprit jamais de théoriser longuement, de discourir *sur* la peinture. Son ambition fut de parler *avec* elle, dans la grande fraternité des inventeurs.

Son admirable disponibilité dans ce domaine vient en partie de ce que, comme le dit une boutade de Diderot, « n'ayant rien appris, il n'avait rien à désapprendre ». Sa famille, modeste et parvenue, n'appartenait pas à cette catégorie sociale que Bourdieu nomme les « héritiers ». Elle ne lui inculqua aucun préjugé, parce qu'elle ne lui inculqua aucun jugement esthétique. Ecolier du primaire supérieur, reclus en sanatorium, autodidacte et bibliophile, puis infirmier sans grade, Eluard parvint à la vie civile et à la vie adulte en 1919, le regard vierge et l'esprit avide. Dans cette aube retardée, la peinture déjà faite ne l'intéressait que médiocrement, à part, peut-être et par affinités spontanées, celle de Poussin. Les images toutes faites ont ceci de triste qu'elles se désamorcent, qu'elles sont guettées par le recensement patrimonial et le regard usé des promeneurs de musée: Eluard choisit toujours le côté des images à faire, le désordre des ateliers, l'odeur d'essence et de vernis, la peinture fraîche.

Néophyte un peu « provincial » à cause de son exil médical en Suisse et de ses pérégrinations militaires, Eluard rattrape rapidement le temps perdu, s'initie, sous l'égide de Paulhan et d'Ozenfant, aux arcanes de l'art moderne, assimile la grande révolution picturale du cubisme et les critères apollinariens d'autonomie de l'œuvre d'art. Il demande des illustrations à Lhote pour *Les Animaux et leurs hommes*, achète un autoportrait de Derain et des toiles de Braque, Gris et Picasso aux ventes Kahnweiler, commence une

collection. Toute sa vie, il sera un collectionneur passionné, mais sans avarice et sans fétichisme, improvisant, recevant et donnant, échangeant, achetant et vendant, ne thésaurisant jamais, gaspillant parfois, généreux avec ses amis, prélevant sur les amateurs fortunés une dîme qui l'aidait à vivre — mais les vrais bénéficiaires sont ceux qui lui ont acheté !

Cependant pour le cénacle qui se réunissait vers 1920 autour de Breton, Tzara, Aragon, Soupault et Eluard, le cubisme était déjà suspect : ne devenait-il pas une convention comme une autre, tentée de se compromettre avec le marché de l'art, le carriérisme, ou à tout le moins de s'assagir et de composer avec la tradition rationaliste du classicisme français ? Si

c'était pour substituer aux pommes et aux compotiers de Cézanne, pensaient les jeunes Dada, des compotiers et des pommes géométriques, même agrémentés de guitares, on ne sortait pas du conformisme décoratif à usage bourgeois que l'on voulait détruire. Breton et Aragon préservent leur admiration pour Picasso — le peintre Bleu d'Anicet -- mais au prix de quelques restrictions mentales (provisoires) et de quelque humeur devant l'ingrisme et les ballets mondains. Eluard ne partage sans doute pas la rage nihiliste de ses amis : à l'enquête de *Littérature* sur les métiers préférés, il répond : *peintre*. Considérer la peinture comme un métier fait certainement figure d'hérésie dans le groupe ! Mais il participe à toutes les manifestations provocantes de Dada. Il n'est pas pour autant comblé par les plasticiens que le groupe soutient. Il acquiert *La Mariée* de Marcel Duchamp, mais ne la conservera pas longtemps. Il joint à sa collection des œuvres de Picabia, de Arp, de Man Ray. Mais, en réalité, ni l'humour subversif et ésotérique de Duchamp, ni les dérisions provocantes de Picabia, ni les flirts avec la non-figuration ne le transportent. La subversion, l'abstraction, c'est utile, c'est nécessaire, ce n'est pas enthousiasmant. L'art visionnaire dont Eluard rêve, il va le rencontrer chez Giorgio de Chirico et bientôt chez Max Ernst.

Dès la première rencontre, les paysages oniriques et les inquiétants androïdes de De Chirico ont fasciné Eluard. Il en acquiert auprès de Paul Guillaume et par l'entremise d'Ungaretti. A la fin de 1923, il se rend à Rome pour rencontrer le peintre et compléter sa collection, qui compte près d'une vingtaine des plus beaux De Chirico. Ces toiles étaient pour lui des fenêtres ouvertes sur « le cerveau de l'enfant », un sésame pour régresser vers un monde antérieur au langage et à l'Oedipe, vers les mères géantes et énigmatiques, vers le temps sacré des origines. On sait que les surréalistes ont stigmatisé l'œuvre ultérieure de De Chirico — dominée par la même interrogation anxieuse sur l'identité, mais adultérée par les scrupules techniques et l'obsession culturelle.

Max Ernst, peintures murales de la maison d'Eaubonne avant restauration, 1967.

Eluard, fidèle à ses impressions premières, fera en 1937 le plus bel éloge de De Chirico en le comparant à Nerval : *la même énigme, la même mer inexplorable, la même place dépeuplée, les mêmes fruits sacrés d'une passion secrète...*

C'est toutefois auprès de Max Ernst, son aîné de quelques années, qu'Eluard trouve un guide sur les chemins de la voyance. Le groupe Dada exposa les œuvres du peintre rhénan au Sans-Pareil en mai 1921; Eluard se rendit à Cologne pour le rencontrer en novembre 1921, l'attira à Paris à la fin de l'été 1922, passa en étroite communion avec lui les années 1922, 1923 et 1924, parmi les orages passionnels et les complications dostoïevskiennes qu'attisait l'attrait réciproque de Gala et de Max. De cette exaltation partagée naquirent des recueils communs : *Répétitions*, *Les Malheurs des immortels*, *Au défaut du silence*. Il y eut pour Eluard un « *Évangile selon saint Max* » : explorer toutes les ressources de l'imaginaire, de l'onirisme, de l'inconscient, du délire, affronter le vertige et la folie dans d'inquiétantes illuminations-hallucinations dont témoignent *Mourir de ne pas mourir*, *Capitale de la douleur*, *Les Dessous d'une vie*, *L'Amour la poésie* :

*Le loup-corail séduit l'épine-chevalière
Toutes les chevelures des îles
Recouvrent des grappes d'oiseau
La fraise-rossignol chante son sang qui fume.*

Eluard fit décorer par Max sa villa d'Eaubonne, et posséda plus de cinquante toiles de Ernst, dont il fut dans ces années presque le seul client. Si l'intimité se dénoua par la suite, la symbiose, l'osmose entre les deux hommes fut telle qu'il en résulta pour toujours un fonds commun de la mémoire et de l'imaginaire qui imprègne toutes les œuvres ultérieures : ... *des frondaisons de charme / Des broderies de chair des fusées de mouvement.*

A la fin de 1924, au moment même où Eluard revenait de son « voyage idiot » autour du monde, et reprenait sans mot dire sa place aux réunions du café Certà, le surréalisme, après des années de gestation, se manifestait comme tel. Très vite la viabilité d'une peinture surréaliste s'imposa, malgré les apories soulevées par Max Morise et Pierre Naville. Attentif autant qu'André Breton à la naissance de cette peinture, Eluard en propose un véritable « musée imaginaire » dans *Capitale de la douleur* en 1926. Aux poèmes déjà écrits sur Arp, De Chirico et Ernst, viennent s'ajouter de nouveaux hommages, à Ernst d'abord, à Picasso et Braque, à Klee, à Masson et à Miró.

Conquérant de la liberté, Picasso se voit louer pour son émancipation à l'égard de la perspective académique et des canons de la Renaissance :
*Si nous l'abandonnons, l'horizon a des ailes
Et nos regards au loin dissipent les erreurs.*

Braque, malgré les réserves de Breton, reçoit sa part d'éloge pour avoir dit et prouvé qu'il travaillait non pas d'après la Nature mais avec elle, qu'il en épousait la dynamique créatrice : *Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour. / Il en rassemble les merveilles / Comme des feuilles dans un bois, / Comme des oiseaux dans leurs ailes / Et des hommes dans le sommeil.*

En Klee, Eluard reconnaît l'alternance de jubilation enfantine et de solitude tragique qui éclaire ou assombrit le monde intérieur des amoureux. André Masson lui apparaît comme le peintre de la « génération perdue », des Gilles et des Aurélien, incapables de se remettre du grand massacre de 1914-1918; cherchant l'oubli dans le jeu et l'alcool, sauvés

parfois par une dévotion panique à la Femme, déesse toute-puissante qui ourle *La guirlande d'un corps autour de sa splendeur.*

La démarche de Miró est peut-être la plus exemplaire aux yeux d'Eluard, puisque le Catalan va jusqu'à faire table rase de toute figuration dans une toile comme *Peinture*, de 1925, simple expansion nébuleuse de la couleur bleue, avant de peupler un monde rénové de sa calligraphie du bonheur, dans *Naissance du monde* (été 1925) : *A la fin, pour se couvrir d'une aube / Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.*

Au fil des recueils qui suivront *Capitale de la douleur*, Eluard saluera les nouveaux venus à la peinture surréaliste. Parisien d'adoption, le Breton Tanguy balise de signes osseux des Finistères de marée basse aux franges du sommeil, de grandes landes glaciales où Eluard reconnaît la solitude du cœur : *Du bout du monde au crépuscule d'aujourd'hui / Rien ne résiste à mes images désolées.*

Max Ernst, lithographie pour *Chanson complète*, 1939.

Dali, hableur cosmopolite, démontre — avec innocence ou roublardise, qu'importe ? — la singularité de nos associations mentales, et proclame le droit inaliénable pour chacun d'exhiber ses fantasmes pour les partager. Dans un long poème, Eluard mime sa volubilité inventive : *C'est en lissant les graines imperceptibles des désirs / Que l'aiguille s'arrête complaisamment / Sur la dernière minute de l'araignée et du pavot / Sur la céramique de l'iris et du point de suspension*. Encore en 1938, quand l'amoralité politique de Dali scandalisera ses amis, Eluard écrira à Roland Penrose : *Ce que fait Dali m'est par ailleurs précieux, utile. Et sera utile à tous les hommes*. Il y a encore les Belges et les Anglais. Magritte, dont Eluard entreprend de récrire « au bien » les mystères inquiets : *Marches de l'œil / A travers les barreaux des formes*. Delvaux, dont les vierges nubiles semblent vouées, par quelque fatale incommunicabilité des sexes, à ne jamais rencontrer l'amour, ce qui désole le poète : *Livrées à leur destin ne rien connaître qu'elles-mêmes*. Penrose, qui réunit Yseut la blonde et la blonde Lee Miller dans des marines enchantées, et l'autre ami d'outre-Manche, Humphrey Jennings, à qui Eluard adresse un message d'espoir au soir de Munich :

Le mouvement a des racines / L'immobile croît et fleurit.

Et enfin Léonor Fini, dont Eluard salue le féminisme sensuel, préparant la fin du machisme odieux : *Pères frères et amants / Du contenu de ces haillons / Vous n'aurez bientôt plus rien*.

Eluard ne se contente pas d'épouser, avec une intuition perspicace, les mondes intérieurs que lui révèlent les toiles de ses amis surréalistes. Dès son adolescence, il fut un bibliophile enthousiaste, passionné par la collaboration de l'illustrateur et de l'écrivain. Dénonçant l'illustration purement décorative et tristement redondante qui était de règle dans les éditions de luxe, il affirme avec force les droits de l'invention contagieuse : *le peintre est devant un poème comme le poète devant un tableau : il rêve, il imagine, il crée*. Au lieu de répéter ce que dit le texte (et de figer en une seule image décevante la poésie qui est par essence polysémique), l'illustration doit « recouper » le poème (au sens psychanalytique), prolonger son mouvement en s'en faisant la métaphore, et stimuler à son tour l'imagination et l'inventivité du lecteur-

spectateur. Ainsi fonctionnent les illustrations de Picasso pour *La Barre d'appui*, celles de Dali pour *Nuits partagées* et d'Ernst pour *Chanson complète*. L'illustration doit aussi être réversible, et plusieurs recueils, nés de la contemplation d'images, illustrent ces images par des mots. Sans parler d'un texte comme *Les Malheurs des immortels* de 1922 écrit en collaboration avec Max Ernst en regard des collages du peintre, il faut rappeler *Les Mains libres* de 1937, inspirées par 62 dessins de Man Ray, *Jeux vagues la poupée*, qui brodent en 1939 sur 14 photographies colorées de Hans Bellmer, *A l'intérieur de la vue* de 1948, sur des séries de collages oniriques de Max Ernst, et *Perspectives*, la même année, sur des gravures d'Albert Flocon : *On ne se trompe plus d'objet, puisque tout s'accorde, se lie, se fait valoir, se remplace*.

Progressivement, Eluard s'est constitué une philosophie de l'art qui généralise par rapport à l'empathie intuitive des poèmes et à la pratique spontanée de l'illustration réciproque. Cette théorie, plus esquissée que développée, part d'une réflexion sur le fétiche et le fétichisme, se fonde sur les engouements du collectionneur d'art africain et océanien, s'appuie sur une bonne connaissance de l'œuvre de Durkheim, de Lévy-Bruhl et de Marcel Mauss, repensée à travers Feuerbach et Engels. Le sauvage s'aliène dans sa propre création, sacralise ses propres rêves dans les Dieux qu'il sculpte et peint. Il convient d'exorciser la terreur soumise du primitif, mais il faut sauvegarder la force de l'imagination. A cet égard, pense Eluard, la peinture européenne depuis le Moyen Age est consternante : elle est dominée d'abord par les stéréotypes religieux, puis par les exigences de la raison civilisée et de la représentation objective : les peintres se sont amputés de leur subjectivité et se sont astreints à copier, avec d'infimes variations individuelles, soit des modèles canoniques (la « beauté grecque », les nativités et les crucifixions), soit une réalité convenue et désensibilisée (les batailles et les pommes). A cette étape, qui correspondrait à l'« esprit objectif » de la Triade hégélienne, succède, avec Picasso et les surréalistes, une démarche

Pablo Picasso, *Têtes*, huile sur papier monté sur toile, 1943, 66 × 55. Amsterdam, Stedelijk Museum.

nouvelle qui libère les figurants de leur lien avec un figuré particulier (tel épisode historique ou mythique, tel homme portraituré), voire même de leur confusion avec un référent particulier (le fétiche, l'idole adorée en tant que telle). La figure conquiert ainsi un statut homologue à celui du signe : comme dans la lecture, chaque spectateur d'un tableau imagine, et modifie ce qu'il voit en le réactivant. L'enseignement du peintre est ainsi bien supérieur à celui du philosophe, comme chez Schelling, dont procède, à travers les romantiques allemands, l'esthétique surréaliste. Immergé dans l'inconscient naturel, l'artiste est le point focal où la nature prend conscience de son unité et de son devenir. Il communique avec les règnes végétal et animal, et son œuvre révèle et entretient le dynamisme universel. On peut suivre l'élaboration de cette philosophie dans les divers articles sur l'art sauvage, dans la conférence de 1936 sur Picasso « Je parle de ce qui est bien », et dans l'article de 1937 sur Max Ernst « Au-delà de la peinture ». *Donner à voir* est l'impérieuse mission commune du peintre et du poète, pour gagner toujours davantage leurs semblables à une connaissance active du monde.

A partir de 1936, l'amitié avec Picasso domine l'approche éluardienne de la peinture, et l'on peut parler désormais d'un « Évangile selon saint Pablo ». Certes, Eluard ne renie pas les prestiges de l'imaginaire surréaliste. Mais le choc de la guerre d'Espagne et sa rupture avec Breton le rendent plus attentif aux menaces de solipsisme onirique et de délectation élitaires qui pèsent sur les adeptes du « château étoilé ». *Guernica* atteste que Picasso sait mettre son pinceau au service des dénonciations les plus nécessaires sans rien abdiquer de sa personnalité ni de son indépendance. Et surtout, sa rage iconoclaste paraît à Eluard plus efficace que les explorations surréalistes des fantasmes de l'inconscient, parce qu'elle investit avec turbulence le champ entier de la culture et des mythes ainsi que le quotidien de l'univers diurne et sensible, parce qu'elle déjoue tout blocage sur des formules maniéristes, parce qu'elle travaille sans relâche à une transformation révolutionnaire de la vision.

Dans le cadre des responsabilités morales et politiques que le communiste Eluard s'assigne à partir de la

Résistance, son effort fut de « vulgariser » Picasso à travers de multiples textes; non pas d'en donner une réduction châtrée et édifiante à l'usage des masses incultes, mais de persuader le peuple de l'*exemplarité* du travail du peintre, « bon maître de la liberté ». La tâche ne lui fut certes pas facilitée par le raidissement dogmatique qui sévit dans son parti entre 1947 et 1952, et qui amena certains artistes et intellectuels, par surenchère doctrinale, à subodorer dans tout ce qui s'était peint depuis Courbet un relent de pourriture bourgeoise. Le volontarisme forcené de militants, croyant qu'il suffisait de décréter une nouvelle Renaissance humaniste pour qu'elle advienne, confondant vérisme soviétique et réalisme, grandiloquence officielle et grandeur, suscita l'intolérance et le malaise et assombrit Eluard en le plaçant dans un difficile porte-à-faux. Le poète choisit de se battre pour Picasso auprès des siens, et ne songea pas à rompre une solidarité qui lui semblait le devoir le plus urgent.

Jacques Villon, *Le Scribe*, 1949, huile sur toile, 92 × 75. Musée national d'art moderne, Paris.

Ainsi Picasso fut la « pierre de touche » picturale des dernières années. Mais l'amoureux des images fut toujours disponible à celles qu'on lui proposait. Les nomenclatures lui importaient peu, et il s'attacha avec la même ferveur à des artistes d'esprit cubiste comme Gris, Villon ou Beaudin, à des expressionnistes comme Chagall dont la lévitation amoureuse le ravit, comme Roger Chastel, Cicero Dias et son camarade Fernand Léger, et, aux alentours du surréalisme, à Magritte et Delvaux derechef, à Balthus, Dominguez, Labisse et Vulliamy. Il salua à sa naissance le populisme bigarré et grinçant de Dubuffet, où il voyait se perpétuer le mince fil de la poésie impersonnelle et populaire, courant au long des siècles à l'envers des productions académiques légitimées. Il fut, certes, franchement hostile à la non-figuration qui explosa et envahit les cimaises au lendemain de la guerre : il la considérait comme une abdication et une amputation. Mais il ne condamnait pas l'abstraction lyrique pour peu qu'elle fût « chaude » et allusive : quelques arabesques et griffures verdâtres de Fautrier l'emmènent au jardin d'Eden, quelques lignes rousses enchevêtrées d'Ubac l'entraînent dans les forêts automnales. *Voir*, en 1948, récapitule ses amours et atteste son ouverture.

Au plus fort de la guerre froide, Eluard entreprend son *Anthologie des écrits sur l'art* restée inachevée, interrompue par la mort du poète. Répugnant à élaborer un discours théorique unique et suivi qui serait la source de contestations infinies avec les marxistes de stricte obédience, Eluard préfère, pour son « testament sur la peinture », *signer ce qu'il approuve* et le composer en mosaïque. Il obtient par ces collages de citations un double effet d'unanimité et de triangulation. Unanimité quand les diverses citations, empruntées à une parole plurielle qui traverse les siècles, collaborent à produire un sens unique, d'allure collective; triangulation quand elles fournissent des repères historiques antithétiques ou complémentaires, propres à engendrer une compréhension dialectique en perspective. Engagé dans une lutte idéologique contre les formalistes néo-kantiens et les champions de l'art non figuratif d'une part, les promoteurs d'un réalisme socialiste de type jdanovien d'autre part, Eluard orchestre un concert qui rend éclatantes les évidences qui sont les siennes.

Ces évidences, peut-on les résumer en quelques mots ? La première est que la peinture et la poésie mènent un même combat contre les pouvoirs qui veulent les régler. Pour les potentats politiques et économiques et leurs porte-parole dans le champ de l'idéologie, il s'est toujours agi de patronner et de régir la production et la consommation d'œuvres d'art. Tantôt, dans les régimes autoritaires, de les « instrumentaliser », de leur imposer une orthodoxie idéologique conforme aux systèmes de pensée en vigueur et à leurs objectifs, tantôt, dans les régimes « libéraux », de les exiler dans un domaine clos et autonome — hédonisme toléré parce que spiritualisé, ludisme circonscrit, formalisme, individualisme — d'où serait exclue toute efficacité dans les domaines de la connaissance, de la communication sociale et de la transformation du monde. Contre ces réductions castratrices, Eluard a toujours œuvré, que ce soit dans les quelques proses critiques qu'il a rédigées, dans les poèmes où il évoque conjointement et inséparablement le peintre, l'acte de peindre et la toile peinte (le poète, la poésie et le poème), dans les échos plus spécifiques donnés par tel texte à telle image, à restituer à la peinture sa pleine dimension humaine. Il entreprend un triple déploiement de la peinture : il l'érotise, il l'intellectualise, il la moralise. Face à toute abstraction qui s'efforce d'évacuer l'investissement libidinal dans l'image, face à toute sublimation, Eluard réveille la sensualité, rétablit le lien avec le pulsionnel : *Regard aux lèvres baiser aux yeux*.

Inversement, face aux purs sensualistes, Eluard intellectualise la perception de la peinture : *voir c'est comprendre, juger* : mortifiant la routine, la vraie peinture enseigne à substituer la parole individuelle aux clichés et aux normes en usage, à multiplier les visions qualitatives du monde : à vivre en poésie, à bannir les répétitions stérilisantes. Cette libération n'a de valeur que si elle est contagieuse, si son éthique s'étend à la communauté illimitée de tous ceux qui ne sont pas définitivement sourds et aveugles; elle ne prend son plein sens que dans l'expansion fraternelle de la liberté.

Jean-Charles Gâteau

ELUARD ET SES AMIS PEINTRES

Un catalogue est édité à l'occasion de cette exposition.

- . format 21 x 30 cm
- . comprenant 256 pages avec 270 reproductions en noir et blanc

A travers les textes de Paul Eluard et les témoignages de ceux qui l'ont connu, cet ouvrage rend compte des relations privilégiées entretenues par Eluard avec les artistes pendant près d'un demi-siècle. Textes de : Paul Eluard, Pierre Daix, Jean-Claude Gateau, Raymond Jean, Bernard Noël, Roland Penrose, Lucien Schefer, Werner Spies, Germain Viatte. Biographie et chronologie.

Il a été prévu un prix spécial pour les Membres de la Presse et ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 55 frs à la librairie du Centre (soit au rez de chaussée, soit au 5ème étage, à l'entrée de l'exposition).

Pour les représentants de la presse non parisiens, ce catalogue pourra être adressé franco, contre paiement de la somme de 73 Frs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 62 Frs.

Prix public : 90 Frs.

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue ELUARD, est à retourner, accompagné du règlement à : Centre Georges Pompidou
Service Commercial
75191 PARIS CEDEX 04

NOM :

ADRESSE :

VILLE :

PAYS :

JOURNAL :

MONTANT :

Chèque libellé à l'ordre de : Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.



et ses amis peintres

4 novembre 1982 - 18 janvier 1983



Centre Georges Pompidou

5e étage. Ouvert (sauf mardi) de 12h à 22h - samedi et dimanche de 10h à 22h

Tout commence par des images...

L'histoire de l'amitié de Paul Eluard avec des peintres commence lorsque la guerre de 14-18 s'achève. Il rejoint alors la révolte dadaïste et sa présence auprès de Max Ernst, Man Ray, Hans Arp rappelle celle qu'Apollinaire avait eu auprès des artistes au moment du cubisme. Il se lie avec André Breton et participe au développement du surréalisme (1924-1934). Étroitement associé à la vie mouvementée du groupe jusqu'à la veille de la guerre 39-45 et sa rupture avec Breton, il rencontre Dalí, De Chirico, Giacometti, Magritte, Miró... Son amitié avec ces artistes a donné naissance à *des livres illustrés* : poèmes inspirés par des peintures ou des dessins, peintures inspirées par des poèmes. En outre, entre 1935 et 1938, il est avec Breton l'infatigable *organisateur des expositions surréalistes* à Ténérife, Londres, Bruxelles et Paris.

Après 1936, c'est l'amitié avec Picasso qui coïncide avec un nouvel engagement politique. Cette amitié durera jusqu'à la fin de sa vie. Traversant avec lui les moments de la guerre d'Espagne, celle de 39-45, l'après-guerre, ils définissent un *art engagé* qui associe le quotidien, la vie amoureuse et la politique tout en préservant l'autonomie de l'œuvre d'art. Période aussi de lien avec de nouveaux peintres comme Chagall, Dubuffet, Fautrier, Léger, Villon. Souvent attaché dans sa jeunesse à méditer sur le pouvoir des images, Paul Eluard après la guerre s'adresse aux spectateurs pour leur *apprendre à voir*.

Ces foisonnants échanges entre créateurs ont fait de Paul Eluard un *collectionneur* de peintures mais aussi de sculptures d'art primitif et d'objets de curiosité.

L'Exposition :

Si les premières grandes manifestations du Centre Pompidou, de *Paris-New York* à *Paris-Paris* ont présenté l'art du xx^e siècle dans l'histoire et selon le brassage des idées que s'est produit entre New York, Berlin, Moscou, et Paris, c'est aujourd'hui le regard d'un des plus grands poètes français qui permet d'interroger les rapports entre peinture et poésie. Point de vue qui pour être plus intérieur n'en permet pas moins d'évoquer le contexte culturel et historique de la première moitié du xx^e siècle en Europe. L'exposition se propose de rassembler les importantes collections d'Eluard parmi lesquelles on compte certains des plus grands chefs-d'œuvre du siècle.

Conçue comme un double parcours chronologique elle évoque d'une part, la vie et l'œuvre du poète, de l'autre, l'évolution de l'art dès le début de ce siècle. Une mise en scène de l'espace reconstituée d'une façon libre des éléments de la vie quotidienne de l'époque : passages couverts, café littéraire, galeries d'art, jardin public avec en librairie un choix des œuvres du poète, et au cœur même de l'exposition, dans une évocation du café Certà, le public peut lire de nombreux textes d'Eluard et voir en permanence un programme audio-visuel *Monde ébloui-Monde étourdi*. Des animations, des rencontres doivent restituer l'accord privilégié du mot et de l'image et montrer l'actualité toujours vivante de cet échange.

Le catalogue de 224 pages, abondamment illustré, comprend des textes critiques et des témoignages d'amis, un dictionnaire illustré des artistes, une chronologie et la liste des œuvres exposées.