

AU RENDEZ-VOUS DES AMIS

Parmi les idées généreuses que charriait avec lui le vaste mouvement de rassemblement populaire de 1936, il y avait le projet de création d'un Musée de la littérature. Non pas une Bibliothèque nationale bis, plus moderne, plus confortable et plus accessible au peuple, comme ne le sera pas, hélas, la Bibliothèque de France. Non pas, davantage, un conservatoire des techniques, où seraient montrés toutes les inventions, tous les perfectionnements mécaniques qui ont rendu possible la diffusion du livre auprès du public le moins fortuné, le moins doté culturellement. Non pas un endroit public où seraient rassemblés tous les tableaux représentant les auteurs, célèbres ou obscurs : Erasme écrivant avec son calame (par Quentin Metsys) ; Diderot, l'oeil vif, des idées se bousculant plein la tête, peint par Fragonard ; des Encyclopédistes discutant dans une salle enfumée du café Procope ; de jeunes Romantiques faisant la cour à la belle Marie Nodier dans un salon de l'Arsenal ; Baudelaire la pipe au bec, tel un cormoran sur le pont d'un navire, soigneusement coiffé, lisant un grand in-folio, sagement représenté par un Courbet bien peu révolutionnaire ; Apollinaire et sa muse, figés comme des têtes de carnaval dans le tableau du Douanier Rousseau etc. Non pas seulement un parcours unique à travers les manuscrits médiévaux, les incunables aux belles enluminures, les recueils de poèmes illustrés par Dufy, Matisse, Braque, Sonia Delaunay, Joan Miró ; les tableaux où figurent des lettres, depuis *Les Grandes Heures de Rohan* jusqu'à *L'Oeil cacodylate* proposé par Francis Picabia à la signature de tous ses amis, un soir de réveillon, en passant par les célèbres collages du *Journal* chez les peintres cubistes. Non pas les peintures et les photographies représentant les cénacles, et particulièrement *Au rendez-vous des amis* (1922), ce tableau de Max Ernst pastichant *L'Académie* de Raphaël, où se détachent, sur fond de neiges éternelles, les dadaïstes de l'heure : Breton, revêtu d'une capeline rouge donne sa bénédiction aux membres de l'Ecole, Crevel joue sur le clavecin de Diderot, Philippe Soupault pose pour la Belle Jardinière, Fraenkel pointe sa petite moustache, Eluard, suivi de Max Morise, fait face au groupe de Breton, Aragon et Gala, tandis que Desnos, arrivé bon dernier, après les amis absents (Arp et Baargeld) est à peine plus éveillé que le buste de Chirico ; et le peintre qui s'est représenté sur les genoux de Dostoïevski lui peigne la barbe.

Non pas, donc, la juxtaposition de tous les musées, ou parties de musées qui existent déjà, mais une institution vraiment nouvelle, chargée de montrer à tous les différents aspects de la vie littéraire et de sa pratique sociale. Un lieu où les petits enfants joueraient avec des lettres, élaboreraient eux-mêmes des livres animés et comprendraient comment l'invention de Gutenberg a été rendue possible, comment elle s'est transformée jusqu'à cette numérisation sur mon micro-ordinateur qui fait que, ma disquette achevée, elle sera reprise immédiatement par l'imprimeur qui la transcodera sur sa photocomposeuse. Un lieu où les plus grands pourraient toucher du doigt le support matériel du texte, parchemin, papier de pur chiffon, de Chine ou du Japon, et suivraient sa transformation du manuscrit à l'imprimé. Un lieu où l'on verrait, concrètement, le poète au travail, essayant sa plume, comme fait le peintre avec le pinceau, qui serait à la fois la Maison de Balzac, de Victor Hugo, de Jules Verne, de Pierre Loti ou de Max-Pol Fouchet. Un lieu vivant enfin, où toutes ces facettes de la création littéraire, qui rassemble bien des corps de métiers, parfois en une seule personne, seraient simultanément présentes pour tous.

Curieusement, cette utopie bien française s'est trouvée réalisée, plusieurs années après, dans la malheureuse Roumanie. Le Musée de la littérature de Bucarest ne se contente pas d'accueillir un public scolaire, afin de lui inculquer les bases de la littérature nationale, mais aussi des adultes, qui y prennent conscience de la fabrique du texte. Outre les conservateurs et le personnel indispensable à ce genre d'institution, des chercheurs y sont affectés, qui ont pour mission d'établir les oeuvres complètes des plus grands auteurs avec les variantes des manuscrits archivés, de publier les correspondances, les mémoires et autres documents inédits, en créant des liens avec les critiques, historiens et créateurs contemporains par l'intermédiaire d'une revue de réputation internationale. En

somme, la Bibliothèque, les Archives nationales, le Louvre et le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), réunis pour mettre en valeur le patrimoine littéraire de la nation !

On voit d'ici la réaction de nos responsables politiques si on leur montrait les plans d'un tel établissement ! C'est pourtant ce à quoi rêvent, bien plus modestement, les jeunes femmes qui ont en charge le fonds Paul Eluard du Musée d'art et d'histoire de la ville de Saint-Denis. Pour elles, il s'agit moins d'exposer les tableaux, les manuscrits, les éditions rares des oeuvres du poète illustrées par ses amis peintres que de "donner à voir" la totalité de son activité créatrice, conduite en la compagnie de Tristan Tzara, d'André Breton, d'Aragon, de Soupault, suscitée par les femmes aimées : Gala "celle de toujours toute", Nusch "la beauté crépusculaire", Dominique "aujourd'hui présente" ; inspirée par les peintures de Max Ernst, de Man Ray, de Picasso, ses "frères voyants". S'ils accueillent volontiers les chercheurs venus consulter telle pièce manuscrite, ils aimeraient tout autant leur offrir un espace permanent de travail. Malheureusement, ce n'est pas encore le cas aujourd'hui, et ce fonds Eluard ne peut y être exposé en permanence.

Je ne doute pas que c'est dans l'intention de pré-figurer une organisation semblable à celle évoquée ci-dessus qu'ils ont organisé l'exposition "Paul, Max et les autres..." en 1991, à l'occasion de l'émission, par la poste, du timbre Paul Eluard. La "mise en scène" des pièces archivées dans ce seul fonds, sans emprunt extérieur, se voulait semblable aux circonvolutions labyrinthiques de la mémoire, avec de larges plages illuminées de portraits, d'éditions précieuses et, pour finir, une reconstitution du bureau du poète. Elle se prolonge aujourd'hui par ce catalogue, musée imaginaire en attente d'un autre...

**

*

Rappelant les années 1920-1940, l'exposition était, de fait, consacrée à Dada et au surréalisme, ces deux mouvements auxquels Paul Eluard avait appartenu sans aucune réserve, à travers son regard oblique, comme dans la toile de Max Ernst, *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins* (1928), où il est l'un de ces témoins à la fois extérieur à la scène et intérieur au tableau.

Mais avant la révolte dadaïste, Eluard fut cet enfant un peu trop sage et souffreteux, né auprès du "château des pauvres" à Saint-Denis, le 14 décembre 1895, comme le rappelle opportunément le registre des naissances de la ville. Son enfance s'enracine dans la banlieue parisienne, du côté des jardins ouvriers où son père, comptable doué d'un solide esprit d'entreprise, a créé une agence immobilière. Plus tard, on verra le jeune Eluard endimanché percevoir, contre son gré, les loyers des lotissements paternels. Sa revanche sera de baptiser les nouvelles voies du nom de poètes aimés. Mais nous n'en sommes pas encore là. Atteint de tuberculose pulmonaire, il interrompt ses études à seize ans pour se rendre dans un sanatorium de Davos, en Suisse, où durant deux ans il s'abreuve de poésie durant les cures de soleil obligatoires. Walt Whitman et les unanimistes, Baudelaire, Nerval, tous les symbolistes, forment son goût. Après viendront Rimbaud, Lautréamont, les romantiques allemands, la mouvance d'Apollinaire. On oublie trop que ses recueils poétiques initiaux, *Premiers poèmes* (1913) et *Dialogues des inutiles* (1914) publiés à compte d'auteur et signés de son patronyme véritable (Eugène Grindel) s'inscrivent dans ce courant unanimiste illustré par le groupe de l'Abbaye, fondé en coopérative d'artistes, imprimeurs et diffuseurs de leurs propres oeuvres, à Créteil dans les premières années du siècle par Charles Villard, Georges Duhamel, le peintre Albert Gleizes et quelques autres. A l'instar de Jules Romains, il entend exprimer l'âme mystérieuse des foules, la vie unanime, les rapports de l'individu avec la société. Pour l'heure, il se proclame le disciple d'une jeune Russe, souffrante comme lui, Helena Diakonova, qu'il nommera Gala et qu'il épousera en 1917. Les jours de fête au sanatorium, ils se déguisent en Pierrots.

Août 14. La guerre. A peine guéri, Eluard est mobilisé dans le service auxiliaire et, à sa demande, versé dans l'infanterie. Atteint de bronchite aiguë, passant le plus clair de son temps alité, il aura connu toute l'horreur des combats, contenant sa révolte devant le désespoir général : "Oh ! les pauvres, les misérables nations que nous aurons après la guerre, et surtout la France et la

Russie !" écrit-il aux siens. Il se lie avec des anarchistes, typographes et relieurs comme son ami Gonon, qui lui procure de grands beaux livres. Il signe alors Eluard, du nom de sa grand-mère maternelle, des plaquettes où se conjuguent la tendresse et la piété, sur un mode symboliste inspiré d'André Spire, de Charles Vildrac ou d'Edouard Dujardin (*Le Devoir et l'inquiétude*, 1917, *Poèmes pour la paix*, 1918). Elu de l'art : on connaît peu ses dessins de jeunesse (les premiers conservés, à la plume et aux crayons de couleur, sont de 1914), équivalent graphique de ses poésies, dont le titre, en 1918, est déjà la poésie même : "Coeur d'or", "Femme-fleur", "Bain de soleil au papillon", "Masques", "Saint et étoiles".

**

*

Il faut se rendre à l'évidence : de sa démobilisation, en 1919, jusqu'en 1923, Eluard, le doux Eluard, le poète de la pureté, fut effectivement Dada, de toute son âme et de tout son corps. Le phénomène peut sembler étrange, troublant même. Il s'explique par l'attitude de toute une génération vomissant ces quatre années de guerre et de bourrage de crânes qu'elle avait vécues. Par l'attraction aussi qu'exerçait, de Zurich, Tristan Tzara où il lançait un Manifeste Dada proclamant : "Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu. [...] "que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer." Nul doute qu'Eluard en avait surtout retenu cette formule centrale : "Pas de pitié. Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée."

Contrairement à ce qui se passe pour tous les mouvements littéraires, Dada, qui refuse la littérature, n'a pas de doctrine. Ou plutôt, sa conception de la vie lui fait accepter, simultanément, plusieurs points de vue contradictoires. Et l'on n'aura rien compris d'Eluard si l'on ne veut admettre que sa soif de pureté s'élève sur un fond marécageux. C'est ce que l'on nomme l'ambivalence du sentiment. Mais sa supériorité est de le savoir, et de l'assumer dans sa création artistique comme dans sa propre existence.

Voilà pourquoi il écrit admirativement à Tzara : "Avez-vous vraiment fait ou défait tout cela ?" (9 juillet 1919), ne tardant pas à élaborer avec lui des papillons anonymes, du genre de celui-ci : "Le langage n'est pas sténosténo ni ce qui plaît aux chiens".

Voilà pourquoi, dès l'instauration de Dada à Paris, et si sa santé le lui permet, il monte sur la scène du Théâtre de l'Oeuvre, le 27 mars 1920, pour interpréter avec Gala deux quêtes dans *S'il vous plaît*, un sketch de Breton et Soupault, et un personnage statique de *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, de Tristan Tzara. Tout comme il accepte un rôle dans *La Deuxième Aventure...* du même monsieur et joue Machine à coudre dans *Vous m'oubliez*, une pièce en quatre actes de Breton et Soupault, dont le second seulement fut représenté devant un public réservé.

La saison suivante, il participe, sous une pluie battante, à la visite-provocation du cloître Saint-Julien-le-Pauvre le 14 avril 1921. Est-ce par un sens inné de la solidarité sociale ? par conformisme bourgeois ? à la fin du mois, il remet anonymement à son légitime propriétaire un portefeuille à lui confié par les dadaïstes, en l'attente d'une décision collective. Geste qui lui fut violemment reproché par Breton. Il montrait qu'il conservait son quant à soi, comme il fit, au début de l'année suivante, lorsque tenta de s'organiser un prétendu Congrès de Paris "pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne". Il se rangea du côté de Tzara, hostile à cette idée de la modernité. Mais en juillet 1923, retournement des alliances, Eluard se trouve au côté de Breton pour saboter la soirée du Coeur à barbe, organisée par Tzara, qui marque la fin de Dada à Paris.

Ainsi va la plume de l'amitié, au gré du vent et des passions. Mais il en est une qu'Eluard saura conserver à l'abri de toute velléité, envers et contre tous. Absent de Paris lorsque ses amis Dada y organisent la première exposition de Max Ernst, le représentant du groupe de Cologne, en 1921, il acquiert quatre oeuvres. L'ayant manqué lors de vacances estivales au Tyrol, il lui rend visite, en compagnie de Gala, dans son atelier. Peut-on, sans susciter d'équivoque, parler de coup de foudre réciproque au sujet de cette rencontre ? Le fonds Eluard en conserve quatre photos. Paul sait

pertinemment que Gala s'est donnée à Max, mais il en vient à dire qu'il aime encore plus Max qu'elle. Ici l'on aborde les eaux particulièrement troubles du désir, et ce fameux complexe de Midas ou d'Illinx dont parlent les biographes, que je n'approfondirai pas. Le certain est qu'Eluard achète deux des oeuvres parmi les plus justement célèbres du peintre : *Oedipus Rex* et *L'Eléphant Célèbes* et qu'il choisit onze collages qui entreront dans la composition de son recueil, *Répétitions*. Les deux couples se retrouvent à Cologne en mars 1922, où le peintre et le poète entreprennent de conter, conjointement, *Les Malheurs des immortels*. Puis ils prolongent leur séjour au Tyrol où est prise cette photo des skieurs héroïques sur leurs planches en bois véritable. Max veut aller à Paris. Les autorités lui refusent un passeport. Qu'à cela ne tienne, Paul lui passe le sien ; un habile maquillage et voici le peintre à Eaubonne, accueilli chez les Eluard.

Durant la même période, les publications d'Eluard relèvent de la même logique. Il fonde sa propre revue Dada, *Proverbe*. "Il va s'agir jusqu'à nouvel ordre de montrer que la langue française et l'expression de la pensée naturellement n'est plus un instrument littéraire" confie-t-il à Tzara le 19 décembre 1919. Il y publie de courtes phrases, des aphorismes de ses amis, pour "humilier la parole de la belle façon", mettant en cause le langage comme instrument de communication. Et le recueil *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux* (1920), dont le manuscrit de premier jet est conservé au fonds Eluard, comporte une préface qui explicite ses préoccupations : "Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. Nous nous apercevrons alors de tout ce qui nous lie. Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous". N'est-ce pas, sur un autre plan, le programme de Tzara fondant, de son côté, Dada comme Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire ? Seul contre ses amis, Eluard considère que la poésie est un moyen de transformer l'usage que l'on fait des mots, le langage étant pour lui une fin en soi. *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* précédé d'*Exemples* (1921) confirme ce travail sur la langue, réduite à sa plus simple expression, corrigeant les locutions toutes faites pour les amener à un plus grand pouvoir de suggestion, comme ces lambeaux d'images ou de phrases qui s'attachent à vous au sortir du sommeil.

Méfions-nous de ce qui paraît trop "facile", ce mot favori d'Eluard, fréquent dans ses poèmes de *Répétitions* (1922) illustrés des collages de Max Ernst. Au delà de toute évidence, il y a une interrogation lancinante sur l'arrière-plan soutenant les moindres gestes de la vie. Et *Les Malheurs des immortels* révélés par Paul Eluard et Max Ernst (1922) dénotent une complicité artistique fort complexe. "Si la plume fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage" expliquera Max Ernst. Ce n'est pas parce que les poèmes sont faits avec les mots du vocabulaire usuel et qu'ils respectent la syntaxe qu'ils ne recèlent pas un piège. Le premier du recueil est, au même titre que l'illustration, un collage rectifié d'un célèbre texte d'Alphonse Daudet sur la mort du Dauphin. Les autres, dont l'artifice est peut-être moins évident, ne sont-ils pas de la même facture, exacerbant notre soif de compréhension ?

Mais, au bout de ces exercices, si la poésie en sort transformée et rajeunie, la société n'en semble guère affectée. Faut-il poursuivre vainement, au risque de s'y perdre ? La tentation du silence hante ces jeunes gens en colère. Comme Duchamp qui, refusant l'intoxication par la térébenthine, a décidé de ne plus peindre, un jour de 1923, Breton, Eluard et Desnos décident d'abandonner leurs beaux effets de langage. Ne parvenant pas à se mettre d'accord sur le moyen d'aboutir à une prise de conscience collective, ils marquent le pas. Eluard, lui, le franchit à sa manière. *Mourir de ne pas mourir* (1924) devait être son adieu à la poésie. En janvier 1924, il s'enfuit, seul. C'est le long "voyage idiot" qui le mènera jusqu'à Tahiti et en Extrême Orient, sans rien résoudre, bien entendu. C'est ainsi, il y a des moments où l'on n'en peut plus du travail quotidien, des propos chaque jour recommencés, des mêmes gestes inutiles. On craque. Il faut voir, au fonds Eluard, la magnifique planisphère sur laquelle le voyageur solitaire a porté les étapes de son tour du monde. A son retour, en octobre 1924, il reprend sa place au café, comme si de rien n'était, parmi les membres du groupe surréaliste qui vient de se fonder pour explorer les formes inconscientes de la pensée et préparer une nouvelle déclaration des droits de l'Homme, sous la houlette de Breton.

Dès lors, Eluard prend part à toutes les activités du mouvement. Il contribue au pamphlet *Un Cadavre*, saluant avec un mépris hautain la mort d'Anatole France, pour le plus grand scandale de la société. "Avez-vous déjà giflé un mort ?" interroge Aragon ; Eluard précise : "Tes semblables, cadavre, nous ne les aimons pas." En novembre, paraît le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, dont il a rédigé la préface, avec Boiffard et Vitrac. "Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare", indique-t-il, traçant son propre programme, lui qui se refusera à distinguer parmi les divers types d'écriture surréaliste. Il contresigne la Déclaration du 27 janvier 1925, par laquelle le surréalisme se proclame révolutionnaire, avertissant la société qu'elle devra compter avec lui. Ayant vu, sur place, aux colonies, les méfaits du pouvoir des Blancs, Eluard sait de quoi il parle lorsqu'il annonce, dans la même revue, la fin de la colonisation. Il serait fastidieux d'énumérer, ici, tous les tracts collectifs contresignés de sa main. C'est toute l'histoire du surréalisme qu'il faudrait récrire, en montrant la part qu'il y a prise, non sans véhémence, oeuvrant pour une fusion des divers groupes d'intellectuels révolutionnaires. Il est le premier à franchir le pas en adhérant, en septembre 1926, au Parti communiste français, bientôt suivi par Aragon, Breton, Benjamin Péret et Pierre Unik, qui feront connaître leur démarche *Au grand jour* en avril 1927, appelant tous leurs amis à les imiter, offrant au Parti leur compétence dans la sphère intellectuelle. Il précise, pour sa part : "La liberté est une naissance perpétuelle de l'esprit. Il faut qu'elle ne fasse qu'un avec la conscience humaine." On sait quelle fin de non recevoir accueillit, dans la pratique, une telle démarche. Quels que soient les aléas de ce difficile dialogue avec le Parti, et les nombreux séjours qu'il est contraint de faire à la montagne pour se soigner, Eluard agit de concert avec Aragon et Breton. Il leur écrit : "Mon activité ne saurait se réduire à une forme individuelle et, quel que soit le résultat de notre tentative de regroupement, je reste et resterai solidaire de tous ceux qui ont toujours montré leur volonté d'agir en commun pour une cause véritablement révolutionnaire."

Il ne faudrait pas restreindre une telle cause au seul combat politique : bien d'autres raisons de vivre sont en jeu, telles que l'amour et l'amitié. Lorsque Charlie Chaplin est sottement poursuivi devant les tribunaux américains par sa femme, les surréalistes déclarent unanimement : "Hands off love", bas les pattes, ne touchez pas à l'amour avec votre morale bourgeoise et pudibonde. Aux graves questions que Breton pose dans une enquête sur l'amour, Eluard répond qu'il a "L'espoir d'aimer toujours, quoi qu'il arrive à l'être [qu'il] aime" et "La cause que je défends est aussi celle de l'amour", concluant tragiquement : "L'amour admirable tue". Ces propos sont consignés dans *La Révolution surréaliste* n° 12, celui-là même qui contient le *Second Manifeste du surréalisme* de Breton, auquel Eluard apporte tout son soutien. C'est d'ailleurs lui qui mettra tout en oeuvre, avec Tristan Tzara qui les a rejoints, pour que paraisse la nouvelle revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, dont le titre avait été suggéré par Aragon. Mais celui-ci, à son retour d'URSS, l'entendra d'une façon restrictive, abandonnant toutes les exigences du mouvement pour satisfaire celles du Parti. Eluard ne sera pas le dernier à lui faire comprendre ce qu'il considère comme une trahison : "Aragon devient *un autre* et son souvenir ne peut plus s'accrocher à moi" (*Certificat*, 23 mars 1932). A se demander si la position personnelle qu'il adopte en ne s'associant pas au tract collectif signifiant son congé à Aragon, n'est pas surdéterminée par la mise en cause, par les dirigeants communistes qui refusent le concours des surréalistes, d'un texte de Salvador Dalí. Or, Eluard éprouve pour celui-ci la même fascination que naguère pour Max Ernst, son ami partagé avec Gala.

Point n'est besoin d'entrer dans le détail d'une relation affective torturée, dont témoignent amplement les lettres de Paul à Gala (Gallimard, 1084). Depuis leur voyage d'août 1929 à Cadaquès, le peintre catalan est l'amant de Gala, qui s'est de plus en plus détachée de lui, jusqu'au divorce prononcé en 1931. Mais Eluard ne saurait renoncer à son admiration artistique pour des raisons typiquement bourgeoises. Il a procuré un atelier à son cher "petit Darys", comme il dit, lui a acheté des toiles, s'est fait faire un portrait, aussi ne peut-il admettre qu'on taise l'apport réel du peintre catalan au surréalisme, fût-ce de manière exacerbée sous l'angle de la paranoïa-critique ou de phantasmes érotiques particulièrement salaces. Et les usages bourgeois n'ont surtout rien à y voir.

C'est la même raison qui le poussera à prendre, avec ses amis surréalistes, la défense de Violette Nozière, la parricide, dont le procès révélera que son père l'avait déflorée, en écrivant un poème qui s'achève ainsi :

"Violette a rêvé de défaire

A défait

L'affreux noeud de serpents des liens du sang"

Depuis 1929, Eluard s'est de plus en plus rapproché de Breton, au point de devenir son unique confident. Au cours de leurs discussions, il n'est pas le moins intransigeant pour ce qui concerne l'autonomie du surréalisme, son intervention dans tous les domaines où sa voix peut porter, et singulièrement dans le domaine politique. Avec ses compagnons, il s'en prend à l'Exposition coloniale, oeuvre pour l'unité d'action de la classe ouvrière contre les menées fascistes de février 1934, et, deux mois après, contre l'expulsion de Trotski (*La Planète sans visa*).

Mais il faut au surréalisme un organe où s'exprimer en toute indépendance. Payée sur leurs propres fonds, avec le produit d'une vente aux enchères de leur collection d'objets africains et océaniques, *Le Surréalisme au service de la révolution*, qui avait de moins en moins de lecteurs, a cessé de paraître en 1933. Les tracts peuvent faire connaître, à chaud, la position du groupe, pourtant ils ne sauraient exposer l'ensemble de ses recherches. C'est pourquoi Eluard pousse Breton à assumer la direction d'un bulletin de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), d'obédience communiste, pourvu qu'il ait les coudées franches. C'est surtout la raison pour laquelle il l'aide à composer les pages de la luxueuse revue *Minotaure*, fondée par Albert Skira, avec l'espoir, non dissimulé, d'en chasser toute autre tendance pour en faire une revue surréaliste, la seule à pouvoir présenter, comme il convient, les résultats de leurs investigations dans les domaines plastique, poétique, et même l'activité quotidienne.

A l'invitation d'un groupe surréaliste tchécoslovaque, il l'accompagne à Prague pour une tournée de conférences. Au retour, c'est lui qui tentera de faire écouter le discours de Breton, interdit de parole par la délégation russe, au Congrès des écrivains, en juin 1935. Cependant, une telle complicité ne va pas sans susciter jalousies ni tensions. Une première déchirure se manifesterà en avril 1936. Elle ne les empêchera pas de contribuer à la réalisation, à Londres, d'une grande exposition internationale, ni de récidiver à Paris en 1938, où ils élaboreront ensemble le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, cette première encyclopédie du mouvement par leurs animateurs même. Mais le coeur n'y est plus. La rivalité prend le pas sur la complicité, les divergences de vues ne tardent pas à éclater ouvertement. A son retour d'un voyage au Mexique, où il a été en butte aux manoeuvres des communistes et particulièrement séduit par la personnalité de Trotski, Breton constate que, malgré sa mise en garde, Eluard publie dans la revue *Commune*, dirigée par Aragon. C'est la rupture définitive.

Dès lors, Eluard cessera de se réclamer du surréalisme. Mais on ne pourra passer sous silence, pour autant, tout ce qui s'est réalisé en commun, ce "communisme du génie", comme Eluard qualifiait le surréalisme. Les "cadavres exquis", graphiques surtout, dont le fonds Eluard possède de rares pièces. Les *152 proverbes mis au goût du jour*, ces dictons populaires retournés et remis à neuf, en 1925, avec la complicité de Benjamin Péret, dont une bonne cinquantaine, rayés, se lisent sur le manuscrit du même fonds, ainsi : "Une femme nue est bientôt amoureuse". Dans le même goût, mais avec une intention polémique évidente, les *Notes sur la poésie* (1929), transformant par antiphrase les propos de Valéry, mais pour aboutir à un nouvel art poétique, proprement surréaliste, ainsi cette consigne : "Un poème doit être une débâcle de l'intellect." *Ralentir travaux* (1930), rare exemple de poésie collective, fruit d'une escapade dans le Midi avec Breton et René Char, dont chaque poème entrelace leurs écritures, identifiées par Eluard lui-même sur l'exemplaire conservé au Musée. La même année, *L'Immaculée Conception* d'Eluard et Breton révélant leur recette : "La connaissance parfaite que nous avons l'un de l'autre nous a facilité ce travail. Mais elle nous incita surtout à l'organiser de telle façon qu'il s'en dégageât une philosophie poétique qui, sans jamais mettre le langage à la raison, conduise pourtant un jour à l'élaboration d'une véritable philosophie de la poésie." A ces collaborations de poètes, parfois facétieuses, le plus souvent riches de prolongements, il faut ajouter celles du poète avec un peintre, comme *Facile* (1935) et *Les Mains libres* (1937) d'Eluard et Man Ray, où le texte, loin d'être en redondance, fait écho, voire contrepoint, à l'illustration.

Les recueils poétiques qu'Eluard a publiés, dans le même temps, transforment en évidence les suggestions du rêve, de l'inconscient, et les contradictions sentimentales. *Capitale de la douleur* (1926), *L'Amour la poésie* (1929), *La Vie immédiate* (1932) disent, tour à tour, la perfection du désir, l'amour renvoyant son image dans les yeux de l'aimée en un cercle parfait, ses passions, ses souffrances, "l'univers- solitude", sa haine du règne bourgeois, sa sensibilité à une autre forme du réel que procurent les peintres amis, comme Picasso, et la présence apaisante de Nusch. Poète fraternel, témoin de la souffrance humaine, sa trajectoire poétique le porte "de l'horizon d'un seul à l'horizon de tous". Avec *La Rose publique* (1934) commence le cycle des poèmes politiques, ce qui ne veut pas dire partisans. Un poème dénonçant la barbarie de la guerre civile en Espagne, "Novembre 1936", paraît dans *L'Humanité*. Eluard est fier de pouvoir être lu par tous, hors du petit groupe des esthètes. Telle est, pour lui, "l'évidence poétique" désormais.

Ne nous y trompons pas : les diverses images que l'on se forme du poète se superposent, de la même façon que les portraits que nous ont donnés de lui Max Ernst, Dali, Masson, Picasso, Man Ray, Greta Knutson. Mais ils ne se recouvrent pas. Il ne faudrait pas que le poète de la Résistance, le chantre communiste, oblitérent notre vue et nous cache ce qu'il a été auparavant, ce qui l'a aidé à devenir ce poète national, au vêtement prêt à porter, certainement trop mal taillé pour lui. N'écrivait-il pas : "L'objectivité poétique n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs, dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître, mais l'esclave" ? Cette formule de *La Rose publique*, gardons-la toujours présente à l'esprit lorsque nous visiterons ce musée de la littérature, plus que jamais nécessaire et vivant.

Henri BEHAR.