

Les Mains libres, Man Ray, Paul Eluard

Texte de la conférence donnée par Stéphanie Caron les 5 et 7 novembre 2013, aux lycées Saint-Exupéry, à Créteil et Léonard de Vinci, à Levallois-Perret.

Amateur et collectionneur d'art, d'abord autodidacte, puis éclairé par sa rencontre avec André Breton, en 1919, Paul Eluard a semé dans son œuvre bien des preuves de sa passion pour la peinture et de ses amitiés avec les artistes de son temps. Nombreux sont en effet les poèmes qu'il a consacrés à des peintres : le seul *Capitale de la douleur* (1926) en recueille une dizaine, qui célèbrent les œuvres de Picasso, Miró, Braque, Jean Arp ou Max Ernst. Réciproquement, Eluard sollicite très tôt de ses amis peintres des frontispices, gouaches, eaux-fortes, vignettes, portraits et autres lettrines destinés à illustrer ses ouvrages. De Ciolkowski pour ses *Premiers Poèmes* (1913) à Valentine Hugo pour *Le Phénix* (1951), en passant par Dali, Picasso, Chirico, Fautrier, Chagall ou René Magritte, longue est la liste des illustrateurs d'Eluard. Encore ce terme ne rend-il qu'imparfaitement compte de la place et du rôle dévolus aux artistes dans l'espace du livre éluardien. Car s'il est des recueils où l'image sert simplement d'enseigne — couverture ou frontispice — il en est beaucoup d'autres qu'elle atteint dans leur chair littéraire.

Dès le début des années 1920, Eluard, alors engagé dans l'aventure Dada, s'emploie en effet à revisiter les relations traditionnelles du texte et de l'image. Pour *Répétitions*, un recueil de 1922, le poète choisit, dans l'œuvre de Max Ernst, onze collages destinés à accompagner ses 49 poèmes. Textes et images sont créés de manière séparée, et leur rencontre elle-même relève du collage — expérience dont Michel Sanouillet rend compte en ces termes : « on ne saurait parler ni d'"illustrations", ni de "légendes", encore moins de "répétitions", mais bien plutôt de miraculeuses correspondances » (1). C'est assez dire combien, d'emblée, notre poète s'est investi dans l'entreprise de réévaluation du rapport du texte et de l'image à laquelle s'est, entre autres, employé le surréalisme.

De fait, dans le sillage du recueil de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), les mouvements d'avant-garde (futurisme, puis dadaïsme et surtout surréalisme) ont remis en cause la traditionnelle relation entre le texte et l'image, telle qu'elle s'était perpétuée depuis l'Antiquité jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, au sein de livres illustrés qui réduisaient l'élément visuel à une fonction strictement ornementale — quand ce n'était pas pédagogique. Fondé sur le postulat que la poésie doit être faite par tous, et que la peinture en est, au même titre que l'écriture, un mode d'expression à part entière, le surréalisme a totalement rejeté cette conception logocentrique du livre, qui ravalait peu ou prou l'illustration au rôle de « paratexte » (Gérard Genette). A l'ancien « livre illustré », Breton et les siens ont substitué des créations collaboratives, fondées sur des dialogues originaux et extrêmement féconds entre les moyens d'expression. Ainsi, l'histoire du surréalisme est jalonnée de réalisations parfois somptueuses, très souvent déroutantes, que la critique appelle tour à tour « livre de peintre », « livre d'artiste », « livre de dialogue » ou, plus simplement, « livre surréaliste » — l'hésitation terminologique rendant compte, tout au moins, de la variété et de l'étendue de ces productions (2).

Les Mains libres est l'un de ces livres d'artistes surréalistes. Sans appartenir à la catégorie des ouvrages de luxe, il peut même être considéré comme l'un des plus chers qui se soient vendus à la fin des années trente (3). La première édition du recueil, parue en novembre 1937 chez Jeanne Bûcher, est en effet vendue 55 francs (soit à peu près 31 euros de nos jours). Ni le tirage du livre, à 675 exemplaires, ni le procédé d'impression utilisé — la photogravure — ne justifient un tel prix. Ajoutons que le graphisme des dessins de Man Ray, que lui-même qualifiera d'« extravagants mais réalistes » (4), a pu (et peut toujours) déconcerter des lecteurs habitués au caractère excentrique, voire révolutionnaire, des productions surréalistes.

Tout ceci explique peut-être l'accueil mitigé que réserve la critique aux *Mains libres* lors de sa parution. Ainsi, André Lhote (qui est un ami d'Eluard, dont il a illustré *Les Animaux et leurs hommes* en 1920), donne ce commentaire assez embarrassé dans la *NRF* du 1^{er} mai 1938: « *Les Mains libres* comprend 50 [sic] dessins de Man Ray, moins convaincants, certes, que ses belles photographies, mais illustrés par des poèmes de Paul Eluard qui, pour n'être pas de sa meilleure veine (il en est toutefois de très beaux) constituent un recueil indispensable. » A l'instar de Lhote, les critiques contemporains rendent souvent hommage à la poésie d'Eluard, mais dans le meilleur des cas passent sous silence les dessins de Man Ray, passant dans le même temps à côté de l'intérêt majeur du recueil. Car aux yeux d'Eluard lui-même, ses poèmes n'ont de raison d'être que *dans* et *par* le dialogue qu'ils entretiennent avec les dessins de Man Ray. En témoigne la lettre qu'il écrit à son vieil ami Jean Paulhan, lorsque celui-ci lui envoie les épreuves du numéro de la *NRF* où vont paraître, en avril 1937, douze poèmes des *Mains libres*: « C'est bien dommage que tu n'indiques pas que ces poèmes illustrent des dessins de Man Ray. Tu leur donneras un aspect insolite qu'ils n'ont pas en réalité. » (5)

Et de fait, lorsque le recueil paraît, il est précisé sur sa couverture même: « Dessins de Man Ray illustrés par Paul Eluard ». D'entrée de jeu, *Les Mains libres* s'offre donc comme un livre d'artiste pour le moins singulier, puisque la relation traditionnelle entre texte et illustration y est inversée. Certes, ce n'est pas tout à fait une première dans l'histoire de la littérature: l'on sait par exemple que Baudelaire évoquait dans « Les phares » les toiles des peintres qu'il aime, ou qu'Apollinaire écrivit certains poèmes d'*Alcools* à partir de toiles de Marie Laurencin. Eluard lui-même a d'ailleurs tenté en 1922, avec Max Ernst, une expérience qui peut, à maints égards, être considérée comme un préliminaire aux *Mains libres*: à partir de collages d'Ernst, les deux artistes ont composé, à quatre mains, des textes en prose, qu'ils ont disposés en vis-à-vis des collages dans un livre intitulé *Les Malheurs des immortels* (6). Mais outre que *Les Mains libres* imagine une collaboration à l'échelle du livre, le poète y *revendique* la posture d'illustrateur — ce que n'ont fait ni Baudelaire, ni Apollinaire, ni même Eluard ou Ernst dans *Les Malheurs des immortels*. Or, cette inversion des modalités ordinaires de la collaboration entre peintre et poète conduit à repenser, non seulement le concept même d'illustration, mais plus généralement peut-être *l'objet livre*.

***Les Mains libres* : une contribution originale au « livre d'artiste » surréaliste**

I- Genèse des *Mains libres*

A- Man Ray et Paul Eluard : rencontre et premières collaborations

Comme il est d'usage dans le livre surréaliste, le projet des *Mains libres* s'origine avant tout dans l'amitié qui unit un poète à un artiste. Celle de Paul Eluard et de Man Ray prend sa source au tout début des années 1920. C'est en effet le 14 juillet 1921 — date à laquelle Man Ray, qui résidait jusqu'alors à New York, arrive à Paris — que les deux hommes se rencontrent. Introduit par son ami Marcel Duchamp au café Certà, qui était le quartier général des Dadaïstes, Man Ray y fait la connaissance du groupe auquel appartenait encore Eluard. Il revient sur cette rencontre dans son *Autoportrait* :

« Une demi-douzaine d'hommes et une femme étaient assis autour d'une table, dans un coin isolé. Après les présentations, nous essayâmes de converser. Jacques Rigaut, qui parlait quelques mots d'anglais, traduisait les questions et les réponses. C'était assez sommaire, et pourtant je me sentis à l'aise avec ces inconnus qui semblaient m'accepter comme un des leurs, sans doute à cause des goûts qui m'étaient attribués. En outre, ils semblaient déjà au courant de mes activités new-yorkaises. André Breton, qui devait quelques années plus tard fonder le mouvement surréaliste, paraissait déjà dominer les autres et portait sa tête imposante comme un défi ; Louis Aragon, écrivain et poète, semblait également sûr de lui et quelque peu arrogant. Le poète Paul Eluard, avec son grand front, ressemblait à une version, en plus jeune, du portrait de Baudelaire que j'avais vu dans un livre. » (7)

En décembre 1921, Man Ray expose à la galerie Six — propriété de l'épouse de Philippe Soupault — une trentaine d'œuvres dadaïstes. Le catalogue énumère « les phrases définitives qu'il est indispensable de reproduire dans le catalogue de la première exposition européenne de Man Ray » : suivent de courtes formules d'Aragon, Arp, Ribemont-Dessaignes, Soupault ou encore Tzara. Eluard, qui rentre de Cologne où il vient de rencontrer Max Ernst, donne ces quelques lignes, écrites à l'origine pour Ernst et son épouse Rosa : « Les dents empoisonnées de la charmeuse d'échelles au long du chemin vert et de la côte empoisonnée et la candeur des lions que nous mangeons avec Max Ernst et Man Ray, celui-ci et celui-là plus avides que la dompteuse. »

L'exposition est un four complet, ce qui contraint Man Ray à se spécialiser, pour gagner sa vie, dans la photographie, et à fréquenter des milieux mondains très éloignés du dadaïsme, puis du surréalisme. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les relations d'Eluard et de Man Ray, au cours des années 1920, sont assez lointaines. Comme le fait remarquer Jean-Charles Gateau, Man Ray semble surtout avoir été à ce moment, pour Eluard, « l'un des extrémistes qui invalident et ruinent l'esthétique un peu provinciale qui était la sienne jusqu'en 1919, et lui enseignent le mépris de la peinture "rétinienne" » (8). Pour autant, Eluard apprécie véritablement l'œuvre de Man Ray. En mars 1921, les dadaïstes faisaient paraître dans *Littérature* un « anti-palmarès » dans lequel ils notaient, de -25 à 20 (le 0 correspondant à l'indifférence) des personnalités artistiques de toutes époques. Man Ray figurait dans la liste des évalués: Aragon lui attribuait 0, Breton 1, Tzara 11 et Eluard 15.

La première rencontre artistique des deux hommes a lieu dans le n°7 de *La Révolution surréaliste*, en juin 1926. Eluard y publie un texte en prose intitulé « A la fenêtre », que vient illustrer une photographie de Man Ray intitulée « Course d'autos ».

A LA FENÊTRE

Je n'ai pas toujours eu cette sûreté, ce pessimisme qui rassure les meilleurs d'entre nous. Il fut un temps où mes amis riaient de moi. Je n'étais pas le maître de mes paroles. Une certaine indifférence. Je n'ai pas toujours bien su ce que je voulais dire, mais, le plus souvent c'est que je n'avais rien à dire. La nécessité de parler et le désir de n'être pas entendu. Ma vie ne tenant qu'à un fil.

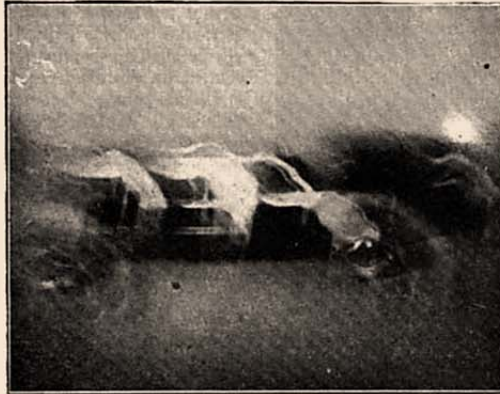
Il fut un temps où je ne semblais rien comprendre. Mes chaînes flottaient sur l'eau.

Tous mes désirs sont nés de mes rêves. Et

j'ai prouvé mon amour avec des mots. A quelle créature fantastique me suis-je donc confié, dans quel monde douloureux et ravissant mon imagination m'a-t-elle enfermée ? Je suis sûr d'avoir été aimé dans le plus mystérieux des domaines, le mien. Le langage de mon amour n'appartient pas au langage humain, mon corps humain ne touche pas à la chair de mon amour. Mon imagination amoureuse a toujours été assez constante

et assez haute pour que nul ne puisse tenter de me convaincre d'erreur.

Paul ELUARD.



COURSE D'AUTOS

Man Ray

DERNIERS EFFORTS ET MORT DU PRÉVOT

A André Breton.

Chacun donc est sur ses positions, s'observe, lorsqu'éclate comme un coup de feu la Jacquerie. Je n'ai malheureusement ni les loisirs ni la place, dans ce bref essai, de disserter sur ce soulèvement populaire, provoqué par l'admirable paysan Guillaume Karl; l'essentiel est que je signale ici la sincère attitude révolutionnaire d'Etienne Marcel qui fait aussitôt alliance avec les insurgés. D'abord parce qu'il connaît la misère effroyable des serfs et qu'il y compatit, ensuite parce qu'il devine combien de force vitale est en puissance, là. Hélas, ce sont des hommes qui, à défaut de savoir tuer, savent mourir et toute cette troupe indisciplinée et fanatique va se faire hacher en quelques semaines par les armées coalisées du Dauphin et de la noblesse. Voilà le beau spectacle patriotique auquel on nous convie : les patriciens français massacrant la plèbe d'Isle de France, sans risque, comme le boucher égorge un mouton, à l'abattoir. Non, il n'y aura pas assez de tout le sang noble répandu, en 1792, pour effacer le souvenir de cette curée ;

il faut encore pour notre vengeance une jacquerie à rebours. Le temps n'est pas éloigné qui la satisfera. Les victimes que je désignerai ne manquent pas si le bourreau que je pressens répond, le jour venu, à mon appel.

Se resserre l'encerclement de Paris par les troupes du régent. La misère est dans la place. La famine commence ses ravages et voici la haine qui succède à l'amour. La population rend Marcel responsable de tous ses maux. Les sales bourgeois, tout bas, souhaitent sa perte, eux qui arboraient hier le chaperon mi-rouge, mi-bleu, avec un fermoir de métal émaillé, « en signe d'alliance de vivre et mourir avec lui ». Des mégères murmurent quand il passe, impassible et solennel ; parfois l'une d'entre elles, plus hardie, ribaude aux yeux canailles, aux fesses provocantes, s'approche et, sur le pavé qu'il va fouler, lance un jet de salive. Alors, il continue sa route, aussi dédaigneux des affronts et des menaces qu'il l'avait été des agenouillements et de l'adoration.

Dès cette première « collaboration » entre les deux artistes, dont il n'est pas certain qu'elle ait été orchestrée par les intéressés, se mesure la complexité du lien entre le texte et ce qu'il faut bien considérer comme son illustration. Car la première impression, en découvrant cet ensemble, est d'assister à la rencontre, improbable et bien dans le goût surréaliste pour l'inattendu, entre un texte lyrique, autoréflexif, et une captation photographique de la vitesse. Un jeu ténu de correspondances se tisse néanmoins entre les deux documents : le flou de la photographie de Man Ray, caractéristique des recherches qu'il a menées à New York entre 1914 et 1921, peut offrir une illustration visuelle de l'incertitude exprimée par Eluard au début de son texte, dans des formules comme : « Je n'ai pas toujours eu cette sûreté », « Je n'ai pas toujours bien su ce que je voulais dire », ou encore : « Mes chaînes flottaient sur l'eau ». En outre, le texte, tout comme l'image, semblent affirmer le primat de l'imaginaire sur la réalité : « dans quel monde douloureux et ravissant mon imagination m'a-t-elle enfermé ? », demande Eluard, quand les automobiles photographiées par Man Ray s'apparentent davantage à des créatures fantomatiques. Mais si des échos et des analogies peuvent être décelés entre le texte et l'image, chacun des deux médias garde son indépendance et sa spécificité, comme ce sera le cas dans *Les Mains libres*.

C'est au cours des années trente que la relation entre les deux artistes s'approfondit et ouvre sur une réelle amitié dont témoigne, en 1934, le poème d'hommage à l'œuvre photographique de Man Ray qu'Eluard fait paraître dans *La Rose publique* sous le titre « Man Ray » (reproduit en annexe). En 1935, Man Ray réalise un « film surréaliste » dont il ne reste, hélas, que de rares photographies : *Essai de simulation du délire cinématographique*. Le titre fait référence aux « Essais de simulation » d'écritures névrotiques qu'Eluard et André Breton ont menés, en 1930, dans *L'Immaculée conception*. Et de fait, ce sont les mêmes qui signent le scénario de ce film, comme le raconte Man Ray dans son *Autoportrait*. En 1935, Eluard publie encore un poème intitulé « Appliquée », dans le n°7 de *Minotaure*, avec des photographies de Man Ray et Hans Bellmer. Enfin, en octobre de la même année, paraît le photopoème *Facile*, aux éditions G.L.M. Réalisé avec la complicité du typographe et maquettiste Guy Levis-Mano, l'ouvrage est composé selon le même principe que *Les Mains libres* : il réunit douze photographies de Man Ray (qui, à une exception près, représentent Nusch, la seconde femme de Paul Éluard, qu'il a rencontrée en 1929 et épousée en 1934) et cinq poèmes composés par Eluard à partir des vues. Comme l'a noté Danièle Méaux, « l'originalité du livre tient à la singulière intrication du texte et des images » : la solarisation du corps le réduit bien souvent à un contour, un signe graphique qui fusionne avec les lignes du texte (9). *Les Mains libres* peut être considéré, à certains égards, comme un prolongement de la collaboration initiée dans *Facile* : l'écriture d'Eluard y prend appui sur des propositions graphiques de Man Ray, propositions souvent inspirées là encore par la figure de Nusch Eluard. Certains dessins des *Mains libres* sont d'ailleurs la transposition graphique de photographies parues dans *Facile*. Ainsi, le gant représenté dans « La toile blanche » (p.15 de l'édition Gallimard), reproduit à l'évidence l'un des deux gants qui illustrent « L'entente ». Toutefois, le projet est bien différent dans *Les Mains libres*, où la rencontre de l'artiste et du poète n'a pas pour objet la célébration conjointe d'une figure féminine, mais la création et l'exploration d'un espace commun où dialoguent textes et images.

B-Origines et création du recueil

1. « L'évidence poétique » (24 juin 1936)

Pour comprendre la genèse des *Mains libres*, il faut sans doute remonter au mois de juin 1936, date à laquelle est organisée à Londres la première exposition internationale du surréalisme, organisée par Roland Penrose. Eluard prononce à cette occasion une conférence intitulée « L'évidence poétique » (10), qui semble avoir joué un rôle assez important dans la genèse des *Mains libres*. L'auteur y revient en effet sur l'idée, qui anime le surréalisme d'un bout à l'autre de son histoire, d'une poésie qui, loin d'être l'apanage de quelques élus, doit faite par tous et pour tous : « Si la poésie dont je parle s'exprime souvent par des mots, on ne saurait contester qu'aucun moyen d'expression lui soit refusé. Le surréalisme est un état d'esprit ». Et il cite en exemples les peintres surréalistes, dont il salue l'aptitude à voir au-delà du réel, à « joindre l'imagination à la nature », pour montrer qu'« il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, que tout ce que 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. » Eluard renoue, dans ces lignes, avec l'idéalisme poétique du surréalisme des années 1920, fondé sur le postulat qu'il n'y a pas de distinction entre la chose et son image (mentale ou verbale), et que les images produites par la conscience ont autant de réalité que celles qui sont perçues. Dans un troisième temps, le poète évoque assez longuement la figure du marquis de Sade, en précisant : « On ne possède aucun portrait du marquis de Sade ». La phrase est reproduite, avec quelques variantes, en vis-à-vis du premier portrait de Sade figurant dans la section éponyme des *Mains libres*, p.125.

Il est possible que Man Ray, qui a écouté la conférence, ait voulu dans *Les Mains libres* répondre aux vœux d'Eluard : d'une part, en exécutant le portrait du marquis de Sade dont Eluard regrettait l'inexistence, d'autre part en concevant le recueil sous la forme d'une fraternité artistique, dans laquelle poésie et dessin apparaissent comme deux modes d'expression d'une même substance poétique.

Substance poétique à laquelle le dessin des *Mains libres* intitulé, justement, « L'évidence », confère un visage (p.17). Daté, à l'anglaise : « Décembre 6 1936 », ce dessin représente une partie d'un visage féminin, dont Agnès Vinas a montré qu'il avait sans doute été réalisé à partir d'un montage de plusieurs portraits photographiques réalisés par Man Ray. Il constitue donc une sorte d'anthologie de figures féminines, plus que le portrait d'une femme. Ce visage synthétique est frôlé, sur la gauche, par deux mains, qui semblent vouloir le caresser. Si l'on analyse ces mains comme la représentation métonymique des deux auteurs, le poète et l'artiste, ce dessin pourrait être interprété comme la représentation symbolique de la rencontre qui s'opère dans *Les Mains libres* autour de l'objet poétique par excellence : la Femme, commune obsession de nos deux artistes. En d'autres termes, « L'évidence » de Man Ray pourrait être envisagée comme une sorte de synthèse graphique du texte d'Eluard sur « L'Evidence poétique ».

Si Eluard « illustre » bien les dessins des *Mains libres*, au sens où ses poèmes sont écrits *après* et *d'après* les dessins, il en est donc peut-être le premier inspirateur, conformément au rôle qu'il attribue au poète dans « L'évidence poétique » : « Le poète est celui qui inspire, plus que celui qui est inspiré ».

2. Elaboration du recueil

Comme le suppose Jean-Charles Gateau, c'est vraisemblablement dans le sillage de cette conférence, pendant l'été 1936, que l'idée du recueil a dû être arrêtée par les deux amis. La préparation de l'exposition et son séjour à Londres ont laissé Paul Eluard totalement exténué. Pour se reposer, il part à Saint-Raphaël avec Nusch. Il a invité Man Ray et son amie Adrienne Fidelin (sa première compagne depuis le départ de Lee Miller) à se joindre à eux. Tous s'installent dans le sud jusqu'au début du mois de septembre, d'abord à Saint-Raphaël, puis à Mougins, avec un court séjour à Saint-Tropez. Ils sont rejoints par Picasso, qui vient de rencontrer Dora Maar, et accueillent des amis de passage, comme le peintre anglais Roland Penrose. Une communauté d'artistes se trouve ainsi réunie, que Man Ray évoque, de façon plus ou moins fidèle, dans son *Autoportrait* :

« Pendant les trois ans qui précédèrent la dernière guerre, nous nous retrouvions tous les étés sur les plages du Midi, comme une famille heureuse : moi et mon amie Adrienne, le poète Paul Eluard et sa femme, Nusch, Roland Penrose et sa future femme Lee Miller, enfin Picasso avec Dora Maar et son afghan, Kasbeck. Nous habitons tous à la pension des Vastes Horizons, dans la campagne de Mougins, au-dessus d'Antibes. Nous prenions nos repas sous une tonnelle de vigne. Le matin nous allions à la plage, nous déjeunions sans nous presser, puis nous nous retirions dans nos chambres pour faire la sieste, et peut-être l'amour. Mais nous travaillions aussi. Le soir, Eluard nous lisait son dernier poème, Picasso nous montrait un portrait de Dora aux yeux étincelants ; quant à moi, je m'étais engagé dans une série de dessins extravagants mais réalistes, qui parurent plus tard dans un livre intitulé *Les Mains libres*, illustré par les poèmes de Paul Eluard. Quant à Dora, qui avait photographié Picasso à Paris pendant qu'il peignait Guernica, elle s'était mise à la peinture, contrairement à ce que prétend un biographe de Picasso, à savoir qu'un peintre, ayant vu l'oeuvre de Picasso, avait abandonné ses pinceaux pour faire de la photographie. » (11)

Jean-Charles Gateau a élaboré une chronologie vraisemblable de la suite des événements. En décembre 1936 ou janvier 1937, Man Ray confie à Eluard un lot de dessins dans lequel il a introduit des dessins antérieurs à l'été (« Burlesque », « La glace cassée ») et peut-être les portraits réalisés au début de l'année 1936. Si l'on se fie à une lettre « à H. » [Gala], une bonne part des poèmes a été écrite dans la première quinzaine de février 1937 : « Depuis que je suis rentré de Cannes, je travaille beaucoup. J'ai fait 40 poèmes pour illustrer des dessins de Man Ray. » Eluard publie dans la *NRF* du 1^{er} avril 1937 douze des poèmes inspirés par les dessins de 1936. Man Ray remet ensuite à Eluard une quinzaine de dessins pour compléter le recueil. « L'attente », « L'arbre-rose », « La plage » et « Des nuages dans les mains » datent probablement du séjour d'Eluard et de Man Ray en Cornouailles, en juillet 1937, chez Roland Penrose. En août, les amis se retrouvent à Mougins, où ils retrouvent Picasso et Dora Maar. La rentrée de septembre voit la mise au point définitive du recueil.

C-Un hymne à l'amitié

Littéralement imprégné, donc, par l'atmosphère qui régnait pendant les étés 1936 et 1937, *Les Mains libres* s'offre comme une manière de journal, à quatre mains, de cette période estivale. Le recueil retrace en effet une sorte de périple méditerranéen, balisé par des toponymes précis : « Avignon » (p. 86-87), l'indication « Saint-Raphaël » qui figure sous le dessin intitulé « Les Tours d'Eliane » (p.110), ou encore « La plage » (p.84-85). A intervalles

réguliers, le lecteur est invité à s'arrêter en chemin pour découvrir des monuments, comme le Fort Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon, qui sert de modèle au château des « Tours d'Eliane » ou le château d'If, représenté dans le dessin éponyme (p.96). Certains dessins s'apparentent d'ailleurs à des photographies de guides touristiques, comme « Le tournant » (p. 61), où se reconnaît le paysage que l'on voit de la corniche qui permet de rallier, en voiture, les villes du bord de mer, sur la Côte d'azur. Enfin, la parenté du recueil avec le genre du journal est suggérée par Eluard dans le double poème « Avignon » qui enregistre, dans le style neutre de la notation, l'atmosphère d'un instant :

Nous ne sommes restés qu'un moment à Avignon.
Nous avons hâte d'arriver à l'Isle-sur-Sorgue
Où René Char nous attendait. (p.87)

Plus, toutefois, qu'à des lieux de villégiature, *Les Mains libres* rend hommage à ceux qui étaient présents, dans le Midi de la France, pendant ces deux étés 1936-1937. L'architecture d'ensemble du recueil invite en effet à le lire comme une sorte d'hymne à l'amitié, à la fois graphique et poétique. Ainsi, le frontispice représente une femme nue allongée sur un pont qui est, à l'évidence, celui de Saint-Bénézet, mieux connu sous le toponyme Pont d'Avignon. Or, l'image du pont marque, dès l'ouverture, la liaison symbolique qui permet le passage, ou, pour parler comme Eluard, la « suppression des distances » : du dessin au poème, d'un imaginaire à l'autre — mais peut-être avant tout d'un ami à l'autre. Car ce frontispice scelle non seulement l'amitié de Man Ray et Eluard, mais des deux artistes avec un troisième, René Char, poète résidant à L'Isle-sur-la-Sorgue, auquel rend hommage le poème « Avignon » déjà cité. Ce dessin ouvre donc le recueil sous le signe, entre autres, de l'amitié, amitié que célèbre de nouveau, à l'autre bout du volume, la section intitulée « Portraits ».

Man Ray y recueille en effet les portraits de six amis : Adrienne Fidélin, sa compagne de 1934 à 1939, Nusch et Sonia Mossé, Picasso avec un nu de dos, André Breton, Paul Eluard de trois-quarts. Enfin, Man Ray s'est lui-même représenté, d'après un moulage de 1933, portant des lunettes en forme de fenêtres. Ce portrait sera repris en 1938 par Breton et Eluard dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, pour illustrer l'article « Fenêtre ». D'autres portraits d'amis sont également glissés dans le corps du recueil, comme celui de Lee Miller, qui fut l'assistante et la compagne de Man Ray de 1929 à 1932, et qui sert vraisemblablement de modèle au dessin : « Le mannequin » (p.56). On reconnaît aussi Gala, l'ex-épouse d'Eluard, dans le visage représenté de profil dans « Les sens » (p.46). Enfin, il est possible que le personnage féminin représenté p.40, que Paul Eluard baptise de la simple initiale « J. » représente Jacqueline Lamba, l'épouse de Breton. Eluard a été le témoin de Breton lors de son mariage avec Jacqueline en août 1934, et Man Ray le photographe officiel de la noce. Lequel Man Ray a ensuite photographié Jacqueline à plusieurs reprises, dont au moins une fois nue. Dans cette hypothèse, le poème d'Eluard pourrait faire allusion aux objets que fabriquait Jacqueline, dont certains avaient été exposés à Londres (12).

Cette importance de l'amitié est encore marquée dans le livre par l'ensemble constitué par le poème et le dessin intitulés « Les Amis » (p.120-121). Cet ensemble se distingue nettement du reste du recueil, puisque le texte d'Eluard est un poème en prose et que l'image répond à une esthétique totalement différente des autres dessins, qui sont réalisés sur fond blanc à l'encre de Chine, avec des traits souvent épurés. Celui-ci au contraire représente des objets

assez grossièrement dessinés au crayon, qui se détachent sur un fond noir sans doute obtenu en étalant, au pinceau, de l'encre de Chine. L'effet produit n'est pas pour autant réaliste, mais donne plutôt l'impression d'une accumulation d'objets assemblés de manière arbitraire, et représentés sans tenir aucun compte des lois de la physique. Et pour cause : chacun des objets figurant dans le dessin de Man Ray est la figuration symbolique d'un des « amis » annoncés par le titre, en rapport avec les surnoms qu'eux-mêmes se donnaient. Ainsi, le robinet en haut à gauche est le surnom que Picasso et les autres donnaient à Paul Eluard, le tuyau du premier plan représente Man Ray. L'écureuil est Valentine Hugo, le lion Picasso lui-même, la soupe à l'oignon représente Nusch (13).

La position de cet ensemble en fin de seconde section invite naturellement à le mettre en relation avec le duo « La liberté » (p.70-71), qui ferme la première partie. L'architecture même du recueil semble donc pensée de manière à suggérer que la liberté et l'amitié sont les deux valeurs cardinales célébrées dans *Les Mains libres*. Le titre de chacun de ces deux ensembles offre d'ailleurs une variation singulière sur celui du recueil : « La liberté » est la version substantivée de l'adjectif « libres », quand le mot « amis » offre presque une anagramme du mot « mains ».

II- Un ouvrage emblématique du surréalisme

A- Le détournement des modèles classiques

1. Un jeu avec la tradition livresque

A l'instar de nombreux livres surréalistes, *Les Mains libres* s'inscrit dans la tradition littéraire, dont il s'amuse à reprendre et à détourner les codes. Ainsi, la rencontre même des deux artistes, et la manière dont elle opère dans *Les Mains libres*, en confrontant toujours un texte et un dessin, n'est pas sans rappeler les livres d'emblèmes de la Renaissance, comme l'a magistralement montré Nicole Boulestreau (14).

Mais d'autres modèles peuvent également être convoqués, tel le codex médiéval, auquel *Les Mains libres* peut faire songer à bien des égards. Comme l'a déjà remarqué Henri Scepi (15), les portraits d'amis qui s'alignent en fin de volume rappellent pour commencer les vignettes qui ornaient les manuscrits médiévaux. Ce rapprochement semble d'autant plus justifié que la vignette représentant Breton reproduit, sous le visage du modèle, une sentence : « La misère rend les faibles infâmes, les forts sublimes », qui évoque les phylactères des manuscrits médiévaux, sortes de banderoles disposées sous le dessin, où étaient souvent reproduites les paroles des personnages représentés. De même, la rose que Man Ray dessine sous le portrait de Nusch et Sonia Mossé (p.131) rappelle les objets symboliques que les enlumineurs du moyen-âge associaient souvent aux personnages qu'ils dessinaient, afin que les lecteurs puissent les identifier. Enfin, le doigt (un pouce ?) qui semble, dans « Le désir » (p. 20), pointé en haut à droite vers le visage de Nusch n'est pas sans évoquer les manchettes, ou manicules, qui désignaient les points importants des manuscrits médiévaux.

2. Un constant détournement des codes

Si la forme générale du livre s'inspire de formats préexistants, chacun des auteurs s'amuse également à détourner les codes de son propre langage.

Ainsi, les images de Man Ray sont semées d'allusions à la tradition iconographique. Certains de ses dessins se rattachent au modèle classique de l'allégorie. C'est le cas, au premier chef, du dessin intitulé « La liberté » (p. 71). Une jeune femme ou une jeune fille en premier plan, figurée de profil, porte un drapeau. Elle est représentée tête renversée, pose fréquente dans les photographies de Man Ray, et son visage est tourné vers l'arrière-plan de l'image, sans doute pour regarder le mot liberté dont on distingue le L en capitale d'imprimerie. L'on songe évidemment, face à cette image, à « La liberté guidant le peuple » de Delacroix. Mais d'autres références peuvent être convoquées. Ainsi, le graphisme du corps se limite, comme dans beaucoup d'ensembles des *Mains libres*, à un tracé sans ombre ni lumière, qui peut faire référence aux estampes japonaises dans lesquelles le dessin, sobre et précis, marque la délimitation du corps. La jeune fille peut en outre rappeler la figure de l'ange, dans l'iconographie chrétienne : ici, il ne lui manque que les ailes, ailes en l'occurrence déplacées sur un personnage représenté quelques pages auparavant pour incarner un « Nu » (p.63). Le paysage, très en arrière-plan, peut évoquer le paysage italien, bucolique et serein, que l'on peut voir dans certains tableaux de la Renaissance. Enfin, le fleuve est un élément iconographique qui traditionnellement renvoie au temps qui passe, au cours de la vie.

Outre ces renvois à la tradition allégorique, Man Ray sacrifie également au genre de la nature morte, traitée de façon classique dans « Main et fruit » (p.55), mais détournée dans d'autres dessins, par exemple dans « Les amis » (p.121). Ici, Man Ray rapproche, sans souci apparent des proportions, des objets d'origines très diverses, qui ne s'organisent absolument pas en entité plastique — comme il est de mise dans une nature morte — mais forment plutôt un ensemble composite. Empruntés au monde quotidien, ils sont en outre dépourvus de signification spirituelle ou méditative.

Mais comme l'a noté Henri Scepi, le modèle générique le plus fréquemment exploité dans *Les Mains libres* est sans aucun doute le nu, dont Man Ray utilise toutes les possibilités graphiques : nu couché dans « Les yeux stériles » (p.58), agenouillé dans « La mort inutile » (p.64), debout dans « La liberté » ; le nu est très stylisé dans « Narcisse » (p.36). Man Ray, là encore, joue avec ce modèle générique, comme le montre notamment « Le don » (p. 27), où le cadrage tronque la moitié du corps féminin, et crée une image à bords perdus. Ce jeu, tout à la fois de référence et d'irrévérence par rapport à la tradition, s'affiche d'ailleurs dans l'ensemble intitulé « Nu » (p. 63), où le sujet représenté, précisément n'est pas nu, mais voit sa poitrine recouverte de deux ailes d'ange et son sexe laissé en blanc. Il adopte en outre une posture très artificielle, qui évoque, dans un graphisme proche de celui de Cocteau (que les surréalistes détestaient), celle des anciens tragédiens. Eluard pose d'ailleurs un regard très ironique sur ce personnage, comme l'indique la clause du poème qui accompagne le « Nu » de Man Ray : « Au pays des figures humaines / On s'apprête à briser ta statue ridicule ». Statue qui, faute d'être brisée, est littéralement biffée dans le dessin intitulé « Au bal Tabarin » (p. 113), comme pour signaler au lecteur-spectateur la volonté qu'a l'artiste de se démarquer de la tradition iconographique.

On trouve la même tentation dans l'écriture d'Eluard qui est, elle aussi, semée de références à la tradition poétique. Cet aspect ayant déjà fait l'objet de nombreuses analyses générales, nous l'aborderons ici à partir de l'étude du poème « Belle main » (p.69). Ce texte évoque la forme du sonnet, genre qu'Eluard a beaucoup pratiqué. Il contient en effet 14 vers, répartis en deux strophes qui composent un huitain et un sizain. Globalement écrit en vers blancs, il introduit néanmoins une rime aux vers 11 et 14 (« tombeau » / « mots »), qui met en valeur la pointe sur laquelle se ferme le texte. On note par ailleurs, tout au long du poème, un jeu subtil d'échos sonores qui semblent vouloir ménager des succédanés de rimes. Ainsi, aux vers 3 à 6, « campagnes » et « promenades » sont rapprochés par une assonance en [a], que croise l'allitération en [r] qui s'étend de « toujours » à « heures ». La prosodie du texte incline également vers l'isométrie du sonnet classique. Quoique hétérométrique, le poème se compose exclusivement de mètres pairs, à peu près équitablement distribués puisque l'on dénombre 2 décasyllabes, 2 octosyllabes, 2 tétrasyllabes, 4 hexamètres et trois authentiques alexandrins. Comme pour afficher l'inspiration classique du texte, le premier est placé au centre même du poème, vers 7 : « On s'est promis des paradis et des tempêtes ». L'assonance en [i] est là pour souligner la parfaite régularité rythmique de ce trimètre romantique. Les deux autres alexandrins sont des tétramètres classiques, dont le vers 11 offre un magnifique spécimen : « Il me masque l'azur profond comme un tombeau ».

Ainsi, de la même manière que Man Ray laisse apercevoir, sous les traits de ses dessins, les canevas traditionnels dont ils s'inspirent, afin de mieux souligner ses écarts, Eluard prend appui sur des formes poétiques familières au lecteur, afin peut-être que celui-ci perçoive les transgressions, nombreuses, qu'il leur inflige (absence de ponctuation autre que celle bornant le texte, recours au vers libres, hétérométrie...). Le rapprochement, à la rime, des vocables « tombeau » et « mots » signifie d'ailleurs clairement au lecteur que l'intention du poète — comme de l'artiste — est de refuser les anciens modes de représentation, pour leur en substituer de nouveaux, qui font la part belle à l'imagination. Projet en l'occurrence affiché à l'orée même du recueil, dans l'ensemble qui ouvre *Les Mains libres* sous le titre « Fil et aiguille » (p.12-13).

3. « Fil et aiguille » ou le rejet des anciens modes de représentation

Au premier plan de son dessin, Man Ray plante une aiguille géante traversée par un fil, lequel trace les contours d'une forme humanoïde qui peut représenter une femme ou un couple, ou peut-être rien du tout. Car ce qui importe surtout, c'est que Man Ray ait placé l'aiguille précisément entre l'endroit où se trouve celui qui voit (le lecteur-spectateur) et le paysage de montagne assez classique qu'il représente en arrière-plan. Comment mieux dire, au fond, que le rôle de l'artiste est de perturber la perception (ou la représentation) de la réalité qu'a le spectateur ? Man Ray nous suggère en même temps une manière de procéder, dont il usera beaucoup dans *Les Mains libres* : faire se rencontrer, sur la page, des éléments *a priori* disparates, tant sur le plan de l'univers auquel ils appartiennent — la couture et la montagne — que des proportions (on assiste ici à une inversion des proportions entre l'aiguille montagnaise et celle de la couturière, gigantesque). Aux proportions réelles, conformes à celles du monde observable, l'artiste substitue en effet des proportions

émotionnelles, subjectives : une aiguille de couture est plus lourde de sens et d'émotions, aux yeux d'un fils de couturière, qu'un pic montagneux.

Le poème qu'Eluard associe à ce dessin se compose d'une unique phrase, qui déroule son fil sur quatre vers consécutifs:

Sans fin donner naissance
A des passions sans corps
A des étoiles mortes
Qui endeuillent la vue.

Le texte se construit autour d'un verbe à l'infinitif, qui confère à l'énoncé une valeur générale, non ancrée dans une temporalité ou un procès donnés. Le recours à ce mode impersonnel, utilisé ici pour un verbe qui connote l'idée de création (« donner naissance »), incite à lire ce texte posé à l'orée du recueil comme une réflexion sur le rôle de l'artiste — poète, mais peut-être aussi peintre, puisque le dernier mot du texte est « la vue ». Or, le quatrain s'ouvre sur l'idée d'une répétition infinie, marquée dès l'attaque par la locution prépositionnelle « Sans fin » et renforcée, dans les deux vers suivants, par la reprise anaphorique du groupe prépositionnel « A des ». Le retour lancinant des mêmes sonorités semble en outre condamner le texte à une sorte de ressassement sonore, dont le premier vers offre une illustration saisissante : il s'ouvre et se clôt sur une assonance en [an], qui enferme la parole dans une espèce de boucle sonore. Cette répétition du même assimile d'emblée la « naissance » évoquée au vers 1 à une mort, mort dont le champ lexical sature d'ailleurs toute la fin du poème : « étoiles mortes », « endeuillent ». Se devine, dans ces syntagmes, une référence aux trois Parques, dont l'aiguille et le fil de Man Ray ont pu éveiller le souvenir chez Eluard. Difficile, dans ces conditions, d'admettre que l'on puisse lire ce poème (ainsi que certains commentateurs le proposent) comme une sorte d'art poétique, dans lequel Eluard décrirait son propre travail d'artiste. Il semble au contraire que le poète porte ici un jugement sévère sur les modes de représentation du réel qui ont, depuis toujours, prévalu, et qui se fondent, en art comme en poésie, sur l'imitation. L'anaphore des vers 2 et 3 permet d'ailleurs à Eluard de renvoyer dos à dos les deux modes d'expression : à la poésie qui donne naissance à des « passions sans corps », c'est-à-dire à des émotions artificielles, désincarnées, répondrait la peinture qui crée des « étoiles mortes ».

A l'orée du recueil, le poète comme le peintre semblent donc congédier, de concert, les anciens modes de représentation du réel, et affirmer ainsi leur intention d'inventer, ensemble, un nouveau mode d'accès à la réalité. Refusant la « vue endeuillée » que stigmatise le dernier vers de « Fil et aiguille », les deux artistes vont s'attacher à « libérer la vision », conformément au but qu'Eluard assignait à l'art pictural dans « L'évidence poétique » : « Libérer la vision, 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 ».

Si le projet des *Mains libres* rejoint ainsi l'une des grandes ambitions du surréalisme, le recueil est plus particulièrement emblématique du surréalisme des années 1930 qui peut être ramené, de manière très schématique, à quatre grandes préoccupations : la politique, l'internationalisation, l'érotisme et la réflexion sur l'objet.

B- Un recueil emblématique du surréalisme des années 30

De politique, il n'est pas question dans *Les Mains libres*: le sujet n'intéressait guère Man Ray, et telle est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles les deux artistes ne se fréquenteront plus après la seconde guerre mondiale. Tout juste devine-t-on, dans le poème associé au dessin qu'Eluard intitule « La Marseillaise » (p.100), un hommage au chant révolutionnaire éponyme, dont la femme dessinée par Man Ray semble être, aux yeux de l'écrivain, une allégorie.

Le recueil est en revanche habité par les *objets*, thème d'extrême actualité au sein du surréalisme des années 1930 (16). Les dessins de Man Ray en accueillent des quantités, qu'ils soient réels (entonnoir, bracelets, crayons, lunettes, fil et aiguille, ciseaux, pinceau etc...), ou imaginaires, comme « Le sablier compte-fils » qui donne son titre à un ensemble. Les objets trouvent aussi une place de choix dans les textes de Paul Eluard, sous des formes aussi diverses que le papier, le verre, le lit, le masque, la hache, le bâton ou la montre. Cette omniprésence se fait l'écho de l'intérêt des surréalistes pour l'objet, qui est au cœur de leurs pratiques artistiques et de leurs réflexions tout au long des années trente. Ainsi, le titre du recueil évoque par antonymie un objet que Giacometti créait en 1932 sous le titre « Main prise ». Plus particulièrement, *Les Mains libres* s'inscrit dans le sillage de l'importante exposition surréaliste d'objets qui a été organisée à la galerie Charles Ratton en mai 1936 — quelques mois seulement avant que Man Ray ne commence les dessins du recueil. Il y exposait d'ailleurs « Le cadeau », un fer à repasser clouté datant de l'époque Dada, et son « objet de destruction », un métronome sur lequel est épinglée la photographie d'un œil féminin.

L'intérêt des deux artistes pour la question de l'objet se manifeste tout particulièrement dans l'ensemble intitulé « Objets » (p.28). Le titre de l'ensemble a été choisi par Paul Eluard, qui semble résumer en un mot l'impression de disparate produite par le dessin de Man Ray, et peut-être sa propre incertitude quant à ce qu'il représente. Car ce dessin frappe surtout par les rencontres inattendues qu'il ménage entre les objets les plus divers, dans l'esprit surréaliste du collage : au premier plan à gauche, une statuette d'homme de type africain est surplombée par un combiné de téléphone, à l'évidence inspiré par le « Téléphone-homard » de Dali, créé la même année que le dessin et exposé pour la première fois à l'occasion de l'exposition surréaliste d'objets, en mai 1936. En haut de l'image, une tour se dessine, devant laquelle passe une sorte d'avion, lequel semble tenir lieu de tête à une figure féminine dont la robe occupe la verticale centrale du dessin. La substitution de l'avion à la tête n'est pas sans rappeler les romans-collages de Max Ernst, et notamment « La femme 100 tête ». L'ensemble du dessin évoque également certaines œuvres de Dali, comme la série qu'il a consacrée au « Cannibalisme des objets », et plus particulièrement un dessin de 1933 sous-titré : « Verre-avion-cuillère-montre-tête-de-mort-de viande ». Dans une forme d'autocitation cette fois, les lèvres qui semblent flotter niveau de la taille de la femme renvoient à celles qui figurent sur la toile « A l'heure de l'observatoire. Les amoureux », à laquelle Man Ray ne cessa de revenir entre 1934 et 1936. Enfin, se dessine sur toute la hauteur ou presque de l'image une forme qui croise et relie presque toutes les autres, et qui évoque le talon d'une chaussure féminine — peut-être inspiré par celui de Gala que Dali mettait en scène dans son célèbre « Objet surréaliste à fonctionnement symbolique » sous-titré « Le soulier de Gala ».

La rencontre de ce talon avec le fétiche masculin appelle évidemment l'idée du fétichisme, qui érotise, dans une veine très dalinienne, non seulement les rapports entre les objets, mais le regard que le lecteur porte sur eux.

Ce sont ces liens secrets que cherche à rendre sensibles le poème d'Eluard. Le contact visuel avec le dessin — et tout particulièrement peut-être l'observation de l'escalier qui ne mène nulle part, représenté par Man Ray à droite — ouvre en effet au poète l'accès à un autre monde, comme l'indique l'assertion du vers 3 : « J'entre au bois diamant ». Si la métaphore du « bois » est sans doute inspirée par la matérialité de certains objets représentés par Man Ray (le talon et le fétiche), l'épithète dont l'assortit Eluard suscite par homophonie un jeu intertextuel avec le « bois dormant » du conte. Référence qui identifie le dessin de Man Ray à un univers merveilleux, dont le prodige tient surtout pour le poète à la manière dont il met en scène, sous une apparence incohérente, une multiplicité de rencontres érotiques. Le second vers du quatrain nous invite en effet à regarder le dessin de Man Ray, non comme un recueil visuel d'éléments épars, mais au contraire comme un « assemblage » cohérent. Et de fait, les objets représentés semblent aller par paires, qui suggèrent toujours l'union du féminin et du masculin : les avatars phalliques (l'avion, le talon, le fétiche, d'ailleurs lui-même affublé d'un énorme phallus) entremêlent leurs lignes avec celle d'objets fémininoïdes (la tour, la robe et le combiné téléphonique, qui semble vouloir aspirer dans son orifice la statuette qu'il surplombe). Loin cependant d'être enfermé dans un couple, chacun des éléments représentés par Man Ray entre en contact graphique avec d'autres, ouvrant ainsi le dessin à une multiplicité de combinaisons possibles. Ainsi, les lignes de la robe féminine rencontrent tout à la fois celles de l'avion, du talon, du combiné téléphonique, de la statuette et de la bouche, suggérant divers appariements parmi lesquels certains seraient d'ordre saphique. De fait, la plupart des pratiques érotiques suggérées par le dessin de Man Ray sont de celles que la morale réproouve sous le nom de perversions. Aussi n'est-il guère étonnant d'y deviner la présence du marquis de Sade, qui hante, comme souvent dans les dessins des *Mains libres*, le château-fort représenté en haut de l'image. Certes, le poème d'Eluard ne fait aucune allusion précise à ces aspects du dessin ; mais il en suggère la dimension érotique à travers les termes « chambre » et « aveu », et surtout oriente le regard du lecteur sur le dessin en l'invitant à « assembler les paysages ».

Comme en témoigne cet ensemble, les objets sont, dans *Les Mains libres*, souvent associés à la femme, qui devient elle-même objet dans quelques dessins. Ainsi, dans « Le mannequin », p. 56, où Man Ray prête les traits de son ex-compagne Lee Miller à un buste de femme, figé en une pose fréquente dans les photographies de mode de l'artiste. Cette dimension autobiographique se retrouve dans le poème de Paul Eluard, qui, se remémorant sans doute les mannequins qu'utilisait sa mère lorsqu'elle était couturière, commémore dans son poème l'objet qui cristallisa ses premiers émois amoureux :

Unique guirlande tendue
D'un bord à l'autre de l'enfance
Petit pont de perfection
Premier amour de l'écolier
Suppression des distances. (p. 57)

L'objet rencontre d'ailleurs, dans l'ensemble intitulé « Le mannequin », un thème d'éternelle actualité surréaliste, qui est l'érotisme. Comme beaucoup de commentateurs l'ont déjà signalé, la femme est l'un des thèmes principaux du recueil, où elle est très souvent traitée comme un objet de désir. Plus précisément, le recueil met en avant une figure omniprésente au sein du surréalisme des années 30 : le marquis de Sade. Sade fait partie de ceux que Breton nommera, dans *Arcane 17*, « Les grands aventuriers de l'esprit ». Sa révolte radicale lui vaut, comme à Lautréamont, de figurer au panthéon des surréalistes dès le début des années 1920. Aussi ont-ils activement participé à la redécouverte du marquis de Sade : Maurice Heine, qui achève en 1935 son édition des œuvres de Sade, a animé trois ans durant, de 1930 à 1933, une rubrique du *Surréalisme Au Service De La Révolution* entièrement consacrée à l'auteur de *Justine ou les malheurs de la vertu*, sous le titre « Actualité de Sade ». Man Ray, qui était le voisin de Maurice Heine, collabora avec lui à un projet d'illustration des *120 journées de Sodome*. Quant à Eluard, il consacrait dès 1926 un important article à Sade dans le n°8 de *La Révolution surréaliste*. Autant dire que Sade est l'un des ponts qui relient les univers de Man Ray et Eluard.

Il leur apparaît en effet à tous deux comme une figure emblématique de la liberté, tant sexuelle que morale ou politique. De là sans doute l'importance qui lui est accordée au sein d'un recueil intitulé *Les Mains libres*. Sade y bénéficie en effet d'un traitement honorifique, puisque les auteurs lui consacrent une section à part entière en fin de volume. Y sont recueillis, avec deux courtes proses d'Eluard, deux portraits de Sade, qui servent d'esquisses au portrait à l'huile que Man Ray réalisera en 1938. C'est, en outre, sur un gros plan de l'œil de Sade que s'ouvre la section intitulée « Détails ». Enfin, l'ombre du divin marquis plane sur la plupart des châteaux représentés dans les *Mains libres* : ainsi, l'édifice des « Tours du silence » (p.39) est une représentation du bastion de la Porte des Champs du château d'Angers, château que Man Ray prenait, au moment où il l'a dessiné d'après photographie, pour celui de Sade. Quant au « Château abandonné » de la p. 19, il pourrait représenter celui de Lacoste, dans le Vaucluse.

Les Mains libres est donc un recueil très marqué par le surréalisme, et l'on ne s'étonnera pas d'y trouver André Breton particulièrement mis à l'honneur lui aussi. Il est représenté deux fois, dont une dans la section « Détails », qui nous montre un gros plan de sa bouche : associée à l'œil de Sade qui la précède et à la chevelure de femme qui la suit, elle compose un visage qui pourrait bien être celui de la liberté.

Les Mains libres : une « main tendue » ?

I- Un pont entre deux art(iste)s

A- Analyse de la préface

« Le papier, nuit blanche. Et les plages désertes des yeux du rêveur. Le cœur tremble. » Comme l'a déjà noté Anne-Marie Christin (17), les trois premières phrases du texte sont énigmatiques, parce qu'elles ne permettent pas de comprendre qui, du dessinateur ou du poète, elles évoquent. En effet, si le « papier » est le support commun dont usent les deux artistes, la « nuit blanche » mentionnée par Eluard est celle qui précède toute trace, qu'elle soit écrite ou peinte. De même, les « plages désertes des yeux du rêveur » peuvent tout aussi bien désigner métaphoriquement le travail du peintre (comme peut le laisser à penser la référence aux « yeux ») que celui du poète-illustrateur, d'abord présenté dans la posture de regardant. Enfin, la cadence ternaire de cette entrée en matière suggère en filigrane que le lecteur est peut-être également visé par ces mots liminaires : le papier renvoie en effet à la matérialité de la « page » qu'il tient entre ses mains.

Ainsi, ce que nous dit Eluard dans cette préface, c'est que l'origine et la fin de cet ouvrage sont la recherche d'une communion. Ce qu'il nous montre, dans un premier temps, séparé (« le dessin de Man Ray ») n'existe que pour se joindre à ses mots, comme le souligne au troisième paragraphe l'image de la « main tendue », première occurrence d'une longue série de mains au sein du recueil. Peut-être cette « main tendue » se veut-elle une explicitation du pont de Man Ray reproduit en frontispice, qui pourrait représenter, là encore métaphoriquement, la tentative de rencontre entre deux arts qui s'opère dans *Les Mains libres*. De fait, Eluard, comme Man Ray, met l'accent sur ce qui les rapproche — le désir, évoqué dès le second paragraphe de la préface et figuré, dans le frontispice de Man Ray, par l'image de la gigantesque femme nue allongée sur le pont. La femme, l'amour, mais aussi l'érotisme, constituent en effet un premier pont, fondamental, entre nos deux artistes.

Mais si l'image du pont indique clairement l'idée d'un rapprochement, d'une rencontre, elle induit aussi l'idée d'une séparation essentielle entre deux mondes, entre deux imaginaires, entre deux modes d'expression. C'est également ce que suggère l'équivalent verbal du pont dans le texte — la comparaison, qui abonde ici sous la plume d'Eluard : « Il y a autant de merveilles dans un verre de vin que dans le fond de la mer. Il y a plus de merveille dans une main tendue, avide, que dans tout ce qui nous sépare de ce que nous aimons ». Cette dernière phrase pourrait tenir lieu d'épigraphe aux *Mains libres*, tant elle en résume l'esprit : essayer de rapprocher, le temps d'un recueil, deux artistes de tempéraments très différents, dans une quête commune de merveilleux.

Tel est d'ailleurs le projet que suggère l'image de la couture, qui essaime tout au long du livre. Le titre du premier ensemble, « Fil et aiguille », suggère métaphoriquement la rencontre de deux arts, de deux langages, complémentaires, à laquelle le lecteur est invité à assister. A l'autre bout du recueil, l'antépénultième ensemble est intitulé « La couture ». Titre éminemment réflexif, en ce qu'il qualifie tout à la fois le travail de l'artiste, qui prélève des lambeaux de réalité pour les réagencer autrement dans ses dessins, et celui du poète, puisque le mot « couture » nous rappelle discrètement qu'étymologiquement un texte est un *tissu*. Ce

titre désigne également, en dernière instance, le lien entre les deux modes de figuration qui s'opère dans le recueil, et qui est peut-être davantage de l'ordre de la suture ou du raccord que de la fusion.

L'ensemble intitulé « Le sablier compte-fils » (p.76-77) offre d'ailleurs une belle illustration de cette idée. Avant de déceler dans ce titre, choisi par Man Ray, une référence symbolique au temps qui passe, comme le proposent la plupart des commentateurs, il est utile de rappeler que le compte-fils est une loupe à fort grossissement assurant la distance optimale de l'œil à ce qui est examiné. Il a d'abord servi dans l'industrie textile, pour vérifier la densité de la trame d'un tissu, avant d'être utilisé en imprimerie, pour contrôler par exemple le tramage d'un texte, lors de sa reproduction par photogravure. Enfin, le compte-fils sert à examiner le grain d'un négatif photographique, ou celui d'un tirage, afin d'en évaluer la qualité de contraste et de netteté. Man Ray, notamment, l'utilisait beaucoup. Ainsi, par-delà les différentes significations métaphoriques que l'on peut être tenté de lui attribuer, « Le sablier compte-fils » demande peut-être à être vu comme une métaphore des liens entre deux arts, celui du lisible et celui du visible, qui se nouent dans *Les Mains libres*. Cette jonction s'opère d'ailleurs presque sous nos yeux, au tout début du livre, à travers un enchaînement d'images et de textes qui miment l'appropriation d'un espace commun, arraché au vide.

B-Remplir le vide ?

Significativement, le recueil s'ouvre en effet sur une succession de deux ensembles qui disent avec insistance le vide, le manque. La première partie commence, avec « Fil et aiguille », sur la représentation d'une silhouette évidée, silhouette que semble évoquer le second vers du poème imprimé en vis-à-vis : « passions sans corps ». L'ensemble qui succède s'intitule significativement « La toile blanche » (p.14). Si le titre, à lui seul, connote le vide, le manque — comme en écho, d'ailleurs, aux tout premiers mots du livre : « Le papier, nuit blanche » —, le texte qu'il chapeaute semble dérouler diverses manifestations de ce manque : « la faim, le froid » et, mise en valeur à la rime, la solitude. Car le vide que disent les premières images du recueil, c'est, à coup sûr, celui qui sépare les êtres, et les condamne à une solitude très redoutée par Eluard, qui écrit dans « L'évidence poétique » : « La solitude aujourd'hui s'efface. Voici que [les poètes] sont des hommes parmi les hommes, voici qu'ils ont des frères. »

Mais ce vide renvoie peut-être, de manière très imagée, au manque, à l'incomplétude essentielle de chaque médium, écriture ou dessin, qui tour à tour est mis en avant, dans ces deux ensembles, sur la belle page — celle de droite. Dans « Premières vues anciennes », texte qu'il fait paraître la même année que *Les Mains libres* dans la revue *Minotaure*, Eluard écrit : « Un mot n'exprime jamais complètement un objet. Il ne peut qu'en donner une idée, que le représenter sommairement. » (18) Man Ray, de son côté, évoquera dans son *Autoportrait* sa frustration de ne pouvoir s'exprimer que par des images : « A part les rares conversations que je pouvais avoir, je sentais de plus en plus la nécessité de traduire mes idées par des mots. » Et il poursuit en remarquant que les phrases « peuvent aider ceux qui sont incapables de voir et de comprendre tout de suite » (19) Mots et images ont donc, chez nos deux auteurs, vocation à se rencontrer, rencontre que réalise symboliquement, au début du recueil, le troisième ensemble, intitulé « L'évidence » (p. 17). L'idée de rapprochement entre deux artistes, et deux

arts, que suggère on l'a vu le dessin de Man Ray se retrouve dans le poème d'Eluard. Ce qui frappe tout de suite en effet est la disposition du texte, marquée par la symétrie : il se compose de deux quatrains, entre lesquels le monostique central semble jouer le rôle de pivot. L'effet de symétrie est d'ailleurs renforcé par le jeu d'échos sémantiques qui se perpétue de l'un à l'autre des quatrains : les substantifs « homme », « plante », « flammes » et « oiseau » du premier quatrain sont repris dans le second par les termes métonymiques « mains », « branches », « fumée » et « ailes ». Cette disposition en miroir peut être lue comme une représentation, en abyme, de la rencontre qui s'opère dans *Les Mains libres*, rencontre qui place le livre sous le signe de « l'équilibre », terme en l'occurrence présent au vers 6.

II-Un livre sous le signe du deux

A- Une recherche d'équilibre ?

Comme l'a déjà commenté Jean-Charles Gateau, la première section des *Mains libres* recueille trente dessins et poèmes, auxquels s'ajoutent le texte inaugural et le frontispice — ce qui fait un total de 31 textes et dessins. Si l'on excepte les « détails » qui ferment le volume, et qui sont des gros plans de dessins figurant dans le livre, on trouve trente et un dessins également dans la seconde partie, dont 24 sont illustrés par des poèmes, et deux par une courte prose consacrée au marquis de Sade. Les 6 dessins qui suivent sont des portraits qui se suffisent à eux-mêmes, ou plutôt, comme le remarque Gateau, qui se font l'écho visuel du dernier ensemble, intitulé « Les amis » (p.120).

Une même recherche d'équilibre justifie, d'après ce commentateur, la distribution des textes et dessins à l'intérieur des deux sections du recueil, qui répondrait à la simple volonté de répartir, de manière à peu près équitable, les dessins de 1936 et ceux de 1937 au sein du volume. Ainsi, sont recueillis dans la première section 17 dessins de 1936, 11 de 1937 et 4 sans date. On trouve dans la 2^{ème} section 13 dessins de 1936, et 11 de 1937.

Ce que Gateau, curieusement, ne relève pas, c'est le fait que cette répartition confère au recueil tout entier une architecture globalement symétrique, d'autant que les poèmes de la seconde section sont en général plus longs que ceux de la première, compensant ainsi leur infériorité numérique.

Cette recherche de symétrie est d'ailleurs sensible dans les jeux de rappel ou d'écho qui se perpétuent d'une partie à l'autre. Par exemple, les premiers ensembles de chaque section : « Fil et aiguille » (p. 12-13) et « Le temps qu'il faisait le 14 mars » (pp. 74-75), se répondent. Le titre du premier groupe est fondé en effet sur un jeu de mots : « l'aiguille » désigne tout à la fois l'instrument de la couturière, que Man Ray plante dans le sol au premier plan, et le sommet de la montagne qu'il dessine en arrière-plan, sommet dont le menhir ou le pic représenté à la page 74, derrière l'épaule de la femme, offre un avatar. Le texte d'Eluard mentionne d'ailleurs « les aiguilles de midi », expression là encore fondée sur un jeu de mots qui rapproche l'outil de la couturière, le sommet de la montagne (« l'aiguille du midi ») et les aiguilles de l'horloge :

La terre est timide et fraîche
Les aiguilles de midi

Cousent la traînent du matin (p.75).

Un même jeu de symétrie s'établit entre le dessin des mains de femme recueilli dans la première partie sous le titre « Solitaire » (p. 49) et celui des mains d'homme intitulé « L'attente », qui se trouve dans la seconde (p.93). Les deux dessins occupent d'ailleurs la même position au sein de leurs parties respectives, puisque tous deux s'avèrent être le quatrième ensemble après celui qui occupe le centre de la section. Enfin, un évident jeu de miroir est ménagé dans la position même des mains : la main gauche de la femme est représentée au premier plan, place qu'occupe la main droite de l'homme.

Or, une telle composition place le livre sous le signe du double, de la binarité, comme pour rappeler, en abyme, la collaboration dont il est le produit.

B- Manifestations du double

Nombreuses sont, tout au long du recueil, les manifestations de cette binarité. A l'échelle du livre, *Les Mains libres* se compose de deux grandes parties, elles-mêmes fondées sur une alternance permanente de deux œuvres (dessin et poème). La section « Sade » se compose de deux dessins et deux textes, quand le poème « Avignon » (p.87) contient en réalité deux poèmes. Le deux semble déterminer en outre le modèle strophique des *Mains libres*, où 9 poèmes sur 54 se composent d'un seul distique alors que plus de la moitié des textes en contiennent au moins un. Ce jeu sur la binarité se perpétue jusque dans les titres, dont près de la moitié ne contiennent que deux mots, et dont cinq se composent de deux substantifs reliés par une conjonction, la plupart du temps additionnelle (« Fil *et* aiguille », « L'angoisse *et* l'inquiétude », « La femme *et* son poisson », « Main *et* fruit ») et alternative dans le cas de « Oui ou non ». Enfin, les mains étant annoncées dès le titre comme la thématique principale du volume, on note sans surprise que dix dessins représentent deux mains, à commencer par « L'évidence », où elles semblent appartenir, comme nous l'avons déjà noté, à deux personnages différents.

Le recueil ménage en outre de nombreuses variations autour de cette structure binaire, en jouant notamment sur les multiples de 2. Man Ray a dessiné six portraits d'amis, où sont représentés quatre hommes et quatre femmes, deux des portraits représentant deux personnages. Le recueil se ferme sur quatre « détails ». Enfin, les mètres pairs sont, sous la plume d'Eluard, les plus fréquents (hexamètres, octosyllabes, décasyllabes et alexandrins).

Ce rappel constant, vertigineux, de l'origine double du recueil, et cette insistance frappante sur les figures du double ne font pas pour autant des *Mains libres* un livre fermé, autoréférentiel, fait d'anecdotes connues des seuls auteurs, dont le lecteur serait exclu. Une place cruciale lui est au contraire ménagée, place qu'il est, d'entrée de jeu, sommé d'occuper. Car c'est là, peut-être, l'une des particularités des *Mains libres*, que de fonder toute son efficience, voire sa condition même d'existence, sur la présence d'un tiers-inclus indispensable : le lecteur.

III-Un tiers-inclus : le lecteur

A- « La lecture » : un portrait du lecteur ?

Le lecteur des *Mains libres* y est, très littéralement, présent, puisqu'il semble être représenté dans l'ensemble intitulé « La lecture » (p.30). Sur la page de droite, Man Ray semble en effet nous offrir, comme en miroir, une représentation de notre position au moment même de la lecture du recueil. Prolongeant ce jeu spéculaire, Eluard écrit en vis-à-vis un texte qui offre, dans sa disposition même, une sorte d'écho visuel de la feuille que tient le personnage représenté, comme si le poème était la reproduction, en gros plan, des lignes que lit le personnage.

Ce jeu d'échange muet entre le dessinateur, l'auteur et le lecteur est d'ailleurs suggéré en abyme au sein même du poème, qui peut être lu (entre autres) comme une réflexion poétique sur la relation qui s'établit, dans *Les Mains libres*, entre les deux auteurs et le lecteur. Ainsi, la structure même du poème est fondée sur le chiffre trois, puisqu'elle fait se succéder trois distiques et un tercet. A chacun des distiques, correspond semble-t-il une approche différente du dessin de Man Ray, comme si Eluard envisageait tour à tour trois regards possibles, ou trois interprétations, de l'image qu'il doit illustrer. Le premier distique se fonde sur l'observation du visage à moitié dissimulé par la feuille : le personnage féminin y est alors traité comme une allégorie de la pudeur, selon un procédé fréquent chez Eluard. Le second distique s'attache davantage à la matérialité du dessin. Les lignes que trace Man Ray pour dessiner l'ondulation de la chevelure, qui rencontrent la verticalité de la feuille que tient le personnage, appellent peut-être la métaphore du bouquet dans un vase de maisons noires. Les lignes de la chevelure expliquent sans doute aussi la présence des « nuages » dans le texte, nuages qui entrent dans la composition d'une métaphore permettant à Eluard d'évoquer le contraste du noir et du blanc de l'image de Man Ray. Au blanc que suggère la mention du « ciel sans nuages », s'oppose le noir des « maisons ». Dans un registre très différent, le troisième distique semble quant à lui proposer une définition de la lecture sur le mode de l'énigme, forme qu'Eluard affectionnait beaucoup : « Quand elle n'a pas le temps / Elle n'en est que plus belle ». On songe, en lisant ces vers, aux énigmes des « Petits Justes », dans *Mourir de ne pas mourir*, et plus particulièrement à celle-ci : « Pourquoi suis-je si belle ? / Parce que mon maître me lave », que beaucoup de commentateurs considèrent comme une définition de la parole poétique. Ces trois variations poétiques sur un même dessin se rejoignent en fin de poème dans une sorte d'hommage à la lecture. Ouvert par l'énoncé ironique d'une sorte de sentence populaire qui exalte les vertus culturelles de cette activité (« On n'en finit pas d'apprendre »), le tercet se clôt sur deux vers qui célèbrent l'extraordinaire ouverture sur le monde que représente l'espace du livre : « Le ciel ferme la fenêtre / Le soleil cache le plafond ». Sur le monde, mais aussi entre les consciences, comme le souligne la forme même de ce tercet final, qui semble matérialiser la rencontre des trois instances impliquées dans l'acte de lecture des *Mains libres*.

B-Une nouvelle relation au livre

Le lecteur de ce livre est, d'emblée, incité à modifier ses habitudes de lecture — selon la tradition occidentale de gauche à droite et dans un ordre chronologique. L'alternance des dessins et des poèmes contraint en effet l'œil à se diriger, autant que de gauche à droite, de droite à gauche — en somme à adopter un parcours souvent inverse à celui auquel il est habitué. Cette gymnastique oculaire se double d'une constante exigence d'accommodation, induite par le changement permanent du cadrage des dessins, dont Man Ray semble vouloir explorer toute la gamme. Ainsi, au plan américain adopté dans « Nu » (p. 63) succède dans « La mort inutile » le choix d'un plan moyen (p.64), qui fait place à un plan rapproché dans « Pouvoir » (p.67). Cette variation de cadrage stimule l'accommodation visuelle, tout particulièrement lorsque le regard se pose sur un gros plan, comme c'est le cas à la fin du recueil (pp.137-143).

Autre atteinte à nos habitudes de lecture, le processus classique de la lecture linéaire est interrompu. Le fait que poèmes et dessins occupent tour à tour la belle page, celle de droite, interdit bien sûr toute velléité de lecture continue. Mais cette discontinuité à laquelle est forcé le lecteur est redoublée par les variations de la disposition des images, qui sont imprimées tantôt en format portrait (dans « Le tournant », p. 60, ou « Paranoïa », p.89), tantôt en mode paysage (17 occurrences, dont l'œil de Sade qui ouvre la section « Détail »). Cette variation de format oblige à tourner le livre pour voir l'image, rotation qui s'opère la plupart du temps sur la droite mais qui, dans le cas de « Belle main » (p.68), doit s'effectuer en sens inverse. Ainsi, le lecteur comprend vite que ce livre intitulé *Les Mains libres* l'oblige à le *manipuler*, manière peut-être de lui rappeler que lui aussi doit mettre la main à la pâte. S'y instaure en tout cas une relation particulière, à la fois visuelle, intellectuelle et tactile avec le livre, tout à fait dans l'esprit des « livres-objets » que les surréalistes mettent en circulation à partir de 1936 (date à laquelle est montré au public le premier livre du genre: *Colombus*, de Leonor Fini).

De là sans doute l'insistance avec laquelle l'attention du lecteur est attirée sur la matérialité de l'ouvrage qu'il tient entre les mains. C'est le cas par exemple dans l'ensemble intitulé « Belle main », dont le titre ne se peut pleinement comprendre qu'en référence au domaine de l'imprimerie, où un papier est dit de « belle main » lorsque son grammage est important. Aussi bien, le terme « main », dont notre recueil semble décidément exploiter toutes les ressources sémantiques, est utilisé en imprimerie pour désigner une liasse de 25 feuillets. Une autre référence au procédé de fabrication du livre est ménagée, on l'a vu, dans « Le sablier compte-fils », dont le titre renvoie à un procédé utilisé en imprimerie. Le « fil » est en outre indispensable à un relieur pour unir les pages d'un livre. On touche là peut-être à une dimension singulière des *Mains libres*, où l'art est indissociable de l'artisanat — en une représentation très éloignée de celle, canonique, de l'artiste dans sa tour d'ivoire, que rejetait d'ailleurs Eluard dès les premiers mots de « L'évidence poétique » : « Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune ». Ainsi les images récurrentes de la main sont-elles là, entre autres, pour rappeler au lecteur tout au long du recueil que l'art, étymologiquement, est un métier, qui exige habileté manuelle et connaissances techniques.

A l'instar des autres livres d'artistes avant-gardistes, *Les Mains libres* se présente en somme comme un nouveau livre, qui exige un nouveau type de lecteur. Car foin ici de passivité, le lecteur des *Mains libres* est totalement impliqué dans l'acte de signification.

C- Le lecteur-interprète

Man Ray l'en avertit d'ailleurs très clairement dans le dessin « Fil et aiguille » (p.13). La silhouette dont le fil dessine les contours est en effet évidée, comme pour signifier au spectateur que c'est à *lui* de remplir le vide, autrement dit de donner du sens à l'image proposée par l'artiste. Travail qui en l'occurrence a donné lieu, à propos de cette silhouette, à diverses interprétations, qui tour à tour en font la silhouette d'une femme, celle d'un couple enlacé, voire les contours du couple formé par Man Ray enfant et sa mère, que l'artiste aurait tracés d'après une photographie de 1895. Autant dire que les images de Man Ray, pour être dans leur immense majorité figuratives, n'en ouvrent pas moins le recueil à une multiplicité de parcours et d'interprétations possibles.

Il en va de même pour les poèmes de Paul Eluard, où le caractère elliptique de l'écriture, tout comme le réseau métaphorique que ménagent les rencontres lexicales les plus inattendues, prêtent le flanc à des lectures très diverses. Ainsi, le texte « Fil et aiguille » est tour à tour envisagé par les commentateurs — dans une direction très différente de celle par nous empruntée — comme un art poétique, ou comme l'expression de l'impuissance du poète, qui ne parviendrait pas à donner corps aux émotions qui l'habitent. Eluard lui-même est non seulement conscient des flottements de sens que ménagent ses poèmes, mais même les rend sensibles au lecteur dans les vastes espaces vides que réserve l'impression de ses textes. Il les évoque d'ailleurs dans « L'évidence poétique » : « Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité n'est pas [...] d'invoquer, mais d'inspirer. » Les espaces vides qui environnent la parole d'Eluard — qu'ils cernent au-dessus, en-dessous, sur les côtés, mais coupent aussi à l'intérieur même des textes—, matérialisent en quelque sorte un au-delà du sens, ouvrent le discours à un infini de significations. Ils ouvrent dans le même temps une place au lecteur au sein même du livre, en l'incitant à se couler dans ces blancs pour les doter d'un sens, peut-être renouvelé à chaque nouvelle lecture.

Si le texte et le dessin sollicitent donc déjà, en soi, une lecture active, le lieu où l'implication du lecteur est la plus attendue dans *Les Mains libres* est bien entendu la mise en relation des deux. C'est, en effet, au lecteur qu'il revient d'établir des liens entre les mots et les images, grâce au processus d'une lecture croisée, fondée sur le va-et-vient du poème au dessin, et réciproquement. Le lecteur-spectateur est contraint de faire d'incessants aller-retour d'une page à l'autre, de circuler entre les diverses entités montrées en vis-à-vis, afin de chercher ou de créer entre elles des liens parfois évidents, très souvent cachés. La difficulté étant d'éviter de céder au piège de l'analogie systématique, c'est-à-dire de chercher entre texte et image des rapports exclusifs de convergence, voire de redondance, aux dépens d'autres rapports possibles.

« Illustrer » Man Ray. Approche de la relation de l'écriture et du dessin.

A la relation de dépendance au modèle dans laquelle s'inscrit traditionnellement l'illustration, Man Ray et Eluard opposent le principe de liberté.

I-« Peintres et poètes se veulent libres »

A- Avoir les mains libres

Ce principe est mis en exergue dans l'ensemble éponyme que les auteurs ont inséré au milieu de la première partie du livre (p.42-43). Dans ce dessin que lui-même a qualifié d'« automatique », Man Ray laisse sa plume aller librement sur la page. Il en résulte un enchevêtrement de lignes courbes, marqué par trois ou quatre ouvertures sur ses bords, qui suggère un labyrinthe. Quelques lignes, au centre, sont soulignées par des pointillés pouvant évoquer une sorte de fantôme. Il est tout à fait significatif que ce dessin éponyme soit le seul, de tous ceux recueillis dans l'ouvrage, à ne pas être figuratif. Comme l'a déjà noté Anne-Marie Christin, cela nous renseigne sur la direction suivie par Man Ray : « la liberté de la main consiste à n'aller nulle part, à ne suivre aucun contour » (20), et à s'ouvrir ainsi à un infini de formes et d'interprétations d'ailleurs revendiqué par l'artiste dans la première version du dessin, intitulée « Calligramme de l'infini ». Si le dessin des « Mains libres » offre une illustration extrême de cette exigence de liberté qui travaille Man Ray, on en trouve des manifestations dans tout le recueil, à travers notamment le refus systématique de la clôture. Ainsi, les images sont dépourvues de cadres leur assignant des bordures, qui leur sont imposées par les seules limites de la page. Le procédé aboutit alors à des mises en page tout à fait singulières, comme dans « Le don », p.27, où l'image est imprimée, nous l'avons déjà signalé, à bords perdus.

On trouve cette même revendication de liberté chez Paul Eluard, comme en témoigne sa laconique réponse aux « mains libres » du peintre :

Cette averse est un feu de paille
La chaleur va l'étouffer.

Ce distique est l'un des rares énoncés des *Mains libres* qui semble afficher sa relation illustrative avec le dessin de Man Ray. De fait, dans le contexte de face-à-face où s'inscrit ce poème, le déictique « cette » demande d'abord à être compris comme une référence au dessin. Ce déictique incite donc le lecteur à chercher l'origine et la trace de l'« averse » qu'il détermine dans le dessin de Man Ray, trace qui peut être découverte dans les pointillés du centre de l'image, évoquant effectivement des gouttes d'eau. Cette averse est décrite ou définie dans le texte, à l'aide de la copule « est », par le groupe nominal « un feu de paille », dont on sait qu'il désigne un sentiment vif et passager. Dans un premier temps, Eluard semble donc indiquer, en prenant appui sur une métaphore lexicalisée, que l'averse décrite par Man Ray va rapidement s'arrêter, phénomène météorologique dont la cause est énoncée au second vers : « La chaleur va l'étouffer ». Sans doute l'image de la chaleur est-elle suggérée à Eluard

par la forme des lignes tracées par Man Ray, qui peuvent évoquer des flammes cernant les pointillés. L'image de l'étouffement permet en outre au poète de rendre compte, dans une belle économie de moyens, de la sensation d'oppression que lui procure peut-être le dessin — sensation que suscite également, par des moyens différents, son poème.

La métaphore lexicalisée du « feu de paille » est remotivée en effet par sa mise en contact avec le vocable « averse », qui incite, par association sémantique, à entendre le terme « feu » dans son sens propre. Ainsi est créée une seconde métaphore, celle de l'averse assimilée à un feu, qui aboutit à la création d'un énoncé en totale rupture avec les principes élémentaires de la physique : outre que l'eau et le feu sont des éléments parfaitement incompatibles, chacun sait que la chaleur, loin d'étouffer un feu, l'aide au contraire à se développer. Ainsi, l'enchaînement des vocables « feu », « chaleur » et « étouffer », introduit dans le texte un effet de redondance, d'auto-engendrement du même qui égare le lecteur. L'image du feu que la chaleur étouffe donne, littéralement, l'impression de tourner en rond, impression à laquelle concourt également le retour des mêmes sonorités (consonnes fricatives et assonance en [a] notamment). Ainsi le texte d'Eluard, en apparence très simple, finit-il par produire sur le lecteur le même effet labyrinthique que le dessin de Man Ray.

Et là gît peut-être le principe même de l'illustration à la manière d'Eluard : loin de répéter un dessin, le poète en offre une sorte d'actualisation poétique, une sorte *d'analogon* verbal. De là sans doute l'impression, en lisant ces textes, qu'ils forment une entité autonome, parallèle à l'image.

Tel est le cas du poème intitulé « Les mains libres », où le déictique « Cette averse » peut s'interpréter, en dernière analyse, comme une référence au texte en train de s'écrire. En effet, ce distique est l'un des 9 énoncés les plus courts du recueil. Il se compose de deux vers seulement, dont la métrique va rétrécissant (un octosyllabe y est suivi par un heptasyllabe). Cette brièveté l'apparente à une sorte d'haïku, forme qu'Eluard avait beaucoup pratiquée dans les années 1920, et à laquelle il s'est d'abord astreint pour écrire *Les Mains libres*, tant la brièveté et la richesse suggestive de ce type de poèmes lui semblaient s'accorder au dessin de Man Ray. Or, elle s'accorde surtout ici avec l'objet que le texte prétend décrire, puisqu'Eluard nous donne, littéralement, à voir une averse de mots, dans un poème-feu de paille aux allures de calligramme, qui n'est pas sans rappeler le fameux « *Il pleut...* » d'Apollinaire.

On comprend alors mieux le titre de l'ouvrage : les mains libres, ce sont d'abord celles du dessinateur et du poète, qui tous deux se détournent de la réalité observable et des conventions de leurs arts respectifs pour réinventer une relation au monde qui fait la part belle à l'imagination. Mais l'expression « Les mains libres » renvoie aussi à la manière dont les deux artistes ont conçu leur collaboration. Elle fixe en effet les conditions posées à l'échange entre lisible et visible au sein du recueil : refus de la *mimèsis* et contournement de la redondance.

B- Le dessin, un déclencheur verbal

Ces conditions expliquent que le dessin semble parfois jouer le rôle de simple stimulant verbal, le texte se poursuivant ensuite en une sorte d'auto-engendrement, fondé sur l'association d'idées, de mots, voire de sonorités. C'est le cas, notamment, dans les poèmes

égrenant une série de mots secs, arrachés à tout cadre syntaxique. « L'angoisse et l'inquiétude », par exemple, offre une énumération de huit verbes à l'infinitif :

Purifier raréfier stériliser détruire
Semer multiplier alimenter détruire. (p. 34)

Organisés en antithèse (le premier vers s'ouvre sur l'idée de la raréfaction, le second de la multiplication), les deux vers semblent avancer par association sémantique : « purifier » par exemple suscite « raréfier », qui lui-même appelle « stériliser ». Mais le passage d'un verbe à l'autre semble aussi se fier au jeu des sonorités, qui instaurent au sein des vers un système de rebond sonore : le [r] dans le premier vers, le [m] dans le second. Ce jeu de synonymie et d'homophonie vient en soutien de l'idée de fatalité marquée par l'épiphore « détruire », fatalité que ne suggère pas l'image de Man Ray. Ce sont à l'évidence les mots tracés par l'artiste sous la première branche de la plante et sous la main, à gauche, qui ont servi de point de départ au poème.

Dès lors, le lecteur est en droit de se demander si Eluard n'aurait pas quelquefois regardé les dessins de Man Ray à partir de ce qui l'obsède, lui : le langage poétique. Le phénomène est assez manifeste dans les poèmes qui illustrent des dessins dont le titre a été choisi par Man Ray — ce qui est clairement le cas pour 10 d'entre eux. Dans ces ensembles, il semble que ce soient davantage les mots que les dessins qui servent de point de départ au poème. En témoigne « C'est elle », où le texte fonde toute son avancée sur la reprise en anaphore du présentatif qui sert d'intitulé au dessin :

Sur cette étoile de gazon c'est elle
C'est elle dans cette maison déserte
C'est elle dans cette rue sombre
C'est elle sur ce monument
C'est elle sur ce monument
C'est elle parmi ces sauvages
C'est elle sur ce sein mendiant
C'est elle dans la neige là (p.22).

L'ensemble intitulé « La femme et son poisson » (p.53) illustre un autre aspect du rôle de déclencheur verbal assumé par l'image. Le titre qu'Eluard attribue au dessin, qui semble à première vue entretenir avec l'image une relation platement descriptive, n'est pas sans rappeler celui d'un recueil de poèmes qu'il faisait paraître en 1920 : *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, et qu'il s'apprête, au moment où il écrit les poèmes des *Mains libres*, à rééditer avec des illustrations de Valentine Hugo. Ici, le dessin de Man Ray lui suggère un titre qu'il prélève dans son propre patrimoine poétique, et à partir duquel il crée son texte. Le syntagme « La femme et son poisson » lui offre en effet une sorte de canevas syntaxique, à partir duquel le texte brode ensuite. Si le dessin peut inspirer à Eluard certaines images (par exemple celles du « grillon » ou de la « bouche »), les associations qu'il propose semblent avant tout d'ordre *verbal*. Elles sont typiques en effet de l'image poétique surréaliste, qui consiste à mettre en contact, de manière arbitraire, des réalités aussi éloignées que possible. Ainsi, dans le dernier vers, « La voix et sa couronne » paraissent ne plus devoir grand-chose au dessin de Man Ray. Ce groupe nominal préside en revanche, tout comme le

dessin, à la rencontre de deux réalités en principe étrangères l'une à l'autre, qu'ils interdisent ainsi de percevoir comme contradictoires.

La poésie d'Eluard est donc bien loin de se réduire, dans *Les Mains libres*, à une sorte de légende versifiée et décorative accompagnant les dessins de Man Ray. Elle refuse même la relation de dépendance qu'induit ordinairement la notion d'illustration, pour inventer d'autres rapports avec l'image. Rapports dont les essais de description typologique — à l'image de celui de Christine Leconte, dont les conclusions sont reproduites sur le site des Lettres volées — laissent surtout à penser qu'ils se réinventent au sein de chaque ensemble des *Mains libres*. Paul Eluard nous suggère toutefois un angle d'approche plus synthétique en ouvrant le recueil sur l'expression « nuit blanche » (p.9) pour le fermer dans « Les amis » sur la description de « ceux qui dorment » (p.129). Il nous invite en effet, secrètement, à aborder la relation qui se noue entre le texte et l'image à la lumière du rêve, dont Breton a montré dans *Les Vases communicants*, qu'il était le lieu même où se résolvaient les contradictions.

II- Deux rêves parallèles ?

A- Un recueil sous le signe du rêve

Dès la seconde phrase de sa préface aux *Mains libres*, Eluard place le recueil sous le signe du rêve, lorsqu'il mentionne « les plages désertes des yeux du rêveur ». Sans doute fait-il allusion ici à l'origine onirique des dessins de Man Ray, origine dont l'intéressé n'a jamais fait mystère. A l'en croire en effet, « Beaucoup de dessins des *Mains libres* sont des dessins de rêves. » (21) Les titres des dessins conservent d'ailleurs la trace de cette origine onirique. Ainsi, sont recueillis dans la seconde section des *Mains libres* un dessin et un poème portant le titre « Rêve » (p.80). Sans être toujours aussi explicites, beaucoup de titres évoquent l'atmosphère propre au rêve, marquée par des décors caractéristiques, comme le château, dont on trouve de nombreuses occurrences dans le recueil, à commencer par le « Château abandonné » de la page 18, qui constituerait, avec les « Les tours du silence » de la page 38, un cadre de cauchemar idéal. Sont peut-être également d'origine onirique les objets fantastiques dont le recueil est semé, comme la « Plante-aux-oiseaux » représentée page 79. En outre, si la source et la raison d'être du rêve sont révélées dans un titre comme « Le désir » (qui rappelle à la p.21 la thèse freudienne, bien connue des surréalistes, selon laquelle le rêve est l'accomplissement d'un désir), la réaction à un rêve désagréable peut être mise en exergue par un titre comme « L'angoisse et l'inquiétude » (p. 34).

Enfin, il est possible de voir dans « La glace cassée » (p.24) une référence à la comparaison dont use Freud, dans *L'Interprétation des rêves*, pour évoquer la manière dont le rêve traite les relations logiques : « On peut se demander ce que deviennent ces liens logiques, qui avaient d'abord formé toute la charpente, quand cette masse de pensées du rêve subit la pression du travail du rêve et que ses fragments sont tordus, morcelés, réunis *comme des glaces flottantes*. » (22) Glaces flottantes dont Man Ray pourrait offrir une illustration dans cet assemblage de morceaux de miroir(s) redistribuant de manière aléatoire les fragments d'un corps féminin, résiduel objet peut-être d'un rêve érotique.

Qu'Eluard lui-même ait pu considérer les dessins de Man Ray comme une mise en images de rêves, c'est en tout cas ce que nous indique la clause du poème « Femme portative »

Je n'aime pas mes rêves mais je les raconte
Et j'aime ceux des autres quand on me les montre (p.115).

Il nous livre peut-être là une clef pour aborder la manière dont ses textes opèrent à partir des images. Comme l'a déjà souligné, sans le développer, Daniel Bergez dans les conférences qu'il a données sur *Les Mains libres* pour le site de la NRP (23), la relation qui se noue dans *Les Mains libres* entre les textes et les images peut en effet être analysée à la lumière du travail du rêve, tel que le décrit Freud dans *L'Interprétation des rêves*.

B- De l'image au poème : une démarche proche du travail du rêve

Freud distingue trois grandes opérations permettant le traitement, par le rêve, du matériau à partir duquel il s'élabore.

1- Condensation

La condensation est une accumulation de sens dans un seul élément : une seule représentation en remplace plusieurs autres. La condensation résulte selon Freud d'un travail de « compression », dont il souligne bien qu'il est différent d'un simple résumé.

Ce travail de condensation est aisément repérable, dans *Les Mains libres*, au sein des titres qu'Eluard attribue aux dessins de Man Ray. Ces titres semblent en effet avoir pour vocation première de saisir, en un unique énoncé, un sens qui est souvent distribué, dans les dessins de Man Ray, entre plusieurs éléments graphiques. Ce phénomène de compression est particulièrement sensible évidemment dans les intitulés formés de noms composés, comme « Brosse à cheveux » ou « L'arbre-rose ». Ainsi, dans ce dernier exemple (p. 44-45), Eluard ne fait pas le moindre cas du couple représenté au premier plan, ni des bateaux que l'on distingue au second plan, deux éléments qui confèrent pourtant à l'image un caractère nettement idyllique. Il focalise toute l'attention du lecteur sur la rose géante qui s'élève entre l'homme et la femme, en laquelle se concentrent selon le poète toutes les lignes de force du dessin. Se fiant à ses proportions gigantesques, Eluard en fait un « arbre-rose » terme qui, formé par hybridation lexicale, met d'emblée en exergue l'union du masculin (l'arbre) et du féminin (la rose), que le dessin de Man Ray ne suggère que très symboliquement — la tige pouvant figurer, comme c'est le cas en argot, un sexe masculin, la rose étant un symbole assez classique du sexe féminin, dont Eluard lui-même a joué dans *La Rose publique*. Ainsi, l'arbre-rose imaginé par Man Ray apparaît au poète comme un emblème de fertilité, comme en témoigne la floraison d'images ayant trait à la gestation au sein de son texte : dès le vers 1, « la terre enfle », comme ce « ventre » dont elle est rapprochée, à la rime, au vers 3. Plus généralement, le titre choisi par Eluard parvient à restituer l'atmosphère édénique du dessin de Man Ray : produit d'une rencontre harmonieuse entre deux éléments que la nature en principe sépare, il met en avant la plénitude cosmique suggérée par le dessin, où l'homme est représenté au milieu des éléments, et où coexistent paisiblement la terre, l'eau et le ciel. On retrouve d'ailleurs cette idée dans le texte, qui décrit lui aussi un échange harmonieux entre les éléments : la « terre », mentionnée au vers 1, le « ciel » (vers 2), l'eau, suggérée par le

verbe « déborde » puis la « rosée » du vers 4, et le feu, appelé par le verbe « brûle ». A l'harmonie visuelle de l'idylle de Man Ray, le vocable « arbre-rose » offre enfin un prolongement musical, puisque le simple énoncé de son nom produit une harmonie sonore dont les échos se perpétuent tout au long du quatrain, qui semble avancer au gré de l'expansion des phonèmes de son titre : « L'année est bonne la terre enfle [...] / La rosée brûle de fleurir. »

Comme on le voit ici, le procédé de condensation aboutit souvent à délaisser des éléments importants de l'image, au profit d'autres qui sont alors, selon le mot de Freud, *surdéterminés*.

Tel est le cas par exemple de la femme représentée dans « Burlesque » (p. 50), qui retient seule l'attention d'Eluard, aux dépens de la main masculine pourtant gigantesque dressée dans son immédiat arrière-plan. L'apostrophe « Fille de glace » qui ouvre le poème condense d'ailleurs, en lieu et place du titre, ici choisi par Man Ray, la signification que le poète donne à cette image. Le complément de détermination « de glace » semble en effet inspiré à la fois par la posture de la femme, qui détourne son visage de la main tendue vers elle, peut-être en un geste d'offrande, et par le dessin de sa jupe. Malgré (ou en raison de) la froideur de la créature, le poète lui adresse une prière lyrique, à laquelle l'attitude de sa destinataire confère des accents pathétiques. Le décalage est donc grand, ici, entre le poème et le dessin qui l'inspire, dont Agnès Vinas a montré qu'il rendait vraisemblablement hommage à une strip-teaseuse...

2-Déplacement

Autre phénomène intéressant, ce qui est visiblement essentiel dans le dessin n'est parfois pas du tout représenté dans le poème, comme si Eluard procédait à ce que Freud appelle le *déplacement* d'une représentation à une autre. C'est le cas par exemple dans « La plage » (p. 84-85), où Eluard ne fait que très allusivement référence à la femme nue, pourtant gigantesque, que Man Ray a représentée à l'horizon. Il consacre en revanche son quatrain à l'évocation des minuscules personnages très schématiques allongés sur la plage :

Tous devaient l'un à l'autre une nudité tendre
De ciel et d'eau, d'air et de sable
Tous oubliaient leur apparence
Et qu'ils s'étaient promis de ne rien voir qu'eux-mêmes.

Pour plagier Freud, il semble que le poète dépouille ici un élément de haute valeur psychique (la femme) de son intensité, intensité qu'il déplace sur des éléments de moindre importance. Eluard semble d'ailleurs parfaitement conscient de ce transfert d'intensité, auquel il fait ironiquement allusion dans le dernier vers à travers l'expression : « ne rien voir ».

Un autre cas intéressant de déplacement est offert par le poème « Les Amis » (p. 120). Nous avons vu que le dessin de Man Ray représente des objets qui correspondent aux sobriquets que se donnait le groupe d'amis auquel appartenaient les deux auteurs (Picasso, Valentine Hugo etc...). Eluard ne mentionne aucun de ces objets, mais choisit d'en énumérer d'autres : « des étoffes à reflet, des chaises, des outils actifs, justifiés, l'aspirine et le fer à friser, le miroir et le paysage en forme de carte à jouer. » Ces objets sont à l'évidence

associés, dans l'imaginaire personnel (ou la mémoire) du poète, à l'amitié et à ces moments de partage qu'évoquent les expressions « déjeuner de soleil » ou « carte à jouer ».

Le déplacement s'opère aussi sur les « amis » représentés dans le texte, qui ne semblent pas être exactement les mêmes que ceux représentés par Man Ray. Le « volubilis » mentionné au vers 7 rappelle en effet le titre d'un poème recueilli par Breton dans *Clair de terre* : « Le volubilis et je sais l'hypoténuse » (24), titre que Breton empruntait à une phrase prononcée par Robert Desnos en état de sommeil hypnotique. Dans une belle économie de moyens, Eluard rendrait ainsi hommage, en un mot, à deux de ses amis surréalistes. En outre, les « fourrures animées » citées au vers suivant ne peuvent manquer de faire songer, surtout en vis-à-vis de la tasse qui occupe le premier plan du dessin de Man Ray, au « Déjeuner en fourrure » que Meret Oppenheim montrait pour la première fois, en mai 1936, à l'occasion de l'exposition surréaliste d'objets.

Ainsi le déplacement opéré par le texte permet-il à Eluard, non de répéter le visuel de Man Ray, mais de le prolonger, en ajoutant d'autres figures au petit catalogue d'amis que constitue, à maints égards, *Les Mains libres*.

3. Figuration

Enfin, une dernière manipulation, propre au travail du rêve, opérée par Eluard rappelle la *figuration* freudienne, qui consiste à rendre présentable pour l'esprit, sinon compréhensible, le matériau du rêve. Cette figuration procède semble-t-il dans notre recueil dans deux directions, qui correspondent à des procédures classiques du rêve.

La première est la *symbolisation*. Le procédé est très fréquent chez Eluard, qui prête bien souvent aux dessins de Man Ray une dimension symbolique, notamment lorsqu'il les traite comme s'il s'agissait d'allégories. Les titres qu'il leur donne ont alors pour fonction d'explicitier l'idée ou la notion abstraite dont ils sont censés offrir l'illustration. Outre le texte et le dessin intitulés « La liberté », déjà commentés, relèvent de ce phénomène d'allégorisation plusieurs ensembles des *Mains libres*, parmi lesquels « Le désir », p.21, « L'aventure », p. 33, « Les sens », p. 46, ou « La mort inutile », p.65. Dans tous les cas, c'est une femme qui sert de figuration à l'allégorie. Ainsi, dans « Le désir », c'est le portrait de Nusch qui inspire ce titre à Eluard. Le déferlement de sauvagerie qui caractérise le poème tient peut-être au processus de symbolisation dont ce dernier est le produit. Car ce n'est pas à proprement parler Nusch, qu'Eluard évoque dans son texte, mais la pulsion qu'elle suscite en lui et dont son texte tout entier célèbre le caractère indomptable.

Un second procédé de figuration repérable dans les poèmes est la *mise en récit* des images. Le poème intitulé « Château abandonné » (p. 18) en offre un bel exemple. Le travail de narrativisation est immédiatement repérable ici à l'emploi du passé simple, utilisé pour évoquer une série de procès définitivement révolus. Le texte semble en effet retracer, étape par étape, la destruction d'un édifice (sans doute le château annoncé par le titre) selon une avancée chronologique qui est mise en exergue par la succession du numéral « la première » et de l'adverbe « puis » au vers 2. Toutefois, les premiers mots du texte (« la langue »), invitent à envisager cet édifice comme la métaphore d'un ordre ancien, qui a longtemps trouvé à s'incarner dans une langue désormais révolue. Ainsi ce texte célèbre-t-il, de manière métaphorique, la destruction d'un langage, ou plus généralement d'un mode de

représentation, comme incite à le penser le substantif « fenêtres ». Le second distique met d'ailleurs en relation le langage et la vue, par l'intermédiaire des deux termes antonymes « silence et obscurité ». On pense, en lisant ce texte, aux propos inauguraux d'Eluard, dans « L'évidence poétique », qui saluait une poésie refusant de « servir un ordre qui n'est pas le sien, une gloire indésirable et les avantages divers accordés au conformisme et à la prudence. ».

C-Une « élaboration secondaire »?

Enfin, il est des cas où le poème semble jouer, à l'égard de l'image qu'il accompagne, un rôle similaire à ce que Freud appelle l'élaboration secondaire, processus qu'il définit comme « le remaniement plus ou moins important du matériel du rêve par la pensée partiellement éveillée ». Il explique dans *L'Interprétation des rêves* que ce remaniement procède le plus souvent, à l'égard du contenu du rêve, par accroissement, adjonction, et qu'il prélève volontiers ses ajouts dans des matériaux préexistants.

Le premier de ces matériaux est le fantasme, qui se combine aux images du rêve pour leur donner une apparence compréhensible, voire, dit-il, pour en « boucher les trous ». Or, il semble que certains poèmes des *Mains libres* relèvent de cette élaboration secondaire par adjonction de fantasme. C'est le cas par exemple de « Pouvoir » (p. 66), texte qui est souvent présenté comme le plus descriptif du recueil, au point même d'être soupçonné d'entretenir avec l'image qu'il illustre un rapport relevant de *l'ekphrasis*. Or, s'il semble effectivement épouser les contours du dessin, le poème n'en offre pas pour autant une stricte description verbale. Tout d'abord, Eluard situe la scène dans un contexte de prédation, qui certes lui est suggéré par l'image, mais qui reste, par rapport au visuel de Man Ray, une extrapolation – probablement inspirée par le film *King Kong*, que les surréalistes aimaient beaucoup. En outre, le lexique, loin de rechercher la neutralité objective, est fortement modalisé, que ce soit dans le choix des qualificatifs décrivant la main (« doigts *robustes* », « main *dominante* »), ou dans les verbes évoquant le geste qu'elle effectue : « empoigner », « ceinturer », « réduire à l'impuissance ». Ces verbes soulignent à l'envi la brutalité de la main prédatrice, brutalité qui est encore rendue sensible par leur énumération : ils ouvrent chaque vers du premier quatrain, dans une espèce de relance continue qui pourrait traduire une forme de fascination de la part du locuteur. Le jeu allitératif donne d'ailleurs à ce quatrain une texture sonore particulière, puisque les occlusives en [p], les sifflantes et les dentales se combinent pour nous donner à entendre une sorte d'excitation, que suggère aussi le rythme irrégulier des vers, qui fait alterner (chose rare) mètres pairs et impairs. Excitation qui certes peut être celle du prédateur dont Man Ray ne nous montre que la main, mais qui semble aussi pouvoir être imputée au locuteur, comme le suggère l'irruption, en attaque du tercet, du mot « Vertige », qui renvoie peut-être à l'effet produit par l'image sur son illustrateur.

Aussi, le texte intitulé « Pouvoir » ne peut être considéré comme la stricte description du dessin éponyme : le dessin semble au contraire éveiller chez son énonciateur un fantasme de domination, une jouissance peut-être face au spectacle de la réduction de l'autre à l'impuissance, dont le poème recueille les effets. Le phénomène n'est d'ailleurs pas isolé dans *Les Mains libres*, puisqu'on en trouve une autre manifestation, sous une forme certes différente, dans le poème intitulé « La peur » (p. 104).

Enfin, l'autre matériel dont se sert, selon Freud, l'élaboration secondaire est le souvenir, avec une prédilection pour le souvenir d'enfance. On en trouve d'assez nombreuses occurrences dans *Les Mains libres*, où le dessin de Man Ray éveille bien souvent chez Eluard un souvenir d'enfance, dont le poème recueille les traces nostalgiques. Ainsi, dans « Main et fruit », la contemplation de la nature morte de Man Ray éveille des souvenirs anciens qui se déroulent au gré d'une série d'interrogations presque caricaturalement lyriques :

Où sont la mûre et la prunelle
Lime varech âpres délices
Et l'enfance qui sait errer
Sur des épines plus petites
Que le bois ramassé pour rien
Où sont les noix
Dont on ne casse pas la coque
Où est la bête au manteau froid
La lie de la mort les fruits
Qui fertilisera les nèfles (p.54)

Ce processus d'élaboration secondaire, que Freud décrit comme « libre de toute contrainte », est analogue selon lui à celui qui s'exerce dans la création de nos rêves diurnes. Or, les textes d'Eluard, dépourvus de toute ponctuation autre que finale, peu soucieux des rapports logiques, mais créant par métaphores des images parfois totalement incongrues, présentent bien des affinités avec le rêve diurne. Et c'est ainsi que pourrait peut-être, en dernière instance, être regardé *Les Mains libres* : comme un espace à mi-chemin entre réel et imaginaire, où se rencontrent deux rêves parallèles, l'un nocturne, l'autre diurne. Entre les deux se noue, non une stricte relation d'illustration, mais un véritable *dialogue*, dans la mesure où, si le dessin donne un sens au poème, il est évident qu'en retour le poème donne un sens au dessin.

Stéphanie Caron.

Notes

- (1) Michel Sanouillet, *Dada à Paris : Déclin de Dada*, cité par Lucien Scheler dans *Paul Eluard : Œuvres complètes I*, Pléiade, Gallimard, 1968, p. 1343.
- (2) Sur la question du livre d'artiste surréaliste, on pourra consulter le dossier dirigé par Andréa Oberhuber dans *Mélusine n° XXXII : A Belles Mains. Livre surréaliste, livre d'artiste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011.
- (3) D'après le recensement effectué par Julien Schuh dans son article : « Quelles traditions pour le livre surréaliste ? », *Mélusine n° XXXII, op. cit.*, pp. 43-57.
- (4) Man Ray, *Autoportrait* (1964), Arles, Actes Sud, « Babel », 1999.
- (5) Paul Eluard, lettre du 17 février 1937 à Jean Paulhan, reproduite dans *Paul Eluard et Jean Paulhan. Correspondance, 1919-1944*, Paris, édition Claire Paulhan, 2003.
- (6) *Les Malheurs des immortels (révélés par Paul Eluard et Max Ernst)* (1922), textes reproduits dans *Paul Eluard : Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 123-133. L'ouvrage intégral est disponible sur le site de l'Université de Fribourg : http://moodle2.unifr.ch/pluginfile.php:59736/mod_resource/content/1EluardErnst.
- (7) Man Ray, *Autoportrait, op. cit.*, p.152.
- (8) Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 204, 1982, p.39.
- (9) Danielle Méaux : « Facile : alchimie des mots et des photographies », in *Mélusine n° XXXII, op. cit.*, p.121 Sur le recueil *Facile*, on pourra également consulter l'article de Nicole Boulestreau : « Le photopoème Facile : un nouveau livre dans les années 1930 », in *Mélusine n° IV : « Le livre surréaliste »*, 1982, pp.163-177.
- (10) Des fragments de « L'évidence poétique » seront repris en 1939 dans *Donner à voir*, NRF, Poésie/Gallimard, 1989, pp. 75-83. Le texte intégral figure dans *Paul Eluard : Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 513-521.
- (11) Man Ray, *Autoportrait, op. cit.*, pp. 296-297.
- (12) Sylvie Cadinot nous a suggéré cette ressemblance. Qu'elle en soit remerciée. Jean-Charles Gateau, quant à lui, identifie en cette mystérieuse « J. » le portrait d'une prostituée qu'Eluard et Man Ray auraient tous deux fréquentée.
- (13) Sur le détail de ces identifications, on pourra consulter l'analyse de l'ensemble « Les amis » par Agnès Vinas » sur le site des Lettres volées.
- (14) Voir les deux articles reproduits sur le site des Lettres volées.
- (15) Dans l'analyse des *Mains libres* qu'il propose pour l'édition Folioplus.
- (16) Emblématique de l'intérêt des surréalistes pour l'objet, l'exposition : « Le surréalisme et l'objet » qui se tient au Centre Georges Pompidou, à Paris, du 30 octobre 2013 au 3 mars 2014.
- (17) Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, « Champs », 2001, pp. 185-196.
- (18) Paul Eluard, « Premières vues anciennes », in *Donner à voir, op. cit.*, p. 127.
- (19) Man Ray, *Autoportrait, op. cit.*, p. 444.
- (20) Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 191.
- (21) Propos recueillis dans *Bonsoir Man Ray* (entretiens de 1972 avec Pierre Bourgeade), Belfond, 1998, p. 115.

- (22) Freud, *L'Interprétation des rêves* (1926), Paris, PUF, 1996 (pp. 241-432 pour le chapitre sur le travail du rêve).
- (23) Les conférences de Daniel Bergez sur *Les Mains libres* sont disponibles en ligne sur le site de la NRP : www.nrp-lycee.com/les-mains-libres-paul-eluard-man-ray
- (24) André Breton, « Le Volubilis et je sais l'hypoténuse », in *Clair de terre* (1923), *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 164. Ce texte précède immédiatement, dans le recueil, un poème dédié à Paul Eluard : « Il n'y a pas à sortir de là ».

ANNEXE

MAN RAY

L'orage d'une robe qui s'abat
Puis un corps simple sans nuages
Ainsi venez me dire tous vos charmes
Vous qui avez eu votre part de bonheur
Et qui pleurez souvent le sort sinistre de celui qui vous a rendue si heureuse
Vous qui n'avez pas eu envie de raisonner
Vous qui n'avez pas su faire un homme
Sans en aimer un autre

Dans les espaces de marées d'un corps qui se dévêt
A la mamelle du crépuscule ressemblant
L'œil fait la chaîne sur les dunes négligées
Où les fontaines tiennent dans leurs griffes des mains nues
Vestiges du front nu joues pales sous les cils de l'horizon
Une larme fuse fiancée au passé
Savoir que la lumière fut fertile
Des hirondelles enfantines prennent la terre pour le ciel

La chambre noire où tous les cailloux du froid sont à vif
Ne dis pas que tu n'as pas peur
Ton regard est à la hauteur de mon épaule
Tu es trop belle pour prêcher la chasteté

Dans la chambre noire où le blé même
Naît de la gourmandise

Reste immobile
Et tu es seule.

Paul Eluard, *La Rose publique* (1934)

