
RELIEF 11 (1), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 1-23

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.949>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Le poète Paul Éluard et le compositeur Francis Poulenc ont tous deux porté un grand intérêt à la peinture moderne, et surtout à l’œuvre de Pablo Picasso. Cet article étudie la façon dont les liens d’amitié et d’admiration réciproque entre ces trois artistes se manifestent dans des œuvres intermédiales, notamment le recueil *Voir. Poèmes Peintures Dessins* (1948) et le cycle de mélodies *Le Travail du peintre* (1957). L’interaction créatrice entre peinture, poésie et musique est analysée à la lumière des théories surréalistes formulées par Éluard dans *Donner à voir* (1939).

« Voir, c’est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s’oublier, être ou disparaître. »¹ A travers cette formule, qui paraît en épigraphe à son recueil *Donner à voir* (1939), Paul Éluard souligne l’importance de l’aspect visuel dans sa pratique poétique et sa pensée esthétique. Grand amateur et collectionneur d’art contemporain, il s’est lié d’amitié avec de nombreux peintres et se laisse volontiers inspirer par eux. Cet intérêt porté aux arts plastiques se manifeste à différents niveaux dans l’œuvre d’Éluard. De manière générale, on remarque que son écriture poétique se caractérise par l’emploi d’images picturales. En outre, il a écrit beaucoup de poèmes et articles en hommage à des peintres admirés. Mais c’est surtout dans sa prédilection pour le livre illustré que sa volonté de dialoguer avec des artistes visuels se manifeste.

Comme beaucoup de surréalistes, Paul Éluard considère le livre comme un support idéal pour faire dialoguer des textes et des images. Au cours de sa longue carrière, il a publié plus de cinquante livres illustrés. Dans certains cas, il suit la procédure conventionnelle de faire créer des images pour accom-

pagner un texte existant. Mais l'originalité de la démarche d'Éluard et de ses confrères surréalistes consiste justement à inventer des approches nouvelles qui contestent la hiérarchie traditionnelle entre le texte et les images. Dans la première moitié du XXe siècle, on voit apparaître des livres qui sont le produit d'une étroite collaboration entre un poète et un peintre. C'est le cas, par exemple, du livre intitulé *Les Malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst* (1922), qui juxtapose des collages surréalistes de Max Ernst et des textes écrits à quatre mains par les deux amis. Il arrive aussi à Éluard d'écrire des textes poétiques pour 'illustrer' des dessins de Man Ray dans *Les Mains libres* (1937). Il est courant d'appeler ce type d'ouvrages des livres d'artiste ou livres de peintre, mais Yves Peyré remarque à juste titre que ces désignations mettent trop l'accent sur l'aspect visuel. Comme c'est l'interaction entre le texte et les images qui nous intéresse, nous nous accordons avec lui pour préférer la notion de *livre de dialogue* (Peyré, 30-31).

Dans la présente étude, nous nous proposons d'étudier le rapport entre texte et image dans l'œuvre de Paul Éluard à travers un certain nombre de livres illustrés, notamment le recueil *Voir. Poèmes Peintures Dessins* (1948).² Dans cet ouvrage, qui peut être considéré comme son testament artistique, Éluard fait dialoguer des reproductions d'œuvres d'art avec des poèmes qu'il a dédiés à leurs créateurs. Il est d'autant plus intéressant qu'il a inspiré le compositeur Francis Poulenc à créer un cycle de mélodies intitulé *Le Travail du peintre* (1957).

Dans nos analyses, nous nous concentrerons sur le cas de Pablo Picasso, le peintre préféré de Paul Éluard. Il s'agira d'explorer le réseau de références intermédiaires qui se tisse autour du cycle de poèmes *Le Travail du peintre*, écrit par Éluard en 1945 pour rendre hommage à Picasso et reproduit dans *Voir*. Après avoir esquissé les grandes lignes de la théorie artistique d'Éluard, et plus spécifiquement de ses idées sur l'intermédialité, nous allons passer en revue ses principales collaborations artistiques avec Picasso. Ensuite nous étudierons la façon dont il représente la personnalité et l'œuvre de celui-ci dans le premier poème du *Travail du peintre*. Nous tenterons ensuite d'interpréter les rapports entre ce texte et les images qui l'encadrent dans *Voir*. Le dernier volet de cette étude concerne les relations entre Éluard et Poulenc et l'adaptation musicale que ce dernier a faite du poème sur Picasso. Cette démarche permettra de comprendre comment la conception surréaliste de l'intermédialité se réalise dans les rapports triangulaires entre la peinture, la poésie et la musique.

Surréalisme et intermédialité

Le cadre théorique de cette étude repose sur le concept de l'intermédialité, que nous considérons comme une variante de l'intertextualité. Rappelons que Julia Kristeva a défini l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre » (Kristeva, 59). Même si cette notion couvre en principe aussi les rapports entre des oeuvres appartenant à différentes disciplines artistiques, on a tendance à limiter son emploi aux analyses littéraires. Selon Jürgen Müller, « Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (Müller, 106). Irina Rajewski distingue trois types d'intermédialité, à savoir la transposition médiale (par exemple l'adaptation cinématographique), la combinaison médiale (des genres mixtes tels que l'opéra) et les références intermédiales (comme l'*ekphrasis*) :

In this third category, as already in the case of media combination, intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definition just one medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means. (Rajewski, 52-53)

Il s'agit donc d'étudier des processus de *transposition* d'une discipline artistique à une autre, en prenant en compte les caractéristiques spécifiques de chaque médium.

Dans les exemples que nous allons traiter, les trois types d'intermédialité sont présents. Les adaptations musicales des poèmes d'Éluard peuvent être classées dans la catégorie des transpositions médiales. La combinaison médiale est à la base des livres de dialogue, où deux disciplines artistiques coexistent. Finalement, nos analyses des poèmes d'Éluard et des mélodies de Poulenc visent à démontrer l'utilisation de techniques de transposition intermédiaire pour rendre hommage au peintre Picasso.

Ceci dit, il faut prendre en compte le fait que, à l'époque du surréalisme, l'intermédialité a un caractère complexe et souvent déroutant. Dans son étude sur le livre surréaliste, Hubert souligne le fait que le rapport entre texte et image n'y est pas d'ordre mimétique :

For the surrealists, the work to be illustrated does not constitute a model or even an antecedent. Text, drawing, or photography plays for the illustrator the role of an inner model that stimulates but never constrains his imagination. The reader faces two oddly dissimilar entities which simply refuse to move along parallel tracks. (Hubert, 21)

Plutôt que de proposer des associations logiques entre différents éléments, les surréalistes procèdent par juxtaposition et contradiction. Le rapport entre le texte et les images en devient souvent énigmatique. Or, Paul Éluard est l'un des principaux théoriciens de cette variante spécifique de l'art intermédial. C'est pourquoi nous proposons de nous pencher un peu plus sur ses conceptions artistiques, avant de passer à l'analyse des rapports intermédiaux autour du *Travail du peintre*.

Dans *Donner à voir*, Éluard fait le point sur sa conception personnelle du surréalisme. C'est un ouvrage éclectique qui contient des articles, des conférences, des poèmes et des textes en prose. Une telle approche est caractéristique d'Éluard : s'il s'exprime sur l'art, il le fait d'une manière plus poétique que théorique, par désir d'émulation avec les artistes admirés (Hawkins, 188 ; Gateau 1982, 354-355). Un des textes centraux du recueil est la conférence « L'Evidence poétique », prononcée à l'Exposition surréaliste de Londres en 1936. Éluard y définit les principes de la poésie surréaliste tout en soulignant qu'ils ne se limitent pas à l'écriture. En fait, le mot *evidence* qui figure dans le titre de sa conférence, la place déjà sous le signe du visuel. Pour Éluard, le surréalisme est un état d'esprit qui s'exprime autant en peinture qu'en poésie, brouillant parfois la distinction entre les deux. Ainsi, il attaque les peintres réalistes dont il estime qu'ils étaient « ravalés au rang de *scribes* » (nous soulignons) puisqu'ils se contentaient de copier le réel. Il leur oppose les peintres surréalistes qui, eux, ont droit à la qualification de *poètes* car ils voient au-delà de la simple réalité des choses :

Ils savent que rien ne se décrit suffisamment, que rien ne se reproduit littéralement. Ils poursuivent tous le même effort pour libérer la vision, pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, que tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même *matière* que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure. (O.C. I, 516)

Pour Éluard, l'imagination est une force qui ressemble à l'inconscient, une faculté autonome où les lois qui gouvernent la réalité ne sont pas en vigueur (Hawkins, 189). Dans la poésie et la peinture surréalistes, ce principe créateur se manifeste dans la juxtaposition d'images disparates qui n'entretiennent pas un rapport logique entre elles. L'effet poétique est censé naître de ce rapprochement fortuit ou même paradoxal.

Un même type de procédé est à l'oeuvre dans le dialogue entre le textuel et le visuel dans les livres surréalistes. Éluard dit à ce propos que « des images n'accompagnent un poème que pour en élargir le sens, en dénouer la forme » (O.C. I, 982). Il dresse un tableau des rencontres significatives entre poètes et peintres, y comprises ses propres collaborations avec Max Ernst et Man Ray. Il conclut en disant : « Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de se comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. A la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire » (O.C. I, 983). L'aspect visuel ne doit donc pas restreindre la signification du texte poétique en le figeant dans une seule image, mais au contraire en multiplier le potentiel polysémique, de manière à stimuler l'imagination du lecteur/spectateur.

Les yeux fertiles de Picasso

Dans *Donner à voir*, Éluard présente Pablo Picasso comme la figure centrale dans l'avènement de l'art moderne. Le titre du recueil est emprunté au dernier vers du long poème « A Pablo Picasso », publié dans les *Cahiers d'art* en 1938 et repris ici en volume (O.C. I, 1003).³ Pour expliquer la nouveauté de l'approche artistique de Picasso, Éluard souligne l'importance de la vision intérieure, en référant de nouveau au rapport entre la poésie et la peinture : « A partir de Picasso, les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant le tableau. Il rêve, il imagine, il crée » (O.C. I, 937). A part le fait que la figure de Picasso joue un rôle capital dans la réflexion esthétique d'Éluard, les deux hommes entretiennent une amitié fraternelle qui engendre différents types de collaboration artistique. D'autres chercheurs (notamment Jean-Charles Gateau) ont étudié ces rapports en détail ; nous nous contenterons de passer en revue les moments les plus importants.

Au milieu des années 1930, Éluard se rapproche de Picasso, à qui il a voué un premier poème dans *Capitale de la douleur* (1926). Le peintre traverse alors une crise artistique et s'est mis à écrire des textes automatiques. Il est

important de noter que Picasso s'intéresse beaucoup à la littérature ; il se considère même comme « un poète qui a mal tourné » (Androula, 320). En 1935, alors que Picasso est en train de se séparer de sa femme Olga, Éluard lui présente Dora Maar qui deviendra sa nouvelle muse. Cette rencontre déclenche une résurrection artistique dont Picasso sait gré à son ami (Gateau 1983, 13-14). Le 8 janvier 1936, il dessine un portrait d'Éluard, qui est sur le point de partir en Espagne pour donner des conférences sur Picasso. Peu après le retour d'Éluard à Paris, Picasso disparaît sans laisser de traces, abandonnant un projet de livre sur lequel ils travaillaient ensemble (*La Barre d'appui*). Leurs retrouvailles à Paris en mai de cette année inspirent à Éluard le poème « A Pablo Picasso », dont nous citons les premiers et les derniers vers :

Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
[...]
Bonne journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le cœur par surprise. (O.C. I, 509)

Ce poème exprime la joie que procure la rencontre avec Picasso, ainsi que son pouvoir de transfigurer le réel (Gateau 1983, 22). Il sera publié dans *Les Yeux fertiles* (1936), recueil illustré par Picasso dont le titre évoque le regard intense et la vision créatrice du peintre espagnol. Une des images qui figurent dans ce livre est une eau-forte qui combine un texte manuscrit d'Éluard avec des enluminures de Picasso [Fig. 1].

Ainsi se noue entre le peintre et le poète une amitié qui laisse beaucoup de traces dans leurs œuvres respectives. Éluard écrit de nombreux poèmes et articles sur Picasso, tandis que celui-ci fait plusieurs portraits de Paul Éluard et de sa femme Nusch. Leur relation se nourrit aussi d'un engagement commun pendant la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre Mondiale. Cette affinité à la fois personnelle, politique et esthétique s'exprime à travers de nombreuses publications communes, allant de recueils illustrés d'un frontispice de Picasso à de véritables livres de dialogue comme *Le Visage de la paix* (1951).⁴

Dans les poèmes qu'Éluard consacre à son ami peintre, l'univers pictural de l'œuvre de Picasso et l'homme lui-même sont reflétés dans des images poétiques où domine le champ lexical de la vue. Éluard établit souvent un lien entre l'acte de voir et celui de créer :

Nous toucherons tout ce que nous voyons
 Aussi bien le ciel que la femme
 Nous joignons nos mains à nos yeux
 La fête est nouvelle (O.C. I, 1001)

C'est donc la vision intérieure du peintre (les yeux) qui déclenche l'acte créateur (les mains), mais le « nous » indique que cet acte se déroule à deux niveaux différents. Les mains sont celles du peintre tenant un pinceau, mais aussi celles du poète dont la plume s'inspire du tableau. Ainsi ces vers célèbrent non seulement le génie de Picasso, mais aussi la complicité artistique entre les deux amis.



Fig. 1. « Grand air ». Eau-forte de Paul Éluard et Pablo Picasso, signée le 3-4 juin 1936, reproduit dans Paul Éluard, *Les Yeux fertiles*, Paris, G.L.M, 1936.

En 1944, Éluard érige un monument à son ami en publiant le recueil *A Pablo Picasso*. Cet ouvrage luxueux inaugure la prestigieuse collection « Les Grands peintres par leurs amis » aux Editions des Trois Collines à Genève. Il réunit les textes programmatiques sur Picasso qui ont paru dans *Donner à voir* et un grand nombre de poèmes qui lui sont consacrés. Le tout est richement illustré de reproductions d'oeuvres de Picasso, de photos intimes témoignant de leur amitié, de dessins et de vignettes. Le livre ouvre sur une épigraphe manuscrite, reproduite en fac-similé : « Dans ce haut lieu qu'est l'oeuvre de Picasso, j'ai voulu partager les intarissables plaisirs qu'elle me donne, j'ai voulu prouver, dans les termes et dans les formes, la confiance que l'homme fait à l'homme ». Dans les années qui suivent, Éluard poursuit ce travail de propagande en rédigeant un catalogue d'exposition (*Picasso libre*, 1945) et un livre de photographies (*Picasso à Antibes*, 1948).

C'est à la même époque que sa réflexion sur l'art poétique et pictural culmine en la publication de deux importants cycles de poèmes, parus dans le recueil *Poésie ininterrompue* (1946). Le premier, intitulé *Le Travail du poète*, contient quelques vers qui semblent évoquer le rapport quasiment symbiotique entre Éluard et Picasso, aussi bien sur le plan personnel qu'esthétique :

Je suis le jumeau des êtres que j'aime
Leur double en nature la meilleure preuve
De leur vérité je sauve la face
De ceux que j'ai choisis pour me justifier (O.C. II, 48)

Cet amour fraternel est à l'origine du second cycle, *Le Travail du peintre*. Il s'agit de sept nouveaux poèmes qui sont dédiés à Picasso. C'est ce texte qui va être inclus dans *Voir* et qui donnera naissance à la composition de Francis Poulenc du même nom.

Le dialogue entre la peinture et la poésie dans *Voir*

Voir. Poèmes Peintures Dessins paraît en 1948 aux Editions des Trois Collines. Le recueil est annoncé de la manière suivante : « 64 reproductions d'oeuvres de 32 peintres parmi les plus grands de l'Ecole de Paris. Leurs intentions par les poèmes que Paul Éluard leur consacre. Commentaire irrationnel de la peinture par la poésie » (Lionel-Marie, 71). Selon l'éditeur François Lachenal, Éluard avait refusé d'ajouter des informations biographiques ou un autre « appareil scientifique » (Lionel-Marie, 220). C'est du choix des textes et des images, et

surtout de l'interaction spontanée entre ces deux éléments, que doit émaner sa vision esthétique.

Nous n'avons pas trouvé beaucoup d'informations sur la genèse de cet ouvrage, mais il semble qu'Éluard ait d'abord sélectionné les œuvres à reproduire, dont plusieurs ont d'ailleurs appartenu à sa propre collection, avant de choisir les poèmes qui devaient les accompagner. Dans certains cas, il a dû les écrire spécialement pour ce volume. Le livre est lancé lors d'une petite exposition dans la galerie de l'hôtel du Pont-Royal.⁵ Le vernissage a lieu le 27 mai 1948 en présence de nombreuses personnalités artistiques et littéraires.

Même si *Voir* n'est pas strictement parlant le résultat d'une collaboration entre un poète et un peintre, nous trouvons que la notion de livre de dialogue s'applique parfaitement à ce cas. Premièrement, par le choix des images, Éluard témoigne des rapports d'amitié qu'il a entretenus avec les artistes de sa génération. Deuxièmement, les poèmes qu'il contient sont tous consacrés à des peintres, dont ils évoquent l'univers pictural à travers des procédés de transposition médiale. En finalement, la combinaison parfois énigmatique de ces deux éléments fait naître un dialogue typiquement surréaliste qui active l'imagination du spectateur-lecteur. Le critique Louis Chéronnet l'a bien saisi, puisqu'il écrit dans son compte rendu de *Voir* : « Le poète a laissé courir sa plume et il a choisi lui-même selon ses préférences intimes les images les plus expressives. Et, au-delà de ses apparences, commence le mystérieux dialogue d'une unique pensée manifestée en sa double nature [...] ».⁶

Dans *Voir*, chaque texte est précédé d'un dessin en noir et blanc et suivi d'une planche en couleurs. Imprimé à 3000 exemplaires numérotés sur grand papier vélin blanc (35 x 25 cm.), le livre présente un aspect monumental et luxueux. La couverture a été gravée sur cuivre par Raoul Ubac et tirée sur les presses à bras des ateliers Paul Haasen à Paris [Fig. 2]. Le bibliophile Éluard fait aussi produire 44 exemplaires de luxe sur vélin pur chiffon, comportant chacun un manuscrit autographe signé d'un des poèmes et une épreuve de la gravure originale de Raoul Ubac.⁷

La couverture présente un aspect charbonneux et sombre, que Jean-Charles Gateau interprète en relation avec la tonalité « automnale et ténébreuse » du dernier poème du livre, dédié à Ubac et inspiré de la mort subite de Nusch Éluard en 1946 (Gateau 1983, 263). L'expérience récente de la guerre aura sans doute aussi contribué au pessimisme d'Éluard. *Voir*, tout en étant une célébration des joies que l'art peut procurer, se place donc également sous le signe du deuil et de la douleur.

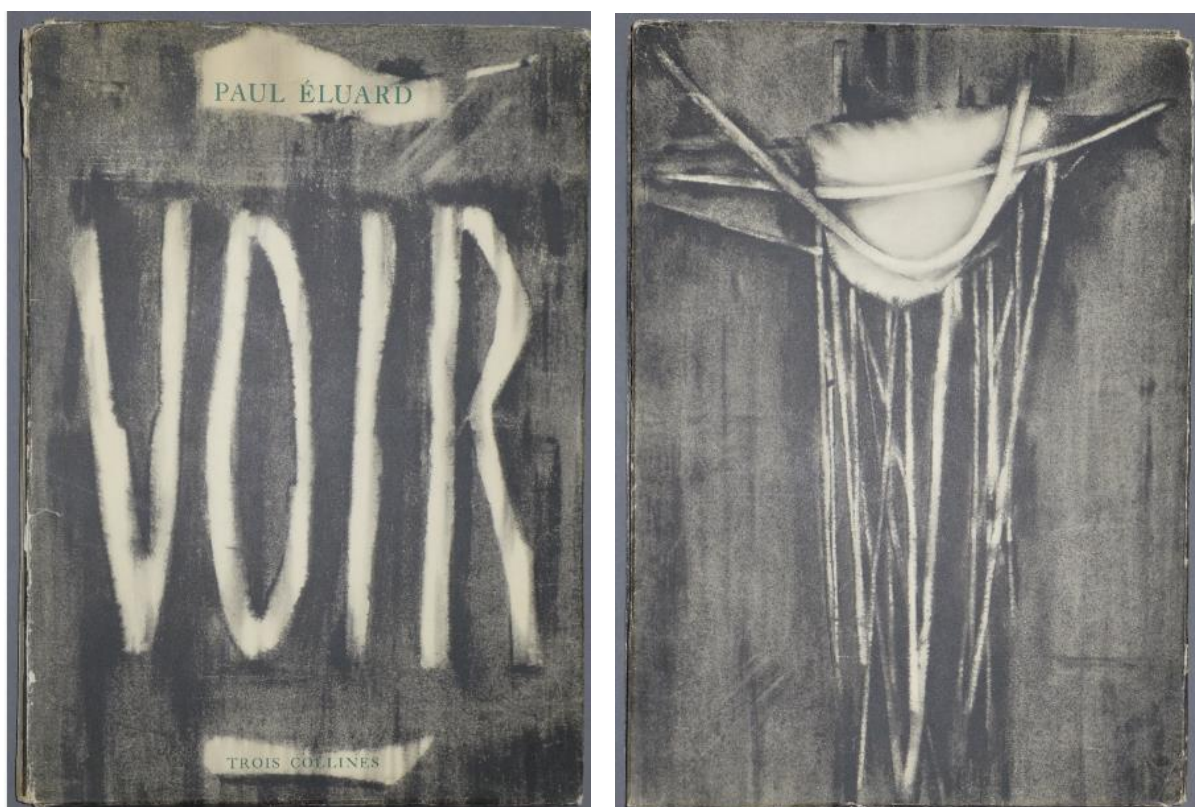


Fig. 2. Couverture de Paul Éluard, *Voir. Poèmes Peintures Dessins*, Genève, Trois Collines, 1948. Exemplaire de la Collection Koopman, Bibliothèque royale de La Haye.

Voir est donc une espèce de « musée imaginaire » (Gateau 1983, 221) ; il présente le panthéon personnel de Paul Éluard, où Picasso tient la première place. Le recueil ouvre sur le texte du *Travail du peintre*, entouré d'un portrait au lavis de Nusch Éluard signé le 3 août 1937 [Fig. 3] et du tableau cubiste *Le Torero* datant de 1911 [Fig. 4].⁸ Le titre du cycle de poèmes réfère à Picasso comme étant le peintre par excellence ; on pourrait donc le considérer comme une sorte d'art poétique. Le texte est divisé en sept parties numérotées qui se présentent comme des poèmes distincts tout en manifestant une certaine cohérence au niveau des motifs et des thèmes abordés. Nous nous limiterons à analyser la première section, celle qui sera mise en musique par Francis Poulenc (voir plus bas).

Entoure ce citron de blanc d'œuf informe
 Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple et fin
 La ligne droite et noire a beau venir de toi
 L'aube est derrière ton tableau

Et des murs innombrables croulent
Derrière ton tableau et toi l'œil fixe
Comme un aveugle comme un fou
Tu dresses une haute épée vers le vide

Une main pourquoi pas une seconde main
Et pourquoi pas la bouche nue comme une plume
Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes
Tout au bord de la toile où jouent les petits clous

Voici le jour d'autrui laisse aux ombres leur chance
Et d'un seul mouvement des paupières renonce (12)

Le texte se présente comme un sonnet composé de trois quatrains et un distique. Le choix d'un genre classique se double d'une versification relativement traditionnelle : les trois premiers vers sont des alexandrins. Ensuite Éluard passe à un mètre plus variable (des vers de 8, 9 ou 10 syllabes) et il retourne à l'alexandrin avec « Une main pourquoi pas une seconde main » pour le reste du poème. Les six autres poèmes sont de facture moins classique, mais ici on a donc une dominance de l'alexandrin qui confère au poème un effet d'ampleur.

L'idée générale de ce texte est d'évoquer à la fois la personne de l'artiste, l'acte de peindre et le tableau. Ce dernier mot apparaît deux fois, dans son double sens d'oeuvre d'art et d'objet matériel, la seconde acception prenant le dessus dans le vers 12, où il est aussi question de « la toile où jouent les petits clous ». Les deux premiers vers présentent des verbes à l'impératif qui visent probablement à rendre la puissance créatrice du peintre admiré. Le poème évoque l'oeuvre de Picasso à travers des couleurs ([jaune] citron, blanc d'oeuf, [bleu] azur) et des formes (la ligne droite et noire) caractéristiques. Ces couleurs ne correspondent pas aux images qui accompagnent le texte, mais elles font penser à d'autres tableaux de Picasso, comme son [portrait de Nusch Éluard](#) de 1937. On peut aussi lire ces vers comme un commentaire sur la création artistique, dans le sens où l'œuf symbolise la conception de la vie ; la métaphore signifie alors que la couleur engendre la forme et permet de passer du chaos à la structure (Gateau 1983, 158). La « ligne droite et noire » contribue à cette mise en forme qui se produit sur la surface du tableau, mais elle réfère aussi au pinceau du peintre. Nous passons ainsi à la visualisation de l'acte créateur, ce qui s'affirme dans la deuxième strophe avec « Tu dresses une haute épée dans le vide ». Cette formule à résonance phallique (interprétation

confirmée par la « plume nue » du vers 10) introduit les notions de virilité et de combat dans un univers d'abord présenté comme fluide et informe (des notions souvent associées à la féminité). Nous voyons donc le peintre à l'oeuvre, possédé d'une fureur créatrice qui est nourrie par sa vision intérieure (« comme un aveugle comme un fou »). Son attitude incorpore aussi quelque chose d'un voyant ou d'un prophète exalté.

Du portrait du peintre on glisse vers quelques motifs physiques très éluardiens (les yeux, les mains, la bouche, les paupières) qui semblent plutôt se situer au niveau de l'image qui se dessine sur la toile. Cette dernière dimension domine la troisième strophe, où nous semblons devenir témoins des décisions artistiques de l'artiste (quatre fois « pourquoi pas »). Il envisage de peindre un portrait (de femme?) et réfléchit sur les différentes émotions que celui-ci pourrait exprimer. Ainsi l'on voit émerger une représentation plus distincte des éléments encore chaotiques présentés dans la première strophe. L'image de la « bouche nue comme une plume » établit un lien avec l'art verbal. Cela nous amène à interpréter les deux mains comme celles du peintre et du poète.

Au-delà de la triple image du peintre, de l'acte créateur et du tableau, il se dessine une quatrième dimension qui semble être la plus importante. Les vers 4 à 6 constituent le noyau central du poème : c'est *derrière* le tableau que l'on trouve l'essentiel, puisque l'oeuvre d'art donne accès à une autre réalité. Dans le contexte du surréalisme, il s'agit bien évidemment de l'univers du rêve et de l'inconscient. Mais on pourrait aussi interpréter ces vers comme une référence à l'imagination du spectateur, qui est fécondée par la vision libératrice du peintre. Il est frappant qu'Éluard cite presque littéralement sa conférence de 1937 à travers l'image des murs qui croulent, inscrivant son poème dans la lignée de ses diatribes contre l'art réaliste.

Les deux derniers vers décrivent le moment où le peintre achève son oeuvre ; désormais elle appartient au public qui va l'investir de ses propres significations (« le jour d'autrui »). Nous retrouvons ici deux motifs éluardiens importants : la lumière prise dans le sens d'une illumination, et le regard qui symbolise la vision artistique.

Le choix des images qui entourent ce poème peut étonner, car elles ne correspondent pas avec les éléments picturaux qui y sont évoqués. Suivant la coutume surréaliste, Éluard fait dialoguer le texte et les images de façon inattendue et parfois paradoxale. La raison pour laquelle il a choisi le portrait de sa femme semble être d'ordre personnel. En outre, en plaçant au début du

recueil ce portrait qui montre une Nusch gracieuse et fragile, Éluard rend hommage à sa femme récemment décédée, et à l'ami dont elle était la muse. Cette image nous introduit donc dans l'intimité des rapports entre Picasso et le couple Éluard. Nusch est représentée avec les yeux mi-clos, ce qui lui donne un aspect mystérieux et rêveur, comme pour indiquer que c'est la vision intérieure qui compte.

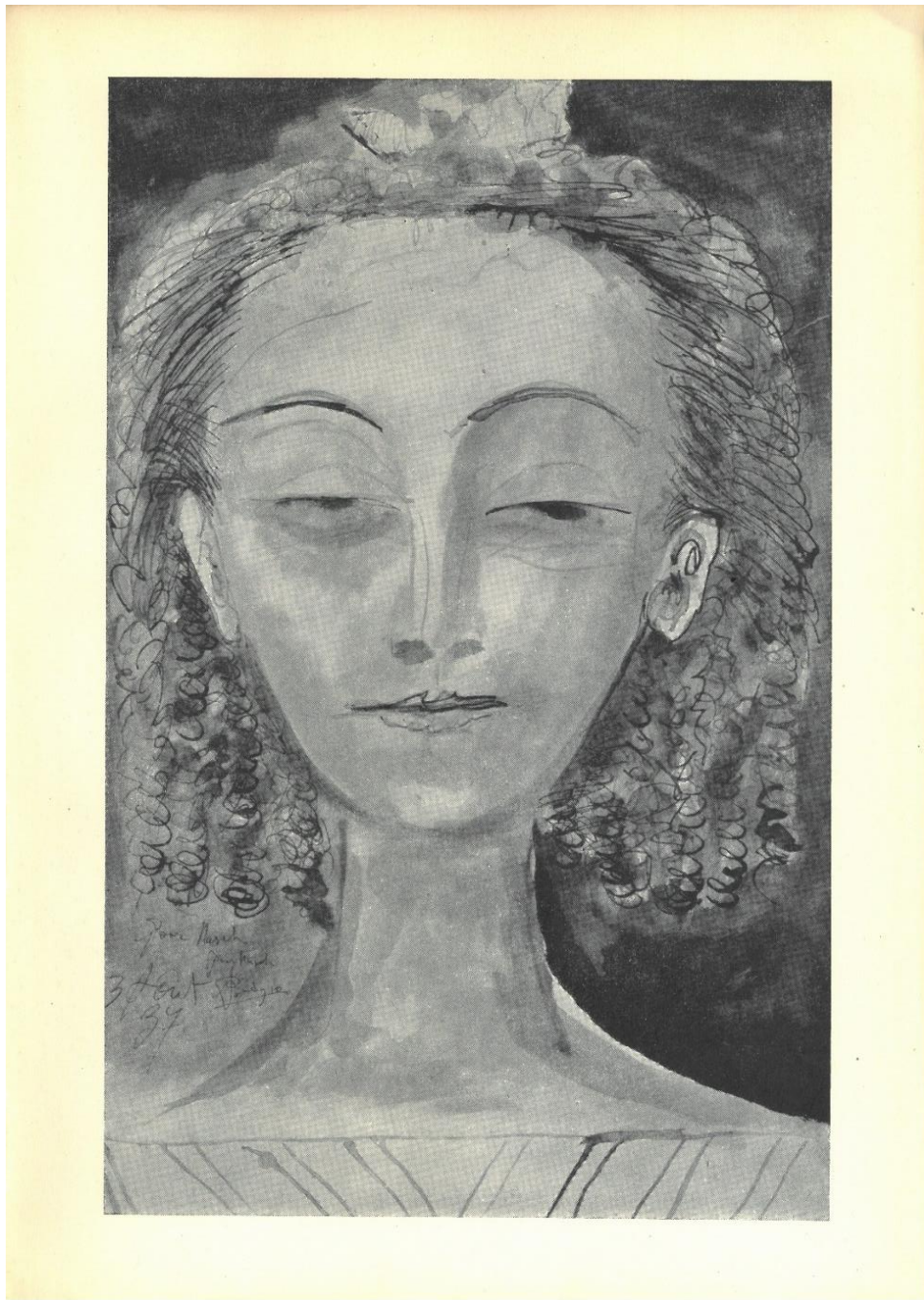


Fig. 3. Pablo Picasso, *Portrait de Nusch*, 1937. Lavis, 44 x 29 cm. Reproduit dans Paul Éluard, *Voir. Poèmes Peintures Dessins*, Genève, Trois Collines, 1948, p. 11.



Fig. 4. Pablo Picasso, *Le Torero*, 1911. Huile sur toile, 48x43 cm. Reproduit dans Paul Éluard, *Voir. Poèmes Peintures Dessins*, Genève, Trois Collines, 1948, p. 15.

L'autre tableau choisi par Éluard pour accompagner son texte sur Picasso est une nature morte datant de la période du cubisme analytique [Fig. 4]. Outre les lignes droites et noires, il n'a pas grand-chose à voir avec les éléments picturaux qui sont évoqués dans le poème d'Éluard. Le rapport inter-médial entre le texte et l'image est indirect et subtil, comme nous espérons le prouver. L'intérêt du cubisme est de multiplier les perspectives sur un même objet ou de présenter différentes réalités simultanément, faisant appel à l'imagination du spectateur pour donner du sens à l'oeuvre. Ainsi, *Le torero* montre

des formes géométriques fragmentées qui suggèrent deux mains tenant une bouteille ou une flûte. En bas à droite on peut distinguer une troisième main tenant un éventail ou un accordéon. Si nous interprétons ces éléments comme étant des instruments de musique, nous sommes conduits à distinguer dans les lignes noires des détails d'une partition musicale (notamment la clef de fa, en haut à gauche). Ce tableau est en outre le premier dans lequel Picasso a introduit des éléments textuels, sous forme de quelques lettres (LE T / Tau). C'est probablement une référence à un magazine de tauromachie, mais on peut aussi y lire une autoréférence ('Lettres'). Ces éléments nous amènent à lire cette œuvre comme une exploration du rapport entre le visuel, l'auditif et le textuel. Cette interprétation se confirme par la présence, dans *Voir*, de plusieurs autres images qui se placent sous le signe de l'intermédialité par la représentation d'instruments de musique (Georges Braque, *Guitariste*, 1914) ou de textes littéraires (Juan Gris, *Poèmes en prose*, 1915).

Francis Poulenc, musicien d'Éluard

Ce qui rend le cas Éluard particulièrement intéressant est le fait que le dialogue intermédial entre texte et image s'y prolonge dans le domaine musical. Contrairement aux autres surréalistes, Éluard s'intéresse à la musique et il entretient un rapport d'amitié et d'admiration réciproque avec le compositeur Francis Poulenc. Ils se sont connus vers 1919 à la Maison des amis des livres, la librairie d'Adrienne Monnier fréquentée par toute l'avant-garde littéraire et artistique de l'époque. Néanmoins Poulenc, qui a fait de la composition de mélodies sur des textes poétiques sa spécialité, attendra longtemps avant d'adapter des textes de son ami (*Cinq poèmes de Paul Éluard*, 1935). D'après ses mémoires, il a eu du mal à « trouver la clef musicale de son œuvre » (Poulenc 1963, 61), redoutant sa « prosodie pleine de pièges » (Chimènes 1994, 147), mais une fois qu'il en découvre le secret, ce n'est rien moins qu'une révélation. Il est intéressant de voir que la solution lui vient par l'intermédiaire de la peinture :

Oeuvre de tâtonnement. Clef tournée dans une serrure. Tentative pour faire rendre au piano le *maximum* avec le *minimum* de moyens. Beaucoup pensé en composant ces mélodies à une exposition de dessins de Matisse pour un livre de Mallarmé, où l'on voyait le même dessin, au crayon, plein de hachures, de redites et l'épreuve finale n'ayant retenu que l'essentiel, dans un seul jet de plume. (Poulenc 1964, 15)

Par la suite, la poésie d'Éluard restera une inspiration majeure pour Poulenc, donnant naissance à 34 chansons et 18 œuvres chorales.⁹ Le compositeur trouve que ses adaptations de la poésie d'Éluard sont d'une importance capitale dans son œuvre : « Tant qu'il y aura des poètes, il y aura des mélodies. Si l'on mettait sur ma tombe 'Ci-gît Francis Poulenc, le musicien d'Apollinaire et Éluard', il me semble que ce serait mon plus beau titre de gloire » (Poulenc 1964, 146).

Poulenc trouve dans l'œuvre d'Éluard un rythme fluide et une prosodie souple qui lui laissent beaucoup de liberté. Les vers s'enchaînent naturellement, sans être interrompus par des signes de ponctuation. Ces qualités poétiques se traduisent en des compositions de forme assez libre, avec beaucoup de variations et de modulations qui visent à rendre l'émotion ou l'atmosphère du texte. Selon Poulenc, son affinité avec la poésie a joué un rôle crucial dans la genèse de ces œuvres : « la transposition musicale d'un poème doit être un acte d'amour, et jamais un mariage de raison. [...] Je n'ai jamais pu me passer de poésie » (Poulenc 1954, 69). Il continue en expliquant sa méthode de travail, qui implique une attention portée à l'aspect visuel du texte :

Lorsque j'ai élu un poème, dont je ne réalise parfois la transposition musicale que des mois plus tard, je l'examine sous toutes ses faces. Lorsqu'il s'agit d'Apollinaire et d'Éluard, j'attache la plus grande importance à la mise en page du poème, aux blancs, aux marges. Je me récite souvent le poème. Je l'écoute, je cherche les pièges. Je souligne parfois d'un trait rouge le texte aux endroits difficiles. Je note les respirations, j'essaie de découvrir le rythme interne par un vers qui n'est pas forcément le premier. Ensuite j'essaie la mise en musique en tenant compte des densités différentes de l'accompagnement pianistique. Lorsque je bute sur un détail de prosodie, je ne m'acharne pas. J'attends parfois des jours, j'essaie d'oublier le mot jusqu'à ce que je le voie comme un mot nouveau. (Poulenc 1954, 69-70)

Ce ne sont pas uniquement les qualités sonores de la poésie éluardienne qui inspirent Poulenc. Il partage avec le poète un talent visuel et un vif intérêt pour les arts plastiques : « Les musiciens m'apprennent la technique, ce sont les écrivains et les artistes qui me fournissent les idées [...]. J'ai l'esprit poétique, je suis un visuel, un concret, et jamais un abstrait » (cité dans Miller, 42). Les réflexions de Poulenc sur la genèse de son œuvre musicale sont pleines de références visuelles, par exemple quand il dit : « J'estime qu'une mélodie de cycle doit avoir une couleur et une architecture spéciales » (Poulenc 1964, 18).

La correspondance entre Poulenc et Éluard montre que le poète apprécie beaucoup les interprétations musicales de son oeuvre et qu'il y contribue de manière active. En 1936, il envoie à Poulenc un « Poème espagnol » qui devra paraître dans *Les Yeux fertiles* (Poulenc 1994, 409-410). Malheureusement, le compositeur ne se sent pas capable de le mettre en musique, mais il en sélectionne bien neuf autres dans ce même recueil. Même si son cycle de mélodies se place sous le signe de la peinture en ouvrant sur une adaptation du poème dédié à Picasso (*Bonne journée*), Poulenc ne veut pas retenir le titre du recueil d'Éluard, qu'il estime trop visuel pour une oeuvre musicale. Éluard lui envoie alors quatre suggestions, dont *Paroles peintes*, qui « avec son air d'écarter la musique, serait peut-être, à cause de cela même, d'un effet saisissant » (Poulenc 1994, 440). Poulenc retient une autre de ses propositions, plus poétique celle-là : *Tel jour, telle nuit*. Ce faisant il souligne le thème éluardien de l'harmonisation des contraires (Buckland, 171).

En réponse aux hommages musicaux de Poulenc, Éluard lui dédie un poème dont nous citons les vers centraux :

Francis je ne m'écoutais pas
Francis je te dois de m'entendre (O.C. II, 874)

Éluard attribue à son ami musicien le rôle de lui révéler la dimension musicale de sa poésie. Le motif du peintre qui ouvre les yeux du spectateur, très fréquent dans les poèmes sur Picasso, trouve alors son écho dans celui du compositeur qui ouvre les oreilles du poète.

L'adaptation musicale du *Travail du peintre*

Vu leur intérêt partagé pour l'art plastique, il n'est pas étonnant que Poulenc ait conçu l'idée de composer des mélodies à partir du recueil *Voir*, ajoutant une troisième dimension à ce livre de dialogue intermédial. Il dit à ce propos : « J'ai pensé que cela pourrait renouveler mes mélodies que de *peindre musicalement* » (Poulenc 1964, 85). Ainsi le jeu des correspondances se prolonge et se transpose encore une fois, ayant pour résultat un cycle de sept mélodies sur Picasso, Chagall, Braque, Gris, Klee, Miró et Villon. *Le Travail du peintre* paraît en 1957 avec une couverture dessinée par Picasso [Fig. 5]. Le titre est emprunté au texte qui ouvre recueil d'Éluard et il place la composition sous le signe d'un hommage amical à Picasso.

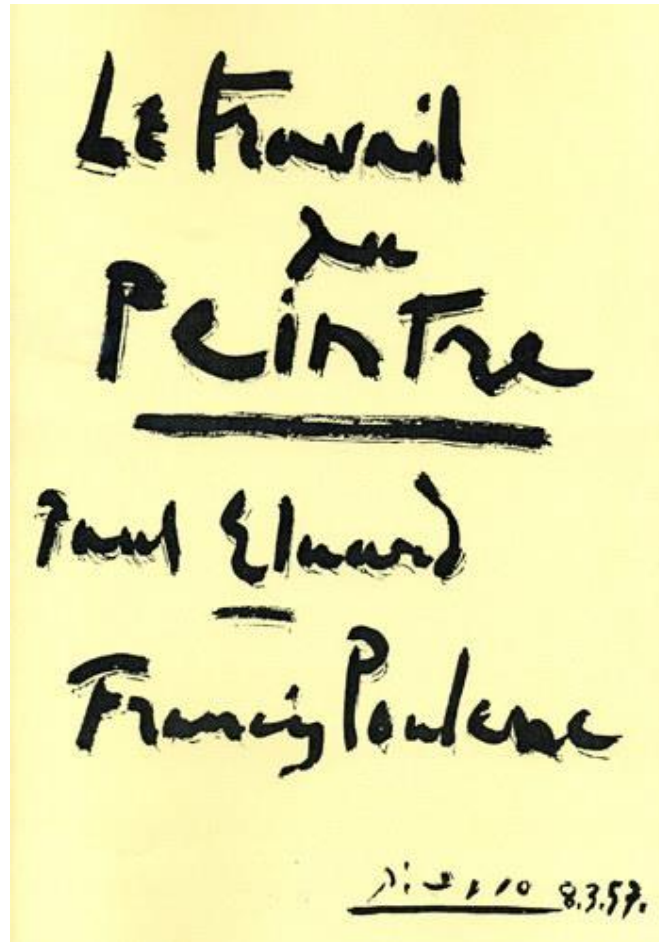


Fig. 5. Couverture de Pablo Picasso pour Francis Poulenc,
Le Travail du peintre, FP 161, Paris, Durand, 1957

La mélodie *Pablo Picasso*, qui ouvre le cycle, frappe d'abord par sa tonalité dramatique. Poulenc a choisi d'adopter un style soutenu et déclamatoire qui rappelle celui de *Bonne journée*. La partition prescrit un tempo modéré et un chant éclatant, la plupart du temps de volume *fortissimo*. La battue est à 3/4 avec deux courts passages à 2/4. La partie de piano est puissante, marquée par des accords massifs sur les premiers temps, suivis de motifs répétés de croches. Le passage à une strophe nouvelle est à chaque fois marqué par un contraste dynamique. La mélodie procède par de grands enjambements et connaît de nombreuses modulations.



Francis Poulenc, *Le Travail du peintre*, FP 161, no. 1, *Pablo Picasso*.
Interprété par Jasper Schweppe.¹⁰

Il s'agit d'une composition continue qui suit la logique des paroles, sans aucune répétition textuelle ou musicale. La mélodie se renouvelle constamment, donnant peu de repères à l'auditeur. Chaque vers correspond à un nouveau thème musical ; le matériau musical ne connaît pas de centre ou de hiérarchie. Cette technique de juxtaposition d'éléments dissimilaires est l'équivalent sonore des procédés surréalistes qui marquent la poésie d'Éluard, tels que l'absence de ponctuation et la libre association des images. En plus, la mélodie se termine sur une fin ouverte, la tension harmonique n'étant pas résolue.

Cette composition n'est pas facile à interpréter en ce qui concerne le rapport entre la musique et les paroles. Cependant il vaut la peine d'analyser la façon dont Poulenc a essayé d'exprimer sa vision de Picasso. D'après ses mémoires, il a voulu rendre à la fois la personnalité et l'esthétique du peintre :

Picasso ouvre le recueil : A tout seigneur, tout honneur. [...] il prend un ton orgueilleux qui convient bien au modèle. Cette mélodie, en ut majeur, rappelle, de très loin, le début de *Tel jour telle nuit*, seulement bien des années ont passé et, pour le musicien, ut majeur ne veut plus dire bonheur paisible. C'est le déroulement de la prosodie, avec ses grands enjambements, qui donne à cette mélodie un ton altier. A noter, avant la fin, le blanc vocal devant le mot « renonce » qui, dans mon esprit, souligne le côté impératif de la peinture de Picasso. (Poulenc 1964, 86)

Ce dernier exemple montre comment Poulenc procède pour transposer le sens des paroles (un moment de suspension) dans un idiome sonore (un court silence). De par son choix de mots (« blanc vocal »), Poulenc le met aussi en rapport avec son équivalent pictural (l'absence de couleurs). Voilà donc ce qu'il appelle « peindre musicalement » ; une approche guidée par son instinct visuel.

Une analyse détaillée de la partition fait apparaître plusieurs autres exemples de ce procédé. Citons les mots « la ligne droite » (mesure 11) chantés sur la même note et le grand décroscendo sur « vide » (mesure 28), suivi d'un court silence. Ensuite le chant reprend sur une longue série de notes identiques, alors même que les paroles contiennent de nombreuses répétitions (« Une main pourquoi pas une seconde main / Et pourquoi pas la bouche »). C'est un moment de calme et de réflexion, où la vision du peintre commence à se cristalliser. A partir de « plume » (mesure 34) la mélodie s'élançe de nouveau et le volume s'amplifie pour revenir à une tonalité plus dramatique avec

l'évocation des émotions (« Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes », mesures 35-37).

Quant au piano, il joue un rôle assez indépendant par rapport au chant vocal. Plutôt qu'un accompagnement dans le sens conventionnel du mot, il est comme une voix dans un dialogue. Cette relative autonomie des deux composantes musicales reflète la nature du rapport entre la musique et les paroles. Or, justement au moment où le texte de la chanson évoque les deux mains, que nous avons identifiées comme celles du peintre et du poète (voir plus haut), les deux mains du pianiste, qui jusque-là ont fait des mouvements parallèles, s'écartent comme si un troisième partenaire entrait dans le dialogue. C'est un effet qui se manifeste surtout au niveau visuel de la partition [Fig. 6] :

The image shows a musical score for Francis Poulenc's 'Pablo Picasso, FP 161, no. 1'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: 'vi - de U - ne main pour.quoi pas u - ne se - con.de main Et pourquoi'. The piano accompaniment is in bass clef. It features dynamic markings 'subito p' and 'sub. pp'. A '2^{da}' marking is present at the bottom of the piano part, indicating a second ending. The score is marked with asterisks at the beginning and end of the piano part.

Fig. 6. Francis Poulenc, *Pablo Picasso*, FP 161, no. 1,
Le Travail du peintre, Paris, Durand, 1957, mesures 28-31.

Ces éléments nous amènent à interpréter la composition de Poulenc non seulement comme une rendition musicale de la personnalité de Picasso et de l'univers poétique d'Éluard, mais aussi comme un commentaire sur les relations intermédiaires entre la peinture, la poésie et la musique.

Pour conclure, nous constatons que la conception éluardienne du surréalisme favorise l'interaction entre différentes disciplines artistiques, notamment sous forme de livres de dialogue. Dans son « musée imaginaire » *Voir. Poèmes Peintures Dessins*, Éluard fait alterner ses hommages poétiques à des artistes visuels avec des reproductions de leurs œuvres. Poulenc ajoute une dimension supplémentaire à ce dialogue intermédiaire en faisant une adaptation musicale d'une sélection de textes de ce recueil.

Notre analyse du cas Picasso a montré que, si le rapport entre les textes, les images et la musique peut paraître arbitraire ou énigmatique, il prend sens si on le considère du point de vue de l'intermédialité surréaliste. Éluard et Poulenc entrent tous deux dans un dialogue ouvert avec l'œuvre de Picasso. Ils emploient des procédés comparables de transposition intermédiaire pour lui rendre hommage, tout en refusant de restreindre le sens de leurs œuvres par une approche trop mimétique. Ainsi, ils font appel à l'imagination du lecteur-spectateur-auditeur pour rentrer dans le jeu des associations et élargir encore le réseau des références intermédiales. Ainsi se réalise l'idéal de Paul Éluard, tel qu'il le formule dans son *Avenir de la poésie* (1937) : « Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini » (O.C. I, 527).

Notes

1. Paul Éluard, épigraphe de *Donner à voir*, 1939. *Œuvres complètes* [désormais : O.C.], I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 918.
2. Cet article fait partie d'un projet de recherches sur les livres d'artiste de la Collection Koopman de la Bibliothèque royale de La Haye. Cette collection contient environ 25 ouvrages de Paul Éluard, dont cinq font l'objet d'une présentation détaillée dans l'exposition virtuelle: www.kb.nl/fr/collection-koopman.
3. Voir Gateau 1983, 35-42 pour une analyse détaillée de cette œuvre.
4. Pour une liste de tous les ouvrages d'Éluard illustrés par Picasso, voir O.C. II, 1445-1446.
5. Cette exposition a été partiellement reconstituée lors de la grande exposition *Éluard et ses amis peintres* au Centre Georges Pompidou en 1982.
6. Louis Chéronnet, « Le poète ami des peintres », *Les Lettres françaises*, 211, 3 juin 1948, cité dans O.C. II, 1086.
7. Voir www.paperblog.fr/5973751/voir-de-paul-eluard.
8. Le portrait de Nusch figure dans la liste des œuvres vendues au collectionneur anglais Roland Penrose en août 1938. *Le torero* est une nature morte peinte à Céret, été 1911 (Gateau 1983, 344). Il a aussi été vendu à Penrose et se trouve aujourd'hui dans la collection Nelson A. Rockefeller, New York (Korn, 125). NB: dans *Voir*, ce tableau figure sous le titre *La bouteille de rhum* tandis que la Pléiade mentionne celui de *La bouteille à la mer*.
9. Voir O.C. II, 1281-1288 et 1448-1450, pour une liste complète des compositions de Poulenc sur des textes d'Éluard.
10. Cet enregistrement a été réalisé par Jasper Schweppe pour Etcetera Records (2017). Il peut aussi être consulté sur www.jasperschweppe.nl/travail-du-peintre.

Ouvrages cités

- Michaël Androula, « Picasso poète. Une expérimentation permanente », *Études*, 9, 2011, 219-230.
- Pierre Bernac, *Francis Poulenc, the Man and his Songs*, trad. Winifred Radford, New York, Norton, 1977.
- Sidney Buckland, « 'The coherence of opposites': Éluard, Poulenc and the poems of *Tel jour telle nuit* », dans S. Buckland & M. Chimènes, *Francis Poulenc. Music, Art and Literature*, London, Ashgate, 1999, 145-176
- Claude Caré, « Francis Poulenc et Paul Eluard : une seule musique sous deux espèces », www.poulenc.fr.
- Myriam Chimènes, « Francis Poulenc et les poètes », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 49, janvier-mars 1996, 146-148.
- Michel Décaudin, « *Le Travail du peintre* ou le poète, la peinture et la musique », *Europe* 525, 1972, 101-106.
- Paul Éluard, *Les Yeux fertiles*, Paris, G.L.M, 1936.
- Paul Éluard, *A Pablo Picasso*, Genève, Trois Collines, coll. « Les Grands peintres par leurs amis », 1944.
- Paul Éluard, *Voir. Poèmes Peintures Dessins*, Genève, Trois Collines, 1948 (Bibliothèque royale de La Haye : KW KOOPM A 565).
- Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- Paul Éluard et Max Ernst, *Les Malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Paris, Éditions de la rue Fontaine, 1922 (Bibliothèque royale de La Haye : KW KOOPM M 755, KW KOOPM L 425).
- Paul Éluard et Pablo Picasso, *Le visage de la paix*, Paris, Cercle d'art, 1951 (Bibliothèque royale de La Haye : KW KOOPM K 270).
- Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Droz, 1982.
- Jean-Charles Gateau, *Éluard, Picasso et la peinture (1936-1952)*, Genève, Droz, 1983.
- Anne Hyde Greet, « Paul Éluard's Early Poems for Painters », dans Ian Higgins, *Literature and the Plastic Arts 1880-1930*, Edinburgh / London, Scottish Academic Press, 1973, 86-102.
- Sylvie Gonzalez (dir.), *Éluard et la musique dans le fonds Paul Éluard*, Catalogue d'exposition, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, 1999.
- Peter Hawkins, « Donner à voir: Poetic Language and Visual Representation according to Paul Éluard », dans Susan Harrow (dir.), *The Art of the Text: Visuality in Nineteenth-Century Literary and Other Media*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, 187-199.
- Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967.
- Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.
- Michel Launay, « Physique du livre : petite suite Éluard-Char-Butor », *Mélusine* 4, *Le Livre surréaliste*, 1983, 311-325.
- Annick Lionel-Marie (dir.), *Paul Éluard et ses amis peintres, 1895-1952*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

- Annick Lionel-Marie, « Paul Éluard, critique d'art », dans *Paul Éluard collection*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire / Editions Parkstone, 1995, 23-45.
- Catherine Miller, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le groupe des six : Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*, Editions Margada, 2003.
- Jürgen Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *CiNéMAS*, 10:2-3, 134.
- Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954.
- Francis Poulenc, *Le Travail du peintre*, FP 161, Paris, Durand, 1957.
- Francis Poulenc, *Moi et mes amis: confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, La Palatine, 1963.
- Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, Paris, Grasset, 1964.
- Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994.
- Irina O. Rajewski, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, 6, 2005, 43-64.
- Man Ray, *Les mains libres : dessins*. Illustrés par des poèmes de Paul Éluard, Paris, Bucher, 1937 (Bibliothèque royale de La Haye : KW KOOPM K 306).