

ETCETERA

FRANCIS POULENC

en de wereld van

PAUL ÉLUARD

© Etcetera Records 2017

Etcetera Records: Dirk De Greef
Design & art-direction Roman Jans, www.romanontwerp.nl
Text editing: Maaïke Koffeman

Thanks to: 9292



catalogue number: KTC 1585
ean: 8-7118010-1585-3
isbn: 978-90-822047-5-9

No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means, without written permission from Etcetera Records.

Regarding this production Etcetera Records has cleared or attempted to clear all rights contained in this production. Anyone who claims to have any rights in connection with this production is kindly requested to contact Etcetera Records.

Jasper Schweppe *bariton*

Arthur Schoonderwoerd *piano*

Toelichting door Maaïke Koffeman,
Tessel M. Bauduin & Micha Hamel

Voorwoord	Jasper Schweppe	pag. 10
De wereld van Paul Éluard		pag. 14
(Maaïke Koffeman, Tessel M. Bauduin en Micha Hamel)		
• Poulenc en de poëzie: componeren als liefdesdaad		pag. 14
• Éluard en de schilderkunst: surrealisme en intermedialiteit		pag. 22
De creatieve dialoog met Picasso		
<i>Voir</i> : een virtueel museum in boekvorm		
• De interactie tussen poëzie, muziek en schilderkunst in <i>Le travail du peintre</i>		pag. 36
Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris		
Paul Klee, Joan Miró, Jacques Villon		
• Conclusie: beeldend dichten en muzikaal schilderen		pag. 78
Liedteksten	(Nederlandse vertaling)	
<i>Zoals de dag zoals de nacht</i>		pag. 84
<i>Brandende spiegels</i>		pag. 92
<i>Viïf gedichten van Paul Éluard</i>		pag. 94
<i>Hand geregeerd door het hart</i>		pag. 98
<i>Een lied van porselein</i>		pag. 100
<i>Dit lieve gezichtje</i>		pag. 100
<i>Maar sterven</i>		pag. 100
<i>De koelte en het vuur</i>		pag. 102
<i>Het werk van de schilder</i>		pag. 106
Biografieën		pag. 116

Avant-propos (Jasper Schweppe)	pag. 11
 Le monde de Paul Éluard (Maaike Koffeman, Tessel M. Bauduin et Micha Hamel)	pag. 15
• Poulenc et la poésie : composer tel un acte d’amour	pag. 15
• Éluard et l’art pictural : surréalisme et intermédialité	pag. 23
Le dialogue créatif avec Picasso	
<i>Voir</i> : un musée virtuel sous forme de livre	
• L’interaction entre poésie, musique et art	pag. 37
pictural dans <i>Le travail du peintre</i>	
Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris	
Paul Klee, Joan Miró, Jacques Villon	
• Conclusion : faire de la poésie visuelle et peindre musicalement	pag. 79
 Paroles	
<i>Tel jour telle nuit</i>	pag. 85
<i>Miroirs brûlants</i>	pag. 93
<i>Cinq poèmes de Paul Éluard</i>	pag. 95
<i>Main dominée par le coeur</i>	pag. 99
<i>Une chanson de porcelaine</i>	pag. 101
<i>Ce doux petit visage</i>	pag. 101
<i>Mais mourir!</i>	pag. 101
<i>La fraîcheur et le feu</i>	pag. 103
<i>Le travail du peintre</i>	pag. 107
 Notices biographiques	pag. 117

Foreword (Jasper Schweppe)	pag. 11
 The World of Paul Éluard (Maaike Koffeman, Tessel M. Bauduin and Micha Hamel)	pag. 15
• Poulenc and poetry: composing as an act of love	pag. 15
• Éluard and painting: Surrealism and intermediality	pag. 23
The creative dialogue with Picasso	
<i>Voir</i> : a virtual museum in book form	
• The interaction between poetry, music and	pag. 37
painting in <i>Le travail du peintre</i>	
Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris	
Paul Klee, Joan Miró, Jacques Villon	
• Conclusion: writing poetry with images and painting with music	pag. 79
 Song lyrics (English translation)	
<i>What a day, what a night</i>	pag. 85
<i>Burning mirrors</i>	pag. 93
<i>Five poems by Paul Éluard</i>	pag. 95
<i>Hand ruled by the heart</i>	pag. 99
<i>A song of porcelain</i>	pag. 101
<i>This sweet little face</i>	pag. 101
<i>Restless hands</i>	pag. 101
<i>The coolness and the fire</i>	pag. 103
<i>The work of the painter</i>	pag. 107
 Biographies	pag. 117

Voorwoord

Avant-propos Foreword



Jasper Schweppe, photo Kasimir Szekeres © Nederlands Kamerkoor

Francis Poulenc begint zijn *Journal de mes mélodies* met de woorden: ‘Wat een vreselijke dag!!!’ Hij had liederen op de radio gehoord en hij vond die enorm slecht gezongen: ‘Zangeressen volgen alleen maar hun eigen instinct’. Hij had er geen goed woord voor over. Vier dagen later, op 7 november 1939, schrijft hij dat hij zangleraren adviseert om studenten eerst de gedichten te laten bestuderen voordat ze het lied gaan studeren. Dat is iets waar ik als zanger en zangleraar helemaal achter sta, zeker in het geval van de surrealistische poëzie van Paul Éluard, die de basis vormt van veel van Poulencs sololieder.

De gedichten van Éluard kenmerken zich door wonderlijke combinaties van beelden die de lezer vaak voor een raadsel stellen. Ze lijken het resultaat van een spontaan en associatief schrijfproces, dat niet gehinderd wordt door de controlerende ratio. Toch is er bij nadere beschouwing in deze poëzie wel enige orde te ontdekken. Bepaalde thema’s en motieven keren regelmatig terug. Veel gedichten gaan over sterke vrouwen die de wereld regeren met hun lachende ogen. Er zijn veel beschrijvingen van landschappen vol met perfecte stenen of juist met zachte bladeren. Het zijn concrete, visuele beelden, maar hun onderlinge verband is niet altijd begrijpelijk. In het tweede lied van de cyclus *Tel jour telle nuit* is bijvoorbeeld sprake van een ruïne die huilt in haar schort en op de tast haar koeien gaat zoeken in de wei: gaat dat over de overblijfselen van een gebouw, of is het overdrachtelijk bedoeld en gaat het over een oude vrouw? In *Miroirs brûlants* volgen de beelden elkaar op, zonder dat ze veel elkaar te maken lijken te hebben: een landschap met schitterende vlamme lichten, de sneeuw als de zee, de dieren als boosaardige dubbelgangers, geofferd aan elkaar, een woestijn van bloed. En dan is daar ineens een kind dat lacht als het speelt en nog kleiner is dan het vogeltje op het puntje van de takken. En dan de vrouwen die je de wereld zonder jou laten zien... Wat betekent dit allemaal?

Ben je dan volkomen vrij in je interpretatie? Deze teksten geven de zanger inderdaad veel vrijheid, maar dat maakt zijn taak ook ingewikkeld. Gelukkig helpt de muziek van Poulenc bij het vormen van een mening, ook al is die op haar beurt soms ontoegankelijk. Als zanger probeer je de woorden te zingen met de uitdrukking die de dichter en componist eraan hebben gegeven. Het was daarom erg interessant om voor deze opname in de Bibliothèque Nationale in Parijs enkele parti-

Francis Poulenc commence son *Journal de mes mélodies* par les mots : ‘Horrible journée !!!’ Il avait entendu des mélodies à la radio et les avait trouvées vraiment très mal chantées : ‘Ah ! les chanteuses qui n’écou- tent que leur instinct’. Ses propos ne sont alors que négatifs à ce sujet. Quatre jours plus tard, le 7 novembre 1939, il conseille aux professeurs de chant de faire d’abord étudier les textes à leurs élèves lorsqu’ils commencent à travailler une mélodie. En tant que chanteur et enseignant, je ne peux qu’approuver complètement cela, notamment dans le cas de la poésie surréaliste de Paul Éluard qui constitue la base de nombreuses mélodies pour voix soliste de Poulenc.

Les poèmes d’Éluard se caractérisent par de merveilleuses associations d’images souvent énigmatiques. Elles semblent être le résultat d’un processus d’écriture spontané, fonctionnant par association d’idées, non contrôlé par la raison. Une considération plus poussée permet toutefois de découvrir un certain ordre dans cette poésie. Certains thèmes et motifs réapparaissent régulièrement. De nombreux poèmes mettent en scène de fortes femmes qui règnent sur le monde avec des yeux rieurs. On y trouve de nombreuses descriptions de paysages aux pierres parfaites ou au contraire aux feuilles douces. Ce sont des images concrètes, visuelles, mais le lien entre elles n’est pas toujours compréhensible. Dans la deuxième mélodie du cycle *Tel jour telle nuit*, il est question d’une ruine qui pleure dans son tablier et va à tâtons chercher ses vaches dans un pré : s’agit-il des restes d’un bâtiment ou bien d’une métaphore renvoyant à une femme âgée ? Dans *Miroirs brûlants*, les images se succèdent, sans qu’elles semblent avoir un lien entre elles : un paysage au ciel flamboyant, de la neige vue comme une mer, des animaux comme des sosies malins sacrifiés l’un à l’autre, un désert de sang. Soudain, il est question d’un enfant qui rit en jouant, encore plus petit que le petit oiseau sur le bout des branches, et de femmes qui te montrent le monde sans toi... Qu’est-ce que cela signifie ?

Est-on alors entièrement libre dans son interprétation ? Ces textes donnent en effet au chanteur beaucoup de liberté mais cela complique aussi sa tâche. La musique de Poulenc aide heureusement à se faire une opinion, même si elle est à son tour parfois inaccessible. Comme chanteur, on essaye de chanter les mots avec l’expression donnée par le poète et le compositeur. En préparation de cet enregistrement, il a été

Francis Poulenc begins his *Journal de mes mélodies* with the words ‘What a dreadful day!!!’ He had been listening to songs being performed on the radio and thought that they had been sung extremely badly: ‘Singers only follow their own instincts’. He was very critical about it. Four days later, on 7 November 1939, he wrote that he advised singing teachers to have their students analyse the texts of the songs before they began to study the song itself. As a singer and singing teacher myself, I agree with this entirely — and particularly so when we come to deal with the Surrealist poetry of Paul Éluard: these poems form the basis for a great quantity of Poulenc’s solo songs.

Éluard’s poems are characterised by miraculous combinations of images that often seem like riddles. They appear to be the result of a spontaneous and associative writing process that has not been impeded by any controlling rationality, although there is order and structure to be found in this poetry if we look more closely. Specific themes and motifs recur regularly; many poems deal with strong women who rule the world with smiling eyes. There are abundant descriptions of landscapes filled with perfect stones or with soft leaves. There are concrete visual images, but their underlying connection is not easily grasped. In the second song of the cycle *Tel jour telle nuit*, to give but one example, the poet describes a ruin that weeps into its apron and gropes his way through the meadow, looking for its cows: is he describing the remains of a building or using a metaphor for an old woman? Image follows image in *Miroirs brûlants*, without them seeming to have much connection with each other: a landscape with splendid flaring lights, the snow as the sea, the animals as malicious doppelgängers, sacrificed to and for each other, a desert filled with blood. A child suddenly appears who laughs as he plays and is smaller than the little bird that perches on the end of a twig. And then the women who show you a world in which you have no place... what could all these images mean?

Does a performer then have total freedom in his interpretation? These texts do indeed give the singer a great deal of freedom, but they also complicate his task. Poulenc’s music, however, luckily assists us as we search for a meaning, although it too can be inaccessible at times. As a singer you try to sing the words with the expression imbued to them by the poet and the composer: because of this, it was extremely interesting

turen van Poulenc te bestuderen. Je kunt soms in zijn handschrift zien hoe hij de articulatiestreepjes heeft bedoeld en je ziet hoe zorgvuldig hij de woorden boven de noten heeft geplaatst. Ook de geluidsopnamen van Poulencs vaste muzikale partner Pierre Bernac, en de uitgebreide aanwijzingen die hij gaf in *Francis Poulenc et ses mélodies* (1978), zijn van grote waarde voor iedereen die zich in dit repertoire wil verdiepen. Dat neemt niet weg dat het vaak ook een zoektocht is waarbij je je fantasie de vrije loop moet laten, ongeveer op dezelfde manier als Poulenc en Éluard dat deden. Dat maakt deze liederen oneindig interessant om te zingen.

Gedreven door mijn fascinatie voor de creatieve vriendschap tussen beide kunstenaars, maakte ik nieuwe opnamen van alle 34 sololiederen van Poulenc op gedichten van Éluard. Het is bijzonder interessant om te zien hoe de componist de poëtische eigenschappen van de teksten vertaalt naar zijn muzikale idioom. In de laatste cyclus, *Le travail du peintre* (1957), komen zelfs drie kunstdisciplines samen, namelijk de poëzie van Paul Éluard, de zeven schilders waar de gedichten aan zijn gewijd en de muziek van Francis Poulenc. Het is een complex geheel dat vraagt om een deskundige toelichting. Daarom bevat deze uitgave een tekstkatern waarin de wereld van Paul Éluard wordt gepresenteerd aan de hand van foto's en kunstwerken. Literatuurwetenschapper Maaïke Koffeman verdiepte zich hiertoe in het werk en leven van de dichter, met bijzondere aandacht voor zijn interactie met beeldend kunstenaars, die culmineert in het kunstboek *Voir* uit 1948. Kunsthistoricus Tessel M. Bauduin droeg hieraan bij door onderzoek te doen naar de kunstreproducties die Éluard bij zijn gedichten liet afbeelden en componist Micha Hamel analyseerde de composities die Poulenc daar weer op baseerde.

Bij de opnames had ik veel hulp van Arthur Schoonderwoerd, Eugene Liven d'Abelardo, Jan Steenbeeke en natuurlijk mijn vader Marius van Altena. Deze productie is verder mogelijk gemaakt door de financiële steun van 9292. Ik bedank Stefan Hulman voor het in mij gestelde vertrouwen.

Jasper Schweppe

très utile consulter, à la Bibliothèque Nationale de France, quelques partitions manuscrites de Poulenc. Il est parfois possible de voir à son écriture comment il concevait certaines articulations, ce qui a permis aussi de constater avec quel soin il a placé les mots au-dessus des notes. Les enregistrements sonores de Pierre Bernac, partenaire musical très proche de Poulenc, et les indications détaillées qu'il a données dans *Francis Poulenc et ses mélodies* (1978) sont d'une grande valeur pour quiconque s'intéresse à répertoire. L'interprétation de ce répertoire reste néanmoins une quête dans laquelle on doit laisser libre cours à sa fantaisie, à peu près de la manière dont Poulenc et Éluard le faisaient. Cela rend ces mélodies infiniment intéressantes à chanter.

Mû par ma fascination pour cette amitié créative entre deux artistes, j'ai réalisé un nouvel enregistrement de l'intégrale des 34 mélodies pour voix soliste de Poulenc sur les poèmes d'Éluard. Il est intéressant de voir comment le compositeur traduit les caractéristiques poétiques des textes dans son idiome musical. Dans le dernier cycle, *Le travail du peintre* (1957), trois disciplines sont même réunies, à savoir la poésie de Paul Éluard, les sept peintres à qui les poèmes sont dédiés, et la musique de Francis Poulenc. Ce cycle constitue un ensemble complexe qui appelle un commentaire compétent. C'est la raison pour laquelle cette édition comprend un livret dans lequel le monde de Paul Éluard est présenté intégrant photos et reproductions d'œuvres d'art. Maaïke Koffeman, spécialiste en littérature française, s'est penchée sur l'œuvre et la vie du poète. Elle a porté une attention particulière à ses interactions avec des artistes plasticiens culminant dans un ouvrage intitulé *Voir* (1948). Tessel M. Bauduin, historienne de l'art, a fait des recherches sur les reproductions d'œuvres d'art qu'Éluard a fait placer aux côtés de ses poèmes. Le compositeur Micha Hamel a enfin analysé les compositions de Poulenc.

Lors des enregistrements j'ai été beaucoup aidé par Arthur Schoonderwoerd, Eugene Liven d'Abelardo, Jan Steenbeeke et naturellement par mon père, Marius van Altena. Cette production a pu voir le jour grâce au soutien financier de 9292. Je tiens enfin à remercier ici Stefan Hulman pour la confiance qu'il m'a accordée.

Jasper Schweppe

to be able to examine several of Poulenc's original manuscripts in the Bibliothèque Nationale in Paris. Sometimes you can see his exact intentions when he added his articulation markings and carefully placed the words above the notes. The recordings made by Poulenc's faithful musical partner Pierre Bernac and the extensive instructions that he provided in his *Francis Poulenc et ses mélodies* (1978) are also of immense value to anyone who seeks to explore this repertoire further. And yet, we are often still required to let our imagination range freely, in the same manner Poulenc and Éluard did. And this makes these songs endlessly interesting to sing.

Driven by my fascination for the creative friendship between the two artists, I have recorded Poulenc's 34 songs for solo voice set to poems by Éluard. It is especially interesting to see how the composer succeeded to translate Éluard's poetic diction into his own musical idiom. Three artistic disciplines are combined in the final cycle, *Le travail du peintre* (1957): these are Éluard's poetry, the seven painters to whom the poems are dedicated, and Poulenc's music. The work is a complex interplay that demands a competent introduction: it is for this reason that this release contains an essay presenting Éluard's world through photos and art works connected with him. The literary scholar Maaïke Koffeman has conducted a study of Éluard's life and works, paying particular attention to his interaction with visual artists that resulted in his artists' book *Voir* in 1948. The art historian Tessel M. Bauduin has contributed to this essay through her research into the reproductions of the paintings that Éluard placed next to his poems. The composer Micha Hamel made an analysis of the songs that Poulenc created around the text of these poems.

During the recordings, I received much help from Arthur Schoonderwoerd, Eugene Liven d'Abelardo, Jan Steenbeeke and my father Marius van Altena. This recording was made possible thanks to the financial support provided by 9292. I am extremely grateful to Stefan Hulman for the trust he placed in me.

Jasper Schweppe

De wereld van Paul Éluard

Le monde de Paul Éluard

The world of Paul Éluard

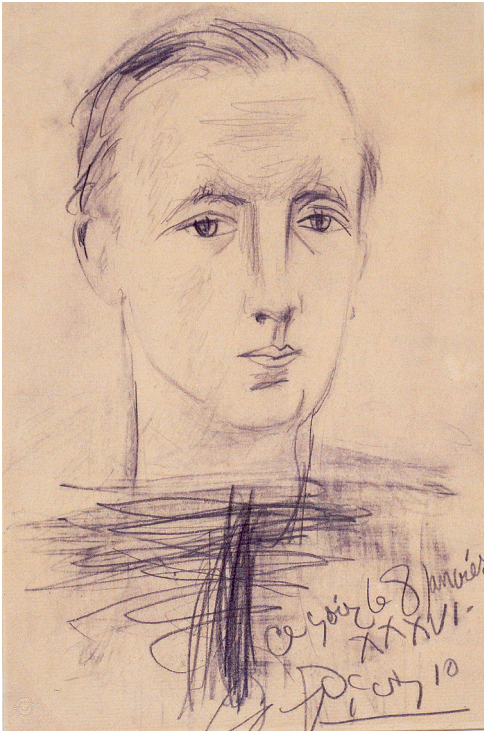


Fig. 1 Pablo Picasso, *Paul Éluard*, 1936 © Succession Picasso - Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis/photo Irène Andréani

Terugblikkend op zijn muzikale carrière, rekende componist Francis Poulenc (1899-1963) zijn vertolkingen van moderne Franse poëzie tot zijn belangrijkste werk: ‘Zolang er dichters zijn, zullen er liederen geschreven worden. Als op mijn grafsteen zou komen te staan “Hier rust Francis Poulenc, de componist van Apollinaire en Éluard”, zou dat mijn mooiste eretitel zijn.’¹ Deze nieuwe opname van alle 34 *mélodies* (sololiederen) van Poulenc op teksten van Paul Éluard (Eugène Émile Paul Grindel, 1895-1952) geeft een mooi beeld van de langdurige samenwerking tussen de componist en de dichter. In dit essay wordt hun creatieve interactie nader toegelicht en ingebed in de culturele context van de surrealistische beweging, waarin ook de schilderkunst een belangrijke rol speelt. Het focust dan ook op Poulencs laatste liederencyclus, *Le travail du peintre* (1957), waarin deze fascinerende driehoeksverhouding tussen poëzie, muziek en schilderkunst tot volle bloei komt.

POULENC EN DE POËZIE: COMPONEREN ALS LIEFDESDAAD

Rond 1919 leerden Paul Éluard en Francis Poulenc elkaar kennen in het Parijse kunstenaarsmilieu. Tussen beide mannen ontstond een hechte vriendschap, die was gebaseerd op bewondering voor elkaars werk en een gedeelde interesse in moderne kunst. Éluard was een jonge dichter die de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog als verpleger aan het front had meegemaakt. Die traumatische ervaring inspireerde hem tot het schrijven van *Poèmes pour la paix* (1918), zodat zijn dichterschap meteen bij aanvang in het teken kwam te staan van een politiek en moreel engagement. Na de oorlog werd Éluard actief in de kringen rond Dada en het surrealisme en verwierf hij roem met zijn unieke liefdespoëzie. Zijn generatiegenoot Poulenc brak in dezelfde periode door als componist. Hij wordt gerekend tot de Groupe des Six, een informeel gezelschap van vormvernieuwers dat dicht tegen de surrealisten aanschurkte.

In het licht van deze cultuurhistorische context is het geen verrassing dat beiden zich in hun werk graag lieten inspireren door andere kunstvormen. Eén van Poulencs eerste composities was *Le Bestiaire* (1918), op teksten van de avant-gardedichter Guillaume Apollinaire. Het verklanken van hedendaagse poëzie werd één van zijn specialitei-

Considérant sa carrière musicale, le compositeur Francis Poulenc (1899-1963) comptait ses interprétations de poésies françaises modernes parmi ses œuvres les plus importantes : ‘Tant qu’il y aura des poètes, il y aura des mélodies. Si l’on mettait sur ma tombe « Ci-gît Francis Poulenc, le musicien d’Apollinaire et Éluard », il me semble que ce serait mon plus beau titre de gloire.’¹ Ce nouvel enregistrement de l’intégrale des 34 *mélodies* (pour voix seule) de Poulenc sur des textes de Paul Éluard (Eugène Émile Paul Grindel, 1895-1952) donne une belle image de la longue coopération entre le compositeur et le poète. Dans cet article, leur interaction créative est commentée de façon plus précise et intégrée dans le contexte culturel du mouvement surréaliste, où l’art pictural joue aussi un rôle important. Il se concentre donc aussi sur le dernier cycle de mélodies de Poulenc, *Le travail du peintre* (1957), qui témoigne de cette fascinante et florissante relation triangulaire entre poésie, musique et art pictural.

POULENC ET LA POÉSIE : COMPOSER TEL UN ACTE D’AMOUR

Vers 1919, Paul Éluard et Francis Poulenc se sont rencontrés au sein du milieu artistique parisien. Entre les deux hommes est née une amitié étroite, basée sur l’admiration réciproque de l’œuvre de l’autre et un intérêt partagé pour l’art moderne. Éluard était un jeune poète qui avait vécu les atrocités de la première guerre mondiale comme infirmier sur le front. Cette expérience traumatique l’a incité à écrire ses *Poèmes pour la paix* (1918), de sorte que sa carrière poétique s’est dès le début placée sous le signe d’un engagement moral et politique. Après la guerre, Éluard a intégré des cercles évoluant autour de Dada et du surréalisme et s’est fait connaître par ses uniques poèmes d’amour. Durant cette même période, Poulenc, compositeur de la même génération, a commencé à faire parler de lui. Il faisait partie du Groupe de Six, cercle informel de compositeurs novateurs, proches des surréalistes.

À la lumière de ce contexte historique et culturel, il n’est pas étonnant de voir que tous deux se sont volontiers laissés inspirer par d’autres formes artistiques. *Le Bestiaire* (1918), sur des textes de Guillaume Apollinaire, poète d’avant-garde, est l’une des premières œuvres de Poulenc. La mise en musique de poésie contemporaine est devenue une de ses spécialités. Il aimait la voix humaine et écoutait volontiers

Looking back on his career, the composer Francis Poulenc (1899-1963) regarded his settings of modern French poetry as his most important works: ‘For as long as there are poets there will be songs. If someone was to put on my tomb: “Here lies Francis Poulenc, musician to Apollinaire and Éluard”: that really would be my finest claim to fame.’¹ This new recording of Poulenc’s thirty-four *mélodies* to texts by Paul Éluard (Eugène Émile Paul Grindel, 1895-1952) provides a fine realisation of the long collaboration between composer and poet. In this essay we will endeavour to explore their creative interaction in detail and place it in the cultural context of the Surrealist movement, where painting played an important role. Our primary focus will be on Poulenc’s final cycle of songs, *Le travail du peintre* (1957); here the fascinating triangular relationship between poetry, music and painting reaches its culmination.

POULENC AND POETRY: COMPOSING AS AN ACT OF LOVE

Paul Éluard and Francis Poulenc first made each other’s acquaintance in the artistic circles of Paris around 1919. A firm friendship was soon established between them that was based on a mutual admiration for each other’s work and a shared interest in modern art. Éluard was a young poet who had experienced the horrors of World War I as a medical orderly at the front. This traumatic experience inspired him to write his *Poèmes pour la paix* (1918), as a result of which his poetry was immediately perceived as a form of political and moral engagement. Éluard became active in the circles that formed around the Dada movement and Surrealism after the war, rapidly winning fame through his highly individual love poetry. His contemporary Poulenc also gained his first renown during this time and was seen as belonging to the Groupe des Six, an informal company of innovative composers that was closely attached to the Surrealists.

Seen in this cultural and historical context, it is no surprise that both men gladly found inspiration in other art forms. One of Poulenc’s first compositions was *Le Bestiaire* (1918), a setting of poems by the avant-garde poet Guillaume Apollinaire. The setting of contemporary poetry was one of Poulenc’s specialties; he loved the human voice and loved listening to poets when they read their own works aloud. He composed songs and choral works to texts by his favourite poets with

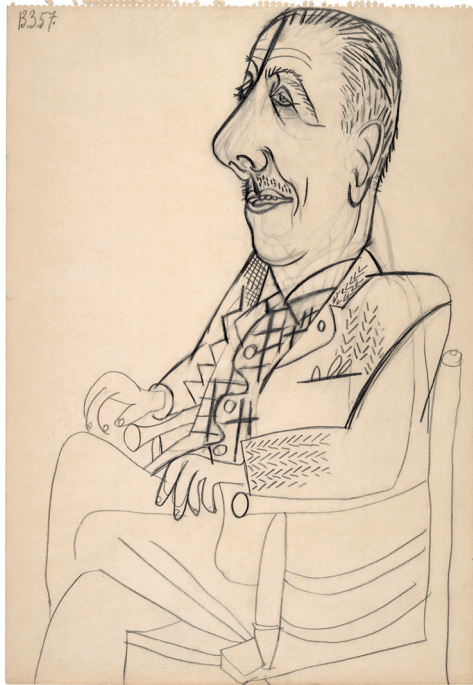


Fig. 2 Pablo Picasso, *Portrait de Francis Poulenc*, 1957 © Succession Picasso - RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabreau

ten. Hij hield van de menselijke stem en luisterde graag naar dichters die hun eigen werk voorlazen. Met veel gevoel voor prosodie, het natuurlijke metrum en ritme van de tekst, componeerde hij sololiederen en koorwerken op teksten van zijn geliefde dichters. Het lag dan ook zeer voor de hand dat hij liederen zou componeren op teksten van zijn vriend Éluard.

Toch zou het tot 1935 duren voordat Poulenc die stap zette met de compositie van *Cinq poèmes d'Éluard* voor zijn eerste recital met de zanger Pierre Bernac (die hierna zijn vaste muzikale partner zou worden).² Volgens zijn *Journal de mes mélodies* vond hij het niet eenvoudig om te bedenken hoe hij de poëzie van Éluard het beste kon verklanken. Het ontbreken van interpunctie in combinatie met een surrealistische beeldtaal geeft aan de gedichten een hoge mate van ambiguïteit die maakt dat elke muzikale adaptatie dwingt tot interpretatie. Maar toen Poulenc de oplossing gevonden had ('als een sleutel die in het slot draait')³, was dat het startpunt van een zeer vruchtbare samenwerking. Interessant om te vermelden is dat Poulenc zich bij het componeren liet inspireren door effectieve helderheid en eenvoud van tekeningen die Matisse had gemaakt bij een gedicht van Mallarmé; analoog hieraan wilde hij de pianopartij een maximum aan betekenis laten uitdrukken met minimale middelen. De interesse voor intermedialiteit (het zoeken naar verbindingen tussen verschillende kunstdisciplines) is een constante in het werk van zowel Poulenc als Éluard.

Poulenc schreef in totaal 34 liederen op gedichten van Éluard, en daarnaast nog drie grote koorwerken. Hoogtepunt uit zijn oeuvre voor a capella koor is de wereldlijke cantate *Figure humaine*, clandestien verschenen tijdens de Tweede Wereldoorlog, waarin hij onder meer het beroemde verzetsgedicht *Liberté* verklankt. In totaal bewerkte Poulenc 50 teksten van Éluard, meer dan van elke andere dichter. De teksten van Éluard boden hem als componist veel ruimte, omdat ze zich voordoen als een vrije, natuurlijke stroom die niet wordt ingekaderd in een strakke syntaxis. Poulenc vertaalde dat in doorgecomponeerde *mélodies*, vol variaties en modulaties, waarin hij de emotie en sfeer van de gedichten probeerde te vangen. Hij ging niet op een intellectuele manier te werk, maar componeerde vanuit zijn intuïtie en literaire sensibiliteit. Volgens de componist was zijn eigen affiniteit

les poètes déclamer leurs propres œuvres. Avec un grand sens de la prosodie, du mètre naturel et du rythme du texte, il a composé des mélodies et des œuvres chorales sur des textes de ses poètes préférés. Il allait de soi qu'il devait un jour composer des mélodies sur des textes de son ami Éluard.

Il a toutefois fallu attendre jusqu'en 1935 pour que Poulenc franchisse le pas avec son cycle *Cinq poèmes d'Éluard*, conçu pour son premier récital avec le chanteur Pierre Bernac (qui allait par la suite devenir son partenaire musical).² D'après son *Journal de mes mélodies*, il avait du mal à imaginer comment il pouvait le mieux exprimer en musique la poésie d'Éluard. L'absence de ponctuation combinée à un langage imagé surréaliste donne aux poèmes une grande part d'ambiguïté contraignant à une interprétation chaque adaptation musicale. Mais le moment où Poulenc a pu trouver une solution (telle une 'Clef tournée dans une serrure')³ a marqué le début d'une coopération fructueuse. Il est bon de mentionner qu'en composant, Poulenc s'est laissé inspirer par la clarté effective et la simplicité des dessins que Matisse avait fait pour un poème de Mallarmé; de manière analogue, il voulait permettre à la partie de piano d'exprimer le maximum avec un minimum de moyens. L'intérêt pour l'intermedialité (la recherche de connexions entre différentes disciplines artistiques) est une constante tant dans l'œuvre de Poulenc que dans celle d'Éluard.

Poulenc a composé 34 mélodies sur des poèmes d'Éluard, auxquelles on peut encore ajouter trois grandes œuvres chorales. *Figure humaine*, cantate profane parue clandestinement durant la deuxième guerre mondiale et dans laquelle il a mis en musique notamment le poème résistant *Liberté*, constitue le sommet de son œuvre pour chœur a capella. En tout, Poulenc a adapté 50 textes d'Éluard, en musique, nombre qu'il n'a atteint avec aucun autre poète. Les textes d'Éluard lui offraient comme compositeur un grand espace, parce qu'il se manifestent comme un flux libre, naturel, non encadré dans une syntaxe étroite. Poulenc a traduit cela dans des compositions continues, riches en variations et modulations, dans lesquelles il a essayé de saisir l'émotion et l'atmosphère des poèmes. Il n'a pas procédé de manière intellectuelle mais a composé de manière intuitive en se basant sur sa sensibilité littéraire. Selon le compositeur, sa propre affinité avec

an innate feeling for prosody, the natural metre and rhythm of the text. It seemed only logical that he would compose songs on the basis of poems by his friend Éluard.

It was, however, to take until 1935 before Poulenc took the first step in this direction with his settings of *Cinq poèmes d'Éluard*. He composed this song cycle in view of his first recital with the singer Pierre Bernac, who was soon to become his preferred musical partner.² According to his *Journal de mes mélodies* had some trouble finding a way to best convey Éluard's poetry musically. The lack of punctuation in combination with Surrealist imagery makes the poems highly ambiguous, with the result that any musical setting of them is necessarily an interpretation of the text. However, once Poulenc had found his solution, ('a key turned in a lock')³, this marked the beginning of a highly fruitful collaboration. It is interesting to note that Poulenc had been inspired whilst composing by the trenchant clarity and simplicity of drawings that Matisse had made, inspired by a poem by Mallarmé; Poulenc likewise wanted to express a great amount of meaning with very simple means. This interest in intermediality, that is to say the search for connections between different artistic disciplines, is a constant factor in the works of both Poulenc and Éluard.

Poulenc composed thirty-four songs to poems by Éluard, and three important choral works. The greatest of his compositions for a cappella choir is the secular cantata *Figure humaine*, published secretly during World War II, and in which he included a setting of *Liberté*, Éluard's famous resistance poem. Poulenc set a total of fifty texts by Éluard, more than he set by any other poet. Éluard's texts offered him ample space in which to compose, because they are presented in a free and natural flow that is not framed by any strict syntax. Poulenc set these texts as through-composed songs, full of variation and modulation, in which he endeavoured to capture the emotion and the atmosphere of the poems. He did not approach this in an intellectual manner, but gave free range to his intuition and to his literary sensitivity. According to Poulenc, his own affinity with the poetry concerned was crucial: 'The musical translation of a poem must be an act of love, and never a marriage of reason. [...] I've never been able to do without poetry.'⁴ He wrote in a letter to Bernac that Éluard, as a poet of love

met poëzie hierin cruciaal : ‘de muzikale bewerking van een gedicht moet een daad van liefde zijn, en nooit een verstandshuwelijk. [...] Ik heb nooit zonder poëzie gekund.’⁴ In een brief aan Bernac schreef hij dat Éluard, als dichter van de liefde en de vrijheid, hem ertoe gebracht had het beste uit zichzelf te halen en zijn lyrische stem te vinden.⁵

Niet alleen de sonore kwaliteiten en de thematiek van de gedichten inspireerden Poulenc; hij deelde met Éluard ook een sterk ontwikkeld visueel talent: ‘Muzikanten leren me de techniek, maar schrijvers en kunstenaars voeden me met ideeën [...]. Ik heb een dichterlijke geest, ik ben gericht op het visuele en concrete, nooit op het abstracte.’⁶ Zijn commentaren op zijn eigen compositietechniek zitten dan ook vol visuele motieven: ‘Ik ben van mening dat een melodie in een cyclus een speciale kleur en architectuur moet hebben.’⁷ In zijn memoires is te lezen hoe hij te werk ging om aan zijn grote liederencycli een coherente structuur en eenheid te verlenen.

De cyclus *Tel jour telle nuit* uit 1937 markeert volgens velen het hoogtepunt van Poulencs liedkunst. Hij koos hiervoor acht gedichten uit *Les Yeux fertiles* (1936), een bundel die, zoals we zullen zien, in het teken staat van Éluards vriendschap met Pablo Picasso (1881-1973). Het eerste lied van de cyclus is dan ook een hommage aan Picasso (*Bonne journée*). De laatste liedtekst is ontleend aan een ander kunstenaarsboek, namelijk *Facile* (1935) waarin gedichten van Éluard een intieme dialoog aangaan met naaktfoto’s van zijn vrouw Nusch (Maria Benz, 1906-1946) die door hun gezamenlijke vriend Man Ray zijn gemaakt. Dit lied, *Nous avons fait la nuit*, is een serene en intense ode aan de lichamelijke liefde. De cyclus is nadrukkelijk als één geheel gedacht, met krachtige beelden en repeterende motieven. Zoals de titel aangeeft draait alles om contrasten: tussen dag en nacht, goed en kwaad, leven en dood.⁸ Aangrijpende scènes van verwoesting en ontredde worden afgewisseld met beelden van vernieuwing in de natuur. Die dichotomie vinden we terug in de manier waarop de liefde wordt afgeschilderd: ze is tegelijkertijd betoverend en destructief. De structuur van het geheel is cyclisch: het eerste en laatste lied zijn met elkaar verbonden door een gelijksoortige melodie en tempo. Daartussen treffen we een veelheid aan emotionele en stilistische variaties in een goed doordachte opbouw, zoals blijkt uit Poulencs dagboek aantekeningen.

la poésie a été ici cruciale : ‘La transposition musicale d’un poème doit être un acte d’amour, et jamais un mariage de raison. [...] Je n’ai jamais pu me passer de poésie.’⁴ Dans une lettre à Bernac, il a écrit qu’Éluard, comme poète de l’amour et de la liberté, l’avait incité à obtenir le meilleur de lui-même et à trouver sa voix lyrique.⁵

Si la qualité sonore et la thématique des poèmes ont inspiré Poulenc, ce dernier partageait également avec Éluard un talent visuel fortement développé : ‘Les musiciens m’apprennent la technique, ce sont les écrivains et les artistes qui me fournissent les idées [...]. J’ai l’esprit poétique, je suis un visuel, un concret, et jamais un abstrait.’⁶ Ses commentaires sur ses propres techniques de composition sont donc également riches en motifs visuels : ‘J’estime qu’une mélodie de cycle doit avoir une couleur et une architecture spéciales.’⁷ Dans ses mémoires on peut lire comment il opérait pour donner à ses grands cycles de mélodies une unité et une structure cohérentes.

Le cycle *Tel jour telle nuit* de 1937 est généralement considéré comme étant le sommet de l’art de la mélodie de Poulenc. Pour ce cycle, il a choisi huit poèmes extraits des *Yeux fertiles* (1936), recueil qui comme on le verra, est placé sous le signe de l’amitié d’Éluard et de Pablo Picasso (1881-1973). Le premier lied de ce cycle est donc un hommage à Picasso (*Bonne journée*). Le dernier texte de mélodie est emprunté à un autre recueil intitulé *Facile*, également en lien avec un artiste. Les poèmes d’Éluard y établissent un dialogue intime avec les photos nues de Nusch (Maria Benz (1906-1946), son épouse, faites par leur ami commun, Man Ray. Cette mélodie, *Nous avons fait la nuit*, est une ode sereine et intense à l’amour charnel. Le cycle est clairement pensé comme un tout, avec ses images puissantes et ses motifs répétés. Comme le titre l’indique, tout tourne autour des contrastes : entre la nuit et le jour, le bien et le mal, la vie et la mort.⁸ Des scènes émouvantes de dévastation et de désarroi alternent avec des images de renouvellement dans la nature. On retrouve cette dichotomie dans la manière dont l’amour est dépeint : il est à la fois fascinant est destructeur. La structure de l’ensemble est cyclique : la première et la dernière mélodie sont connectées par des lignes mélodiques et un tempo similaires. Entre-temps, se succèdent tour à tour une multitude de variations émotionnelles et stylistiques au sein d’une structure bien

and of freedom, had enabled him to bring out the best in him and to find his own lyric voice.⁵

Poulenc was inspired not only by the sonority of Éluard’s language and the subjects of the poems. He also shared with the poet a strongly developed visual sensitivity: ‘Musicians taught me technique, but writers and artists fed me with ideas [...]. I have a poetic spirit, I am oriented towards the visual and the concrete, never towards the abstract.’⁶ His commentaries on his own compositional technique are also full of visual descriptions: ‘a song in a cycle must have a special colour and architecture.’⁷ His autobiography reveals how he set about providing his great song cycles with a coherent structure and unity.

Tel jour telle nuit (1937) is widely considered as the summit of Poulenc’s achievement in composing songs. For this cycle, he chose eight poems from Éluard’s *Les Yeux fertiles* (1936), a volume that is marked by Éluard’s friendship with Pablo Picasso (1881-1973). The first song of the cycle, *Bonne journée*, is a homage to Picasso. The final text of the cycle is taken from the artists’ book *Facile* (1935), where Éluard’s poems engage in an intimate dialogue with nude photos of his wife Nusch (Maria Benz, 1906-1946), taken by their mutual friend Man Ray. This song, *Nous avons fait la nuit*, is a serene and intense ode to physical love. The cycle is specifically conceived as a unified whole, with powerful images and repeated motifs. As the title indicates, it revolves around contrasts: between day and night, good and evil, life and death.⁸ Poignant scenes of devastation and despair alternate with images of nature’s renewal. We find the same dichotomy in the way that love is depicted: as both enthralling and destructive. The formal structure is cyclic: the first and the last song are connected to one another through similar melodies and tempi. Between them we find a wealth of emotional and stylistic variation in a well-conceived synthesis, as we can conclude from Poulenc’s musical diary.

After several individual works set to Éluard’s poems, Poulenc composed his next great cycle, *La fraîcheur et le feu* in 1950. It is an adaptation of *Vue donne vie*, a poem in seven parts that Éluard had written during the German occupation. Poulenc writes that the songs are not to be considered as separate entities, but rather as components of a

Na enkele losse composities op gedichten van Éluard componeerde Poulenc in 1950 een volgende grote cyclus, getiteld *La fraîcheur et le feu*. Het betreft een bewerking van het zevendelige gedicht *Vue donne vie* dat Éluard schreef tijdens de Duitse bezetting. Poulenc schrijft hierover dat hij de liederen niet als afzonderlijke werken beschouwt, maar als onderdelen van een doorlopend geheel, net als de tekst van Éluard. De cyclus heeft een duidelijke consistentie met een afwisseling van twee verschillende tempi en een geleidelijke opbouw die culmineert in het voorlaatste deel (*Homme au sourire tendre*). Poulencs aanpak is geïnspireerd door het litanie-achtige karakter van sommige van Éluards teksten, een mystieke kant die hem als bekeerde katholiek aanspreekt. Uit de correspondentie tussen Éluard en Poulenc blijkt dat de dichter deze muzikale bewerking van zijn tekst, en ook de vocale interpretatie daarvan door Bernac, bijzonder apprecieerde. Het kwam bovendien geregeld voor dat Éluard actief meedacht met Poulenc, door gedichten ter adaptatie aan te bieden of actief mee te denken over de titels van de composities.

Waar Poulenc via de poëzie van Éluard, die hij betitelde als zijn ‘spirituele broer’, zijn lyrische potentieel ontdekte, droeg hij op zijn beurt bij aan de ontwikkeling van de muzikale sensibiteit van de dichter. In antwoord op de muzikale hommages van Poulenc, schreef Éluard voor hem een gedicht waarin de volgende verzen staan:

Francis ik luisterde niet naar mezelf
Francis dankzij jou hoor ik mezelf⁹

Poulenc krijgt hier de rol toebedeeld van iemand die Éluard de oren opent voor de muzikale kwaliteiten van zijn eigen poëzie en zijn belangstelling voor muziek aanwakkert. In de kringen waarin Éluard verkeerde, was dat tamelijk uitzonderlijk; de dadaïsten en surrealisten bewogen zich vooral op het terrein van de poëzie en de schilderkunst. Volgens Poulenc was Éluard ‘de enige surrealist die muziek verdroeg’ en was zijn werk bovendien ‘één en al muzikale vibratie’.¹⁰

conçue, comme en témoignent les indications données par Poulenc dans son journal.

En 1950, après quelques oeuvres isolées sur des textes d’Éluard, un autre grand cycle de mélodies a vu le jour : *La fraîcheur et le feu*. Il s’agit d’un arrangement de *Vue donne vie*, poème en sept parties qu’Éluard avait écrit durant l’occupation allemande. Poulenc a écrit à ce propos qu’il ne considérait pas les mélodies comme des œuvres indépendantes mais comme les éléments d’un ensemble en continuité, tout comme le texte d’Éluard. Le cycle possède une nette cohérence avec son alternance de deux tempi et une structure progressive qui culmine dans l’avant-dernière partie (*Homme au sourire tendre*). Dans son approche, Poulenc s’est inspiré du caractère litanique de certains textes d’Éluard, aspect mystique qui l’interpelle dans sa nature de catholique converti. Si l’on en croit la correspondance entre Éluard et Poulenc, le poète appréciait beaucoup la mise en musique de ses textes, et également son interprétation vocale par Bernac. Il arrivait en outre régulièrement qu’Éluard réfléchît activement avec Poulenc, lui proposant de travailler sur des poèmes ou cherchant avec lui des titres de compositions.

Si par l’intermédiaire d’Éluard, qu’il qualifiait de ‘frère spirituel’, Poulenc a découvert son potentiel lyrique, ce dernier a contribué à son tour au développement de la sensibilité musicale du poète. En réponse aux hommages musicaux de Poulenc, Éluard lui a dédié un poème contenant ces vers :

Francis je ne m’écoutais pas
Francis je te dois de m’entendre⁹

Poulenc se voit ici attribuer le rôle de quelqu’un qui a ouvert les oreilles d’Éluard aux qualités musicales de sa propre poésie et qui a stimulé son intérêt pour la musique. Dans les cercles où Éluard évoluait, c’était plutôt exceptionnel ; les dadaïstes et les surréalistes se situaient surtout sur le terrain de la poésie et de la peinture. Selon Poulenc, Éluard était ‘le seul surréaliste qui tolérât la musique [...] toute son œuvre est vibration musicale.’¹⁰

continuing whole, in the same manner as Éluard’s text. The cycle is clear and consistent, with an alternation of two different tempi and a gradual build-up that culminates in the penultimate section, *Homme au sourire tendre*. Poulenc’s approach was inspired by the litany-like character of various of Éluard’s poems, a mystical side that appealed to him as a devout Catholic. We can see from the correspondence between Éluard and Poulenc that the poet particularly appreciated this musical setting of his poem, as well as Bernac’s interpretation. Moreover, there were regular discussions between Poulenc and Éluard, with Éluard suggesting suitable poems for musical adaptation or discussing the titles of the various works.

Whilst Poulenc had discovered his lyric potential through the poetry of Éluard, whom he described as his ‘spiritual brother’, he in turn contributed to the development of Éluard’s musical sensitivity. Éluard wrote a poem to Poulenc as a reply to Poulenc’s musical homages, where we can read the following lines:

Francis, I did not listen to myself
Francis, thanks to you I hear myself⁹

Poulenc is here assigned the role of someone who opened Éluard’s ears to the musical qualities of his own poetry and who kindled his interest in music. This was unusual in the circles in which Éluard generally moved: the Dadaists and the Surrealists were mostly concerned with poetry and painting. According to Poulenc, Éluard was ‘the only Surrealist who tolerated music’ and his work was ‘pure musical vibration.’¹⁰



Fig. 3 Brassai, *Paul Éluard*, 1945 © RMN-Grand Palais/Brassai - Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis/photo Irène Andréani

ÉLUARD EN DE SCHILDERKUNST: SURREALISME EN INTERMEDIALITEIT

Belangrijker nog dan zijn interesse in muziek was de voorliefde van Éluard voor de beeldende kunst.¹¹ Als jongeman begon hij al kunstwerken te verzamelen, waaronder niet-Westerse kunst. Hij zou zijn hele leven kunst blijven kopen, en ook verkopen - niet alleen individuele stukken maar ook, drie keer in zijn leven, grote delen van zijn collectie. In 1924 vertrok Éluard voor een lange reis naar Azië en vroeg hij zijn vrouw Gala (Elena Ivanovna Diakonova, later Gala Dalí, 1894-1982) zijn verzameling te verkopen. De veiling omvatte Afrikaanse beelden, Franse volkskunst, en tekeningen, foto's en schilderijen van onder anderen Ernst, Masson, Man Ray, Chirico, Klee, Picasso, Braque en Gris. In 1931 veilde Éluard een groot deel van zijn verzameling Afrikaanse, Amerikaanse en Oceanische kunst. In 1938 verkocht hij zijn collectie modernistische en avant-garde kunst aan de Britse surrealist en verzamelaar Roland Penrose (1900-1984). Na iedere verkoop begon Éluard onmiddellijk weer nieuwe kunstwerken te verzamelen. De catalogi van deze verkopen geven een goed beeld van de breedte en kwaliteit van zijn collectie, en tonen aan dat zijn smaak zich niet beperkte tot één stijl of beweging.¹²

Éluards visie op de moderne kunst laat zich samenvatten als een radicale afwijzing van het realisme. Tijdens een lezing die hij gaf op de surrealistische expositie in Londen in 1936 zei hij dat realistische schilders waren gedegradeerd tot het niveau van kopiisten van de werkelijkheid.¹³ Hiertegenover stelde hij de surrealist die hij beschouwde als dichters omdat ze verder kijken dan de alledaagse realiteit. Het is interessant dat in deze redenering poëzie en schilderkunst voortdurend op elkaar betrokken worden: een goede schilder is eigenlijk een dichter, omdat zijn werk een poëtisch effect teweegbrengt. Anderzijds denkt Éluard over poëzie in termen van visuele beelden, die naar goed surrealistisch gebruik op niet-rationele wijze met elkaar verbonden worden. Een centraal concept bij Éluard is de verbeelding, die werkt volgens het principe van vrije associatie. In surrealistische kunst wordt de lezer of toeschouwer geconfronteerd met een verzameling visuele of tekstuele beelden die geen logische relatie met elkaar hebben en juist daardoor een poëtisch effect teweegbrengen waarbij voortdurend nieuwe en verrassende betekenissen worden gegenereerd.

ÉLUARD ET L'ART PICTURAL : SURREALISME ET INTERMÉDIALITÉ

La prédilection d'Éluard pour l'art pictural était plus importante encore que son intérêt pour la musique.¹¹ Il était encore un jeune homme quand il a commencé à collectionner des œuvres d'art, parmi lesquelles des œuvres d'art non occidental. Il a continué sa vie durant à acheter des œuvres d'art, et aussi à en vendre - non seulement des œuvres isolées mais aussi, à trois reprises pendant sa vie, de grandes parties de collections. En 1924, Éluard est parti pour un long voyage en Asie et a demandé à son épouse Gala (Elena Ivanovna Diakonova, devenue plus tard Gala Dalí, 1894-1982) de vendre sa collection. La vente aux enchères comprenait des sculptures africaines, de l'art populaire français, des dessins, des photos et des peintures entre autres d'Ernst, Masson, Man Ray, Chirico, Klee, Picasso, Braque et Gris. En 1931, Éluard a vendu une grande partie de sa collection d'art africain, américain et océanien. En 1938, il a vendu sa collection d'art moderne au collectionneur britannique Roland Penrose (1900-1984). Après chaque vente, Éluard a immédiatement recommencé à collectionner de nouvelles œuvres d'art. Le catalogue de ces ventes donne une bonne image de l'ampleur et de la qualité de sa collection, et prouvent que son goût ne se limitait pas à un seul style ou mouvement.¹²

La vision d'Éluard sur l'art moderne peut être résumée comme un refus radical du réalisme. Lors d'une conférence donnée dans le cadre de l'exposition surréaliste de Londres en 1936, il a parlé des peintres réalistes comme des copistes de la réalité, 'ravalés au rang de *scribes*'.¹³ Il leur opposait les surréalistes qu'il considérait comme des poètes parce que leur regard allait au-delà de la réalité quotidienne. Il est intéressant de constater que dans ce discours, poésie et art pictural sont constamment impliqués l'une avec l'autre : un bon peintre est en réalité un poète parce que son œuvre provoque un effet poétique. D'autre part, Éluard pense la poésie en termes d'images visuelles qui, selon le bon usage surréaliste, sont liées entre elles de manière non rationnelle. L'imagination, qui fonctionne selon le principe de la libre association, est un concept central chez Éluard. Dans l'art surréaliste, le lecteur ou le spectateur est confronté avec un ensemble d'images visuelles ou textuelles qui n'ont aucune relation logique entre elles, ce qui provoque justement un effet poétique grâce auquel des significations nouvelles et surprenantes sont constamment générées.

ÉLUARD AND PAINTING: SURREALISM AND INTERMEDIALITY

Even more important than Éluard's interest in music was his lifelong devotion to the visual arts.¹¹ Éluard was a passionate art lover throughout his life. As a young man, he had started buying art, including non-western art. He was to collect throughout his life, and also sell — not only individual pieces, but also, on three separate occasions, large parts of his collection. In 1924 Éluard left on a long journey to Asia, asking his first wife Gala (Elena Ivanovna Diakonova, later Gala Dalí, 1894-1982) to sell his collection. The auction consisted of African sculptures, French folk art, and drawings, photographs and paintings by, amongst others, Ernst, Masson, Man Ray, Chirico, Klee, Picasso, Braque and Gris. A large part of his collection of African, American and Oceanic art and sculpture was auctioned in 1931. In 1938, Éluard sold his collection of modernist and avant-garde art to British surrealist-collector Roland Penrose (1900-1984). After each sale, however, Éluard would immediately start buying again. The catalogues of these sales provide a good view of the breadth and quality of his collection, highlighting how his discerning taste was not at all limited to one style or one movement.¹²

Éluard's vision of modern art can be summed up as a fundamental rejection of realism. In a lecture he gave at the Surrealist exhibition in London in 1936, he said that realistic painters were mere copyists of reality, who had allowed themselves to be 'demoted to the level of clerks'.¹³ In contrast, he regarded the Surrealists as poets, given that they looked beyond everyday reality. It is interesting to note that he continually stresses the link between poetry and painting: a good painter is actually a poet, because his work induces a poetic effect. On the other hand, Éluard thinks of poetry in terms of visual images, that are connected to each other in a non-rational manner in true Surrealist fashion. One of Éluard's central concepts is the imagination, that functions according to the principle of free association. In Surrealist art, the reader or viewer is confronted with a collection of visual or textual images that have no logical relationship to each other; precisely because of this, they create a poetic effect through which new and surprising meanings are generated.

Éluards liefde voor beeldende kunst en zijn vriendschappen met moderne schilders manifesteerden zich onder meer in zijn belangstelling voor het *livre d'artiste* (kunstenarsboek). Dat was namelijk een ideaal medium om te experimenteren op het grensvlak van poëzie en beeldende kunst. In hun gezamenlijke boekprojecten braken de avant-garde kunstenaars en dichters met de conventies en creëerden zij samen radicaal nieuwe werken die weigerden de tekst over het beeld te laten heersen. In dergelijke kunstenarsboeken cohabiteren, botsen, alterneren, interfereren of dialogeren tekst en beeld met elkaar. Anders dan gebruikelijk bij geïllustreerde boeken, komt het regelmatig voor dat de beelden er eerst waren, en de dichter zijn tekst heeft geschreven in reactie daarop. Dat is bijvoorbeeld het geval bij *Les Mains libres* (1937), waarvan de ondertitel luidt ‘Tekeningen van Man Ray geïllustreerd met gedichten van Paul Éluard’. Een nog nauwere samenwerking leidde in 1922 tot de publicatie van *Les Malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, een boek met surrealistische collages van Ernst waarbij Éluard en Ernst à *quatre mains* de teksten schreven. Om recht te doen aan de gelijkwaardige relatie tussen tekst en beeld in dergelijke boeken stelt de Franse kunsthistoricus Yves Peyré voor de term *livre de dialogue* (dialoogboek) te gebruiken in plaats van *livre d'artiste*.¹⁴

Éluard heeft in de loop van zijn carrière meegewerkt aan meer dan 50 kunstenarsboeken. Het was voor hem een manier om zijn vriendschappen en kunstliefde een plaats te geven in zijn werk, maar ook om de moderne kunst toegankelijk te maken voor een breed publiek. Een boek is immers veel betaalbaarder dan een schilderij. Dat gezegd hebbende: Éluard was ook op dit terrein een slimme handelaar en bovendien een bibliofiel. Hij liet vaak luxe-exemplaren drukken op mooi papier. Toen hij in 1941 om geld verlegen zat, produceerde hij 15 handgeschreven exemplaren van een serie onuitgegeven gedichten, die hij liet illustreren door Picasso.

Éluards surrealistische kunstopvatting is bij uitstek van toepassing op het genre van het moderne kunstenarsboek. Hij schrijft daarover: ‘beelden begeleiden een gedicht om de betekenis ervan te verbreden en de vorm te ontwarren.’¹⁵ En, terugkijkend op zijn eigen samenwerking met onder meer Max Ernst en Man Ray: ‘Om samen te werken,

L'amour d'Éluard pour les arts plastiques et ses amitiés avec des peintres modernes s'est manifesté entre autres par son intérêt pour le *livre d'artiste*. C'était en effet un moyen idéal pour faire des expériences à la frontière de la poésie et de l'art pictural. Dans leurs projets de livres communs, les artistes avant-gardistes ont rompu avec les conventions et ont créé ensemble des œuvres radicalement nouvelles qui refusaient de laisser dominer le texte sur l'image. Dans de tels livres d'artistes, textes et images cohabitent, se heurtent, alternent, interfèrent ou dialoguent. À la différence des livres illustrés traditionnels, il arrivait fréquemment que les images étaient créées d'abord, le poète écrivant son texte en réaction à elles. C'est par exemple le cas avec *Les Mains libres* (1937) dont le sous-titre dit : ‘Dessins de Man Ray illustrés par des poèmes de Paul Éluard’. Une coopération encore plus étroite a conduit en 1922 à la publication des *Malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, un livre de collages surréalistes pour lequel Éluard et Ernst ont écrit les textes à quatre mains. Pour rendre justice à la relation équivalente entre texte et image dans de tels livres, Yves Peyré, historien de l'art français, a proposé d'utiliser le terme de *livre de dialogue* au lieu de *livre d'artiste*.¹⁴

Au cours de sa carrière, Éluard a participé à plus de 50 livres d'artiste. C'était pour lui un moyen de faire place dans son œuvre à ses amitiés et à ses amours artistiques, mais aussi de rendre l'art moderne accessible à un plus large public. Un livre est en effet beaucoup plus accessible qu'un tableau. Ceci étant dit : Éluard était aussi sur ce terrain un négociateur habile doublé d'un bibliophile. Il faisait souvent imprimer des exemplaires de luxe sur très beau papier. Quand en 1941 il a connu des problèmes financiers, il a produit 15 exemplaires manuscrits d'une série de poèmes inédits qu'il a fait illustrer par Picasso.

La conception de l'art surréaliste d'Éluard est par excellence adaptée au genre du livre d'artiste moderne. Il a écrit à ce propos : ‘des images n'accompagnent un poème que pour en élargir le sens, en dénouer la forme.’¹⁵ Et, regardant en arrière sur sa collaboration notamment avec Max Ernst et Man Ray : ‘Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de se comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. À la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire.’¹⁶ Dans un livre

Éluard's love for visual art and his friendships with modern painters is apparent in the importance he attached to the artists' book, as this was an ideal medium for experiments concerning the interaction between poetry and visual art. Many avant-garde painters and poets set out to break with convention in their collaborations, co-creating radically new works that refused to prioritise text over image. Image and text cohabit, clash, alternate, interfere, and dialogue with each other in these artists' books. These works are unconventional in the sense that their images often came first; the poet then wrote his text either in response to them. This is the case with *Les Mains libres* (1937), with its subtitle 'Drawings by Man Ray illustrated with poems by Paul Éluard'. An even closer collaboration led to the publication of *Les Malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst* in 1922, a book with Surrealist collages by Ernst, around which Éluard and Ernst wrote the texts together. The French art historian Yves Peyré suggests that the term *livre de dialogue* (dialogue book) should be used in place of *livre d'artiste* in order to do justice to the equal importance of text and image in such books.¹⁴

Éluard collaborated on more than fifty artists' books in the course of his career; for him it was a way to give his friendships and his love for art a place in his work, and to make modern art accessible to a wider audience: a book is always much more affordable than a painting. Having said this, Éluard was a clever businessman in this respect and also a keen bibliophile: he often had luxurious copies of his books printed on fine paper. When he needed money in 1941, he produced fifteen hand-written copies of a series of unpublished poems, that he had asked Picasso to illustrate.

Éluard's Surrealist conception of art is pre-eminently suited to the modern artists' book. He states that 'images accompany a poem only to broaden its meaning and to unravel its structure.'¹⁵ Looking back on his own collaborations, including those with Max Ernst and Man Ray, he wrote that 'painters and poets need to be free in order to work together. Dependence drags you down and stands in the way of mutual understanding and love. There is no model for someone who seeks what he has never seen. In the end, there is nothing more beautiful than an involuntary similarity.'¹⁶ In a Surrealist artists' book, illustrations must never restrict the text by anchoring it to a single image, but rather

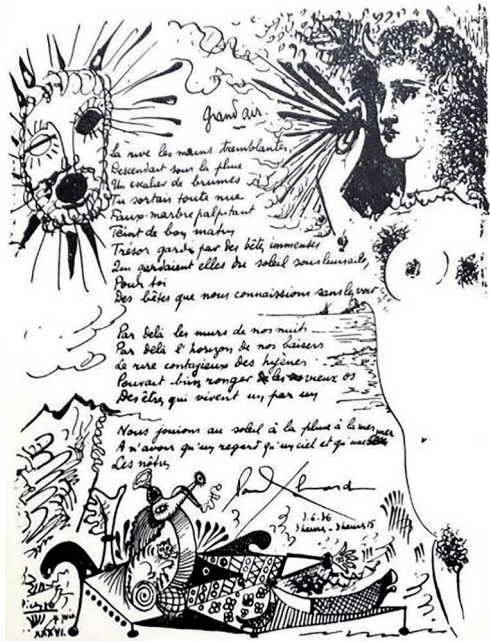


Fig. 4 Paul Éluard & Pablo Picasso, *Grand air*, in Paul Éluard, *Les Yeux fertiles*, Paris, G.L.M., 1936

willen schilders en dichters vrij zijn. Afhankelijkheid haalt je omlaag, staat wederzijds begrip en liefde in de weg. Er is geen model voor wie zoekt wat hij nooit heeft gezien. Uiteindelijk is niets mooier dan een onwillekeurige gelijkenis.¹⁶ In een surrealistisch kunstenaarsboek moeten illustraties de tekst dus niet inperken door deze te fixeren in één enkel beeld, maar juist het betekenispotentieel ervan vergroten door er een verrassende, raadselachtige of paradoxale dialoog mee aan te gaan.¹⁷ Op die manier wordt de verbeelding van de lezer gestimuleerd en een waarlijk poëtisch effect bewerkstelligd.

DE CREATIEVE DIALOOG MET PICASSO

Om beter te begrijpen welke rol de schilderkunst speelt in het oeuvre van Éluard, is het de moeite waard in te zoomen op zijn relatie met Pablo Picasso.¹⁸ Deze schilder belichaamde voor Éluard namelijk het ideaal van de kunstenaar die zich niet beperkt tot de natuurgetrouwe weergave van de externe werkelijkheid, maar zijn innerlijke realiteit of persoonlijke visie evenveel gewicht geeft: ‘Vanaf Picasso storten de muren in. De schilder doet net zo min afstand van zijn eigen werkelijkheid als van de realiteit van de wereld. Hij staat voor een gedicht als een dichter voor een schilderij. Hij droomt, hij verbeeldt, hij schept.’¹⁹ Het is veelzeggend dat Éluard hier opnieuw verwijst naar de interactie tussen poëzie en schilderkunst. Hij bracht dit zelf in de praktijk door veelvuldig gedichten te schrijven over Picasso en andere kunstenaars die hij bewonderde.

Picasso, op zijn beurt, interesseerde zich voor poëzie: hij heeft in totaal zo’n 150 dichtbundels geïllustreerd, schreef zelf gedichten en beschouwde zichzelf als een gemankeerde dichter.²⁰ In 1935, tijdens een artistieke crisis veroorzaakt door de scheiding van zijn vrouw Olga, wendde Picasso zich tot de dichtkunst. Juist in die periode ontmoette hij Paul Éluard, die hem voorstelde aan zijn toekomstige muze Dora Maar. Deze ontmoeting luidde de artistieke wedergeboorte van Picasso in. Het resultaat was diepe vriendschap en een intensieve samenwerking tussen beide mannen. Begin 1936 maakte de schilder een portret van Éluard, die op het punt stond naar Spanje te vertrekken om lezingen over Picasso te geven. Vlak na zijn terugkeer bleek Picasso spoorloos verdwenen, met achterlating van een onvoltooid gezamenlijk boekproject (*La Barre d’appui*). Toen Picasso in mei weer

d’artiste surréaliste, les illustrations ne doivent donc pas restreindre le texte en le fixant dans une seule image mais justement en augmenter le potentiel de significations en engageant avec elle un dialogue surprenant, énigmatique ou paradoxal.¹⁷ De cette manière, l’imagination du lecteur est stimulée et un véritable effet poétique est créé.

LE DIALOGUE CRÉATIF AVEC PICASSO

Afin de mieux comprendre quel rôle l’art pictural joue dans l’œuvre d’Éluard, il est intéressant de faire un gros plan sur son lien avec Pablo Picasso.¹⁸ Ce peintre a en effet incarné pour Éluard l’idéal de l’artiste qui ne se limite pas à une reproduction de la réalité extérieure, mais donne autant de poids à sa réalité intérieure ou à vision personnelle : ‘À partir de Picasso, les murs s’écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu’à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant le tableau. Il rêve, il imagine, il crée.’¹⁹ Il est éloquent qu’Éluard ait ici encore fait référence à l’interaction entre poésie et art pictural. Il a mis cela en pratique en écrivant de nombreux poèmes sur Picasso et d’autres peintres qu’il admirait.

Picasso à son tour s’intéressait à la poésie : il a en tout illustré environ 150 recueils de poésie, écrivait des poèmes et se considérait lui-même comme ‘un poète qui a mal tourné’.²⁰ En 1935, lors d’une crise artistique causée par sa séparation avec son épouse Olga, Picasso s’est tourné vers l’art poétique. C’est justement durant cette période qu’il a rencontré Paul Éluard et c’est ce dernier qui l’a présenté à sa future muse Dora Maar. Cette rencontre a déclenché la renaissance artistique de Picasso. Le résultat en a été une profonde amitié et une coopération intensive entre les deux hommes. Début 1936, le peintre a dessiné un portrait d’Éluard. Ce dernier était alors sur le point de partir en Espagne pour aller donner une conférence sur Picasso. A son retour, Picasso s’était volatilisé, abandonnant un projet commun de livre (*La Barre d’appui*). Lorsqu’en mai Picasso a refait surface, Éluard a écrit un poème jubilatoire que Poulenc peu de temps plus tard a mis en musique sous le titre *Bonne journée*.

Un échange animé de textes et de dessins a eu lieu entre les deux amis dont le sommet est marqué par une eau-forte, *Grand air*, qui consiste en un texte manuscrit d’Éluard et un dessin de Picasso [fig. 4]. Elle a

increase its potential significance by entering into a surprising, puzzling or paradoxical dialogue with it.¹⁷ This will stimulate the reader’s imagination and procure a truly poetic effect.

THE CREATIVE DIALOGUE WITH PICASSO

To come to a better understanding of the role that painting plays in Éluard’s work, it is well worth the effort to zoom in on his relationship with Pablo Picasso.¹⁸ For Éluard, Picasso was the ideal artist who did not limit himself to a true-to-nature representation of an external reality, but who gave equal weight to his inner reality or his personal vision: ‘From Picasso onwards, the walls crumbled. The painter does not take any distance from his own reality, nor from the reality of the world. He stands before a poem like before a painting. He dreams, he imagines, he creates.’¹⁹ It is significant that Éluard once again refers to the interaction between poetry and painting. He himself put this idea into practice by often writing poems about Picasso and other artists he admired.

Picasso, in turn, had a great interest in poetry: he illustrated some one hundred and fifty volumes of poetry, but he also wrote poems himself and regarded himself as a poet who had taken a wrong turn.²⁰ In 1935, in the midst of an artistic crisis brought about by his divorce from his wife Olga, Picasso turned to poetry. It was at this time that he met Paul Éluard, who introduced him to Dora Maar, his future muse. This meeting signalled Picasso’s artistic rebirth and resulted in a close friendship and an intensive collaboration between the two men. The painter drew a portrait of Éluard early in 1936, who was about to travel to Spain to give lectures on Picasso. On his return, Picasso seemed to have disappeared without a trace, leaving behind an unfinished book they worked on together (*La Barre d’appui*); when he returned in May, Éluard wrote the jubilatory poem that Poulenc later set under the title of *Bonne journée*.

A lively exchange of texts and drawings then developed, the greatest of these being the series of etchings entitled *Grand air*, this being a handwritten text by Éluard with drawings by Picasso [Fig. 4]. This was published in *Les Yeux fertiles* together with other drawings by Picasso, including his portrait of Éluard [Fig. 1]. The close friendship between poet and painter left its mark on the works of both artists: Éluard wrote

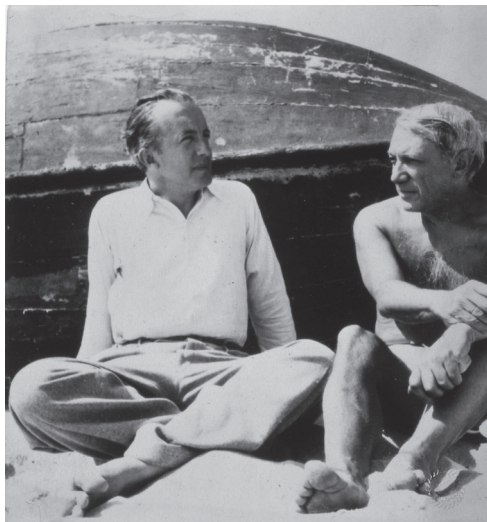


Fig. 5 Eileen Agar, *Paul Éluard et Pablo Picasso*, 1937 © Estate of Eileen Agar / Bridgeman Images - Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis/photo Irène Andréani



Fig. 6 Lee Miller, *Mariage de Paul et Dominique Éluard*, 1951 © Lee Miller Archives - Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis/photo Irène Andréani

opdook, schreef Éluard het jubelende gedicht dat Poulenc korte tijd later zou bewerken tot het lied *Bonne journée*.

Er ontstond een levendige uitwisseling van teksten en tekeningen tussen beide vrienden, met als hoogtepunt de ets *Grand air*, die bestaat uit een handgeschreven tekst van Éluard en tekeningen van Picasso [Fig. 4]. Deze werd gepubliceerd in *Les Yeux fertiles*, samen met enkele illustraties van Picasso, waaronder zijn portret van Éluard [Fig. 1]. De nauwe vriendschap tussen de dichter en de schilder heeft diepe sporen nagelaten in hun beider oeuvres. Éluard schreef tientallen gedichten en artikelen over Picasso, die op zijn beurt vele portretten maakte van Éluard en diens vrouw Nusch. Hun onderlinge band werd nog versterkt door een gezamenlijke engagement tijdens de Spaanse burgeroorlog (beiden wijdden een belangrijk werk aan de tragedie van Guernica) en de Tweede Wereldoorlog. De zowel persoonlijke, politieke als esthetische affiniteit tussen beide mannen manifesteerde zich in een groot aantal gezamenlijke publicaties, variërend van dichtbundels met een omslagillustraties van Picasso tot echte dialoogboeken zoals *Le Visage de la paix* (1951).

In 1944 richtte Éluard een monument op voor zijn vriend door een luxe geïllustreerde bundel uit te geven onder de titel *A Pablo Picasso*. Het boek was het eerste uit een serie genaamd 'Les Grands peintres par leurs amis' van de Zwitserse uitgeverij Trois Collines. Éluard bundelde hierin zijn eerdere kunstkritieken en gedichten over Picasso, geïllustreerd met foto's die getuigen van hun intieme vriendschap [Fig. 5] en reproducties van werken van Picasso. Het is zeer aannemelijk dat Picasso bij de samenstelling van de bundel betrokken is geweest.

De intensiteit van deze vriendschap blijkt ook uit het feit dat Pablo Picasso en Françoise Gilot optraden als getuigen bij Éluards derde huwelijk (met Dominique Lemort) in 1951. Picasso had voor die gelegenheid een grote vaas gemaakt, die tegenwoordig te bewonderen is in het Musée d'art et d'histoire van Saint-Denis [Fig. 6].

Er zijn vergelijkbare verhalen te vertellen over de vriendschappen die Éluard onderhield met moderne kunstenaars, maar Picasso neemt onbetwistbaar de eerste plaats in in zijn persoonlijke pantheon. Deze

été publiée dans *Les Yeux fertiles* avec quelques illustrations de Picasso, parmi lesquelles son portrait d'Éluard [Fig.1]. L'amitié étroite entre le poète et le peintre a laissé des traces profondes dans leurs œuvres respectives. Éluard a écrit des dizaines de poèmes et d'articles sur Picasso, qui à son tour a fait de nombreux portraits d'Éluard et de Nusch, son épouse. Leur lien réciproque a été encore resserré par un engagement commun lors de la guerre civile espagnole (tous deux ont consacré une œuvre importante à la tragédie de Guernica) et la deuxième guerre mondiale. Les affinités tant politiques qu'esthétiques entre les deux hommes se sont manifestées dans un grand nombre de publications communes, allant des recueils de poèmes avec illustrations de Picasso en couverture à de véritables livres de dialogues come *Le Visage de la paix* (1951).

En 1944, Éluard a érigé un monument pour son ami en éditant un recueil richement illustré : *À Pablo Picasso*. Ce livre a été le premier d'une série intitulée 'Les Grands peintres par leurs amis' de la maison d'édition suisse Trois Collines. Éluard a réuni dans cet ouvrage ses articles et poèmes sur Picasso, illustrés par des photos témoignant de leur amitié intime [Fig.5] et des reproductions d'œuvres de Picasso. Il est fort probable que Picasso ait été impliqué dans la composition du recueil.

Pablo Picasso et Françoise Gilot ont en outre été témoins lors du troisième mariage d'Éluard (avec Dominique Lemort), ce qui prouve encore l'intensité de cette amitié. Picasso avait créé pour cette circonstance un grand vase que l'on peut encore admirer de nos jours au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis [Fig. 6].

Des histoires comparables pourraient être rapportées sur les amitiés qu'Éluard entretenait avec d'autres artistes modernes, mais Picasso a incontestablement tenu la première place dans son panthéon personnel. Ce cas montre en outre à quel point d'intensité l'amour de l'art, les activités littéraires et la vie privée étaient liées chez Éluard. Les échanges fructueux entre ces différents domaines ont culminé dans la publication du livre d'artiste intitulé *Voir. Peintures Poèmes Dessins* (1948) que Poulenc a utilisé comme point de départ pour son cycle *Le travail du peintre*.

dozens of articles and poems about Picasso, who in turn made many portraits of Éluard and his wife Nusch. Their friendship was strengthened further by their common political stance during the Spanish Civil War (with both artists devoting an important work to the tragedy of Guernica) and during World War 2. The personal, political and aesthetic affinity between the two men was revealed in a great number of joint publications, from volumes of poetry with cover illustrations by Picasso to true *livres de dialogue* such as *Le Visage de la paix* (1951).

Éluard memorialised their friendship in 1944 with the publication of a richly illustrated volume entitled *À Pablo Picasso*. The book was the first in a series entitled 'Les Grands peintres par leurs amis' and was published by the Swiss publishing company Trois Collines. Éluard filled it with his critical articles and poems about Picasso, illustrated with photos that testify to their close friendship [Fig. 5] and with reproductions of Picasso's works. It is highly likely that Picasso was involved with the choice of works to be included.

The closeness of their friendship was demonstrated once more when Pablo Picasso and Françoise Gilot acted as witnesses at Éluard's third marriage (to Dominique Lemort) in 1951. Picasso had created a large vase for the occasion, that can currently be seen in the Musée d'art et d'histoire in Saint-Denis [Fig. 6].

Similar accounts exist of Éluard's friendships with other modern artists, but Picasso was clearly first and foremost amongst them. This friendship demonstrates how tightly Éluard's love for art, his literary activities and his private life were entwined. The fruitful cross-fertilisation between these different artistic domains culminated in the publication of the artists' book *Voir. Peintures Poèmes Dessins* (1948). Poulenc was later to use this work as the starting point and inspiration for his song cycle *Le travail du peintre*.

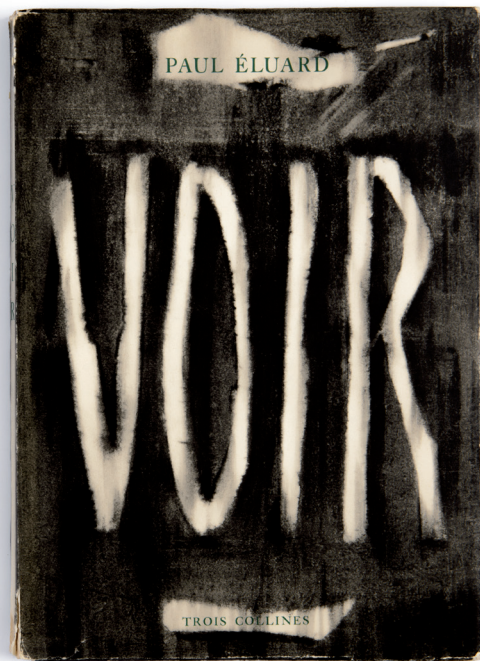


Fig. 7 Paul Éluard, *Vair. Poèmes Peintures Dessins*, Genève-Paris, Trois Collines, 1948



casus illustreert bovendien hoe innig Éluards kunstliefde, zijn literaire activiteiten en zijn privéleven met elkaar verweven waren. De vruchtbare kruisbestuiving tussen deze verschillende domeinen culmineerde in de publicatie van het kunstboek *Vair. Peintures Poèmes Dessins* (1948), dat Poulenc als uitgangspunt zou nemen voor zijn liederencyclus *Le travail du peintre*.

VOIR: EEN VIRTUEEL MUSEUM IN BOEKVORM

Nadat hij in de Tweede Wereldoorlog vooral actief was geweest als verzetsauteur (zijn gedicht *Liberté* werd door Britse vliegtuigen over bezet Frankrijk uitgestrooid), werd Éluard in 1946 in diepe rouw gedompeld door het onverwachte overlijden van zijn vrouw. In de periode die daarop volgde, maakte hij de balans op van zijn leven en werk. Dit resulteerde in een monumentale bundel waarin Éluard 32 kunstenaars presenteert aan de hand van steeds twee kunstreproducties (een tekening en een schilderij), met daartussen een of meer gedichten over de betreffende artiest. Volgens de aankondiging van uitgeverij Trois Collines gaat het om een 'irrationeel commentaar op de schilderkunst door de poëzie'. Het is dus niet zo dat Éluard afbeeldingen heeft gekozen om zijn gedichten te illustreren; eerst selecteerde hij de kunstwerken en daarna de gedichten. In enkele gevallen schreef hij nieuwe teksten.

Vair is in 3000 genummerde exemplaren gedrukt op velijnpapier in groot formaat (34,5 x 24,5 cm). De kleurenreproducties van de schilderijen zijn erin geplakt. Naast de reguliere editie verschenen nog 44 exemplaren op extra luxe papier, elk voorzien van een handgeschreven en gesigneerd gedicht van de auteur. Het omslag is een kopergravure van Raoul Ubac [Fig. 7]. Het heeft een wat sombere uitstraling, die aansluit bij de stemming waarin Éluard in deze periode verkeerde. Het boek staat in het teken van de herinnering aan Nusch, aangezien het opent met een portret dat Picasso van haar heeft gemaakt in de beginjaren van hun vriendschap [Fig. 9]. Deze keuze maakt bovendien duidelijk dat het visuele element in dit boek, de kunstwerken, minstens even belangrijk is als de tekst. Bij de verschijning van het boek in 1948 werd een expositie georganiseerd in de Galerie du Pont-Royal in Paris, waar veel van de afgebeelde werken werden tentoongesteld - een passende vernissage voor een boek dat evenzeer over kunst als over poëzie gaat.

VOIR : UN MUSÉE VIRTUEL SOUS FORME DE LIVRE

Après avoir été surtout actif durant la deuxième guerre mondiale comme auteur de la Résistance (son poème *Liberté* a été répandu et diffusé par les avions anglais sur la France occupée), Éluard s'est trouvé endeuillé en 1946 par le décès inattendu de son épouse. Durant la période qui a suivi, il a fait le bilan de sa vie et de son œuvre. Cela a donné lieu à un recueil monumental dans lequel Éluard a présenté 32 artistes à chaque fois au moyen de deux reproductions d'œuvre d'art (un dessin et une peinture) et des poèmes sur l'artiste concerné. Selon l'annonce de la maison d'édition Trois Collines, il s'agit d'un 'Commentaire irrationnel de la peinture par la poésie'. Éluard n'a donc pas choisi ces reproductions afin d'illustrer ses poèmes. Il a tout d'abord sélectionné les œuvres d'art, puis les poèmes. Dans quelques cas, il a écrit de nouveaux textes.

Vair a été imprimé en 3000 exemplaires numérotés sur grand papier vélin blanc (34,5 x 24,5 cm). Les reproductions en couleur des peintures ont été collées dans le livre. Parallèlement à l'édition régulière, ont également été édités 44 exemplaires de luxe sur vélin pur chiffon, chacun d'entre eux pourvu d'un poème manuscrit, signé par l'auteur. La couverture est une gravure sur cuivre de Raoul Ubac [Fig. 7]. Elle présente un aspect charbonneux et sombre, en accord avec la situation émotionnelle dans laquelle se trouvait Éluard à cette époque. Le livre est placé sous le signe de son souvenir de Nusch, vu qu'il ouvre avec le portrait que Picasso a fait d'elle au début de leur amitié [Fig. 9]. Ce choix signale en outre que dans ce livre l'élément visuel, à savoir les œuvres d'art, est au moins aussi important que le texte. Au moment de la parution du livre en 1948, une exposition a été organisée à la Galerie du Pont-Royal à Paris, où les œuvres reproduites ont été exposées - vernissage très approprié pour un livre qui traite autant d'art que de poésie.

Vair n'est pas un *livre d'artiste* dans le sens habituel du terme, désignant le résultat d'une coopération entre un poète et un artiste plasticien. Le livre est ici constitué par une seule personne, Éluard, qui a sélectionné les œuvres d'art et y a ajouté ensuite des poèmes de sa plume sur les artistes concernés. Il s'agit bien d'un dialogue dans le sens où art et poésie sont clairement placés dans une relation mutuelle dialectique. Lorsque l'on lit/regarde ce livre, une interaction naît entre les images et les textes mais aussi entre les images elles-mêmes. Comme co-auteur de plusieurs

VOIR: A VIRTUAL MUSEUM IN BOOK FORM

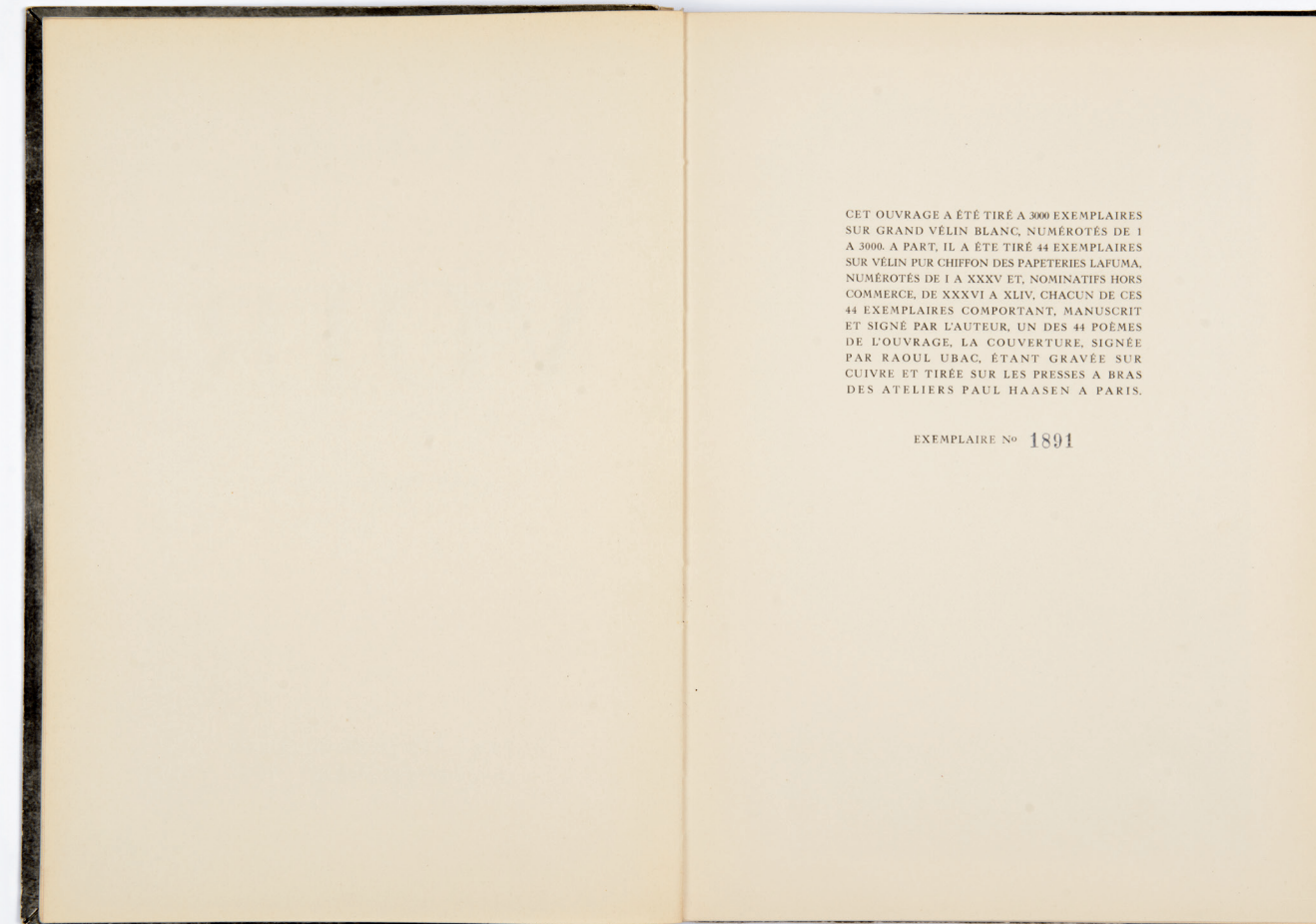
After having acted primarily as an author of Resistance texts during World War 2 (his poem *Liberté* was dropped in leaflet form over occupied France by British aircraft), Éluard was cast into deep mourning by the unexpected death of his wife in 1946. During the period that followed, he took stock of his life and his work: this resulted in a monumental volume in which Éluard presented thirty-two artists, each with a drawing and a painting and one or more poems concerning the artist. Publisher Trois Collines announced the work as 'an irrational commentary on painting through poetry'. Éluard thus did not select images to illustrate his poems, but first selected the artworks and then the poems, also writing new poems in several cases.

Vair was printed in an edition of three thousand numbered copies on large format (34.5 x 24.5 cm) woven paper. The coloured reproductions of the art works are pasted in. Alongside this edition, forty-four more copies were printed on even more luxurious paper, each of these being provided with a handwritten and signed poem by the author. The cover illustration is a copperplate engraving by Raoul Ubac [Fig. 7] that creates a somewhat sombre effect, that clearly matched Éluard's mood at the time. The book is dedicated to Nusch's memory, as it opens with the portrait that Picasso made of her in the first years of their friendship [Fig. 9]. This choice also makes it clear that the visual aspect of *Vair* is just as important as the written content. An exhibition was organised at the Galerie du Pont-Royal in Paris on the occasion of *Vair's* publication in 1948, where many of the reproduced art works were exhibited: a fitting *vernissage* for a book that is as much about art as it is about words.

Vair is not an artists' book in the sense of a collaboration between a painter and a poem; it was compiled by one artist, Éluard, who first selected the art works and then added the poems about these artists. *Vair* nonetheless clearly places art and poetry in dialectical positions. Words interact with images as we read and view the book. Having co-created several artists' books, Éluard was surely very aware of the intermedial interplay between art and literature, and indeed, of its fruitful creative effect: 1+1 = 3, given that the dialogue between image and word creates something altogether new. We may safely assume that Éluard considered the visual works and their dialectic potential very carefully.



Voir is geen *livre d'artiste* in de gebruikelijke betekenis van het woord, als resultaat van een samenwerking tussen een dichter en een beeldend kunstenaar. Het boek is samengesteld door één persoon, Paul Éluard, die de kunstwerken heeft geselecteerd en daarbij zijn eigen gedichten over de betreffende kunstenaars heeft geplaatst. Het is wel een dialoogboek in die zin dat het kunst en poëzie duidelijk in een dialectische relatie tot elkaar plaatst. Bij het lezen/bekijken van het boek ontstaat er een interactie tussen de beelden en de teksten, en ook tussen de beelden onderling. Als mede-auteur van meerdere kunstenaarsboeken was Éluard zich zeer bewust van het intermediale samenspel tussen kunst



livres d'artiste, Éluard était tout à fait conscient du jeu intermédial entre art et littérature et de son fructueux effet créateur qui peut être résumé par la formule : $1 + 1 = 3$, parce que quelque chose de nouveau naît du dialogue entre image et texte. Nous pouvons donc supposer que le choix des œuvres reproduites leur potentiel dialectique a été mûrement réfléchi.

Dans *Voir*, un éventail intéressant d'artistes modernes est présenté. Le livre peut être considéré comme un reflet d'une méditation sur la vie, la carrière et les amitiés d'Éluard. Sa longue liaison avec le surréalisme,

An interesting array of artists is presented in *Voir*. We could read it in part as a reflection — either upon or perhaps of — Éluard's life, career and friendships. His long association with Surrealism, of which he can be considered one of the founders, is well represented with reproductions of Ernst, Miró, Hugo, Fini, Magritte and others. He became good friends with Picasso during the 1930s; Picasso's closeness to Éluard at that time may be seen in Éluard's choice of one of his works to open the book. *Voir* also incorporates works by artists to whom Éluard became close during his time in the French resistance, such as Beaudin, Villon, and Ubac.



Fig. 8 Paul Éluard, 1948 © Succession Paul Éluard

en literatuur en het vruchtbare creatieve effect daarvan: $1+1=3$, omdat in de dialoog tussen beeld en tekst iets nieuws ontstaat. We mogen dus aannemen dat Éluard de keuze van de afgebeelde werken en hun dialectische potentieel goed heeft doordacht.

In *Voir* wordt een interessante waaier aan moderne kunstenaars gepresenteerd. Het boek is te beschouwen als een weerspiegeling van, en bespiegeling op, Éluards leven, loopbaan, en vriendschappen. Zijn lange verbintenis met het surrealisme, waarvan hij een van de grondleggers was, is duidelijk aanwezig in de vorm van reproducties van werken van Ernst, Miró, Hugo, Fini, Magritte en anderen. Zijn nauwe vriendschap met en bewondering voor Picasso kan worden afgeleid uit het feit dat diens werk het boek opent. *Voir* bevat verder ook werken van kunstenaars die Éluard leerde kennen in de context van het verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog, zoals Beaudin, Villon en Ubac.

Daarbij representeren de afbeeldingen in *Voir* een ander belangrijk aspect van Éluards loopbaan: zijn levenslange passie voor het verzamelen van kunst. Als het boek zich in eerste instantie voordoet als een rijk geïllustreerde poëziebundel, roept dat de vraag op wat er dan precies wordt geïllustreerd. De afgebeelde kunstwerken zijn niet per se degene die Éluard tot zijn gedichten hebben geïnspireerd. Zij zijn ook niet de meest bekende werken van de kunstenaars, of bijzonder representatief voor hun oeuvre of stijl. Aangezien ze alle door Éluard persoonlijk zijn geselecteerd, kunnen we aannemen dat hij putte uit zijn eigen verzameling. Onderzoek toont inderdaad aan dat de meeste werken uit *Voir* op enig moment aan de dichter hebben toebehoord. Op die manier representeert *Voir* Éluards kunstverzameling - niet zozeer op het moment van verschijnen van het boek, maar in zijn ontwikkeling door de tijd heen. Misschien moeten we het vooral beschouwen als een virtueel museum, dat Éluards artistieke smaak en zijn connecties met kunstenaars presenteert.

dont il a été l'un des fondateurs, est clairement présente dans les reproductions d'œuvres notamment d'Ernst, Miró, Hugo, Fini et Magritte. De son étroite amitié et son admiration pour Picasso témoigne la place accordée à ses œuvres dans le livre, en toute première position. *Voir* comprend par ailleurs des œuvres d'artistes qu'Éluard a connus dans le contexte de la Résistance durant la deuxième guerre mondiale, comme Beaudin, Villon et Ubac.

Dans *Voir*, les reproductions représentent un autre aspect de la carrière d'Éluard : la passion avec laquelle il a sa vie durant collectionné des œuvres d'art. Si le livre se présente à première vue comme un recueil de poésie richement illustré, il pose la question de ce qui est illustré. Les œuvres d'art reproduites ne sont pas forcément celles qui ont inspiré les poèmes d'Éluard. Ce ne sont pas non plus les œuvres les plus célèbres des artistes, ou les plus particulièrement représentatives de leur œuvre ou de leur style. Vu qu'Éluard les a personnellement choisies, on peut partir du principe qu'il a puisé dans sa propre collection. Les recherches indiquent en effet que la plupart des œuvres reproduites dans *Voir* ont appartenu au poète. De cette manière, *Voir* représente la collection d'Éluard - pas tant au moment de la parution du livre mais dans son évolution au cours du temps. Peut-être devons-nous surtout le considérer comme un musée virtuel présentant le goût artistique d'Éluard et ses liens avec les artistes.

The art in *Voir* is also a representation of another extremely important part of Éluard's life and artistic network: his lifelong passion for collecting art. Even if it seems at first glance that *Voir* is an abundantly illustrated collection of poems, the question still remains as to what, exactly, is being illustrated. The art works reproduced are not necessarily the works that inspired the poems, neither are they the artists' best-known works, nor, in many cases, can they be taken as typically representative of the artist's oeuvre or style. As they were all personally selected by Éluard, it stands to reason that he drew upon his own collection. Indeed, research shows that the majority of works reproduced in *Voir*, if not all, formed part of his collection at one time. *Voir* thus represents his art collection - not as it was in 1948, but in its evolution through time. Perhaps we ought to regard it principally as a virtual museum, one that presents Éluard's artistic taste and his connections with various artists.

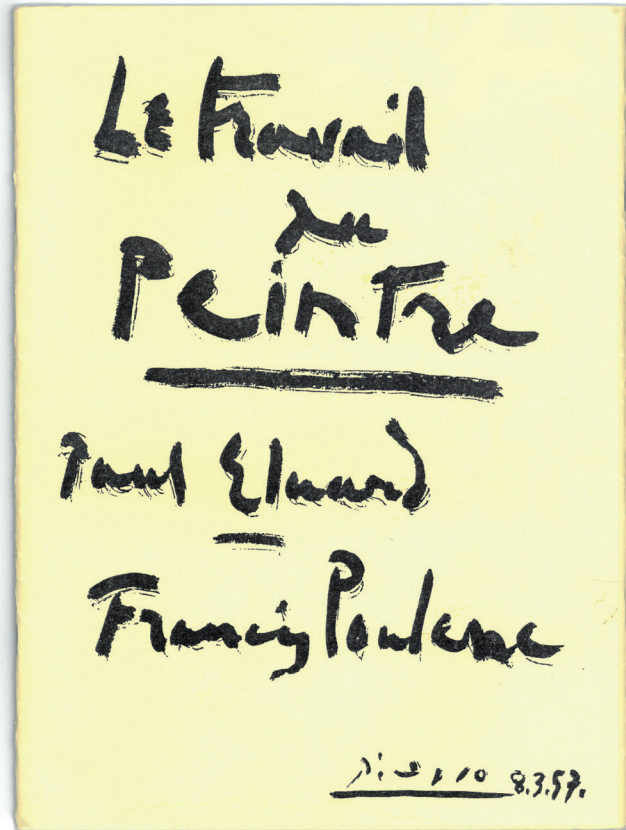


Fig. 9 Francis Poulenc, *Le travail du peintre*, Paris, Durand, 1957

DE INTERACTIE TUSSEN POËZIE, MUZIEK EN SCHILDERKUNST IN *LE TRAVAIL DU PEINTRE*

Gezien hun gedeelde interesse in de schilderkunst is het niet zo vreemd dat Poulenc op het idee kwam om een liederencyclus te maken op basis van *Voir*, en zo een derde dimensie toe te voegen aan dit intermediale project. Poulenc begon rond 1951 na te denken over *Le travail du peintre*. Uit zijn dagboek blijkt dat hij er met Éluard voor diens dood nog uitgebreid gesproken heeft. Het project kreeg een belangrijke impuls toen de Amerikaanse zangeres en mecenas Alice Esty de componist officieel opdracht gaf om de cyclus te schrijven tegen een honorarium van 1000 dollar. Poulenc voltooidde het werk in augustus 1956; het werd in april 1957 voor het eerst uitgevoerd door Francis Poulenc en Alice Esty in de École normale de musique en op het festival van Edinburgh door Poulenc en Bernac.

Over zijn bedoeling en werkwijze schrijft Poulenc in zijn memoires: 'Ik bedacht dat ik mijn liedkunst zou kunnen vernieuwen door *muzikaal te schilderen*: Braque, Gris, Picasso, Chagall, Klee, Miró, Villon.'²¹ Hij vertelt daarbij dat hij graag ook een lied had gecomponeerd over Matisse, maar dat Éluard niet inging op zijn verzoek om over die schilder een tekst te schrijven. De geselecteerde schilders hebben allen een prominente plaats voorin *Voir*, en behoren kennelijk tot de favorieten van zowel Éluard als Poulenc. De componist had ook een voorliefde voor Picasso, die hij ook persoonlijk kende en aan wie hij zijn monumentale koorwerk *Figure humaine* (1943) had opgedragen. Voor de partituur van *Le travail du peintre* maakte Picasso het omslag; toen Poulenc het ontwerp bij hem kwam ophalen, tekende de schilder zijn portret [Fig. 2]. De titel van de compositie is ontleend aan het openingsdeel van *Voir* en verwijst dus naar Picasso, die zo wordt voorgesteld als de schilder *par excellence*.

Liederen op poëtische teksten die op hun beurt weer zijn geïnspireerd door schilderkunst, dat lijkt voor de luisteraar een wel heel indirecte ervaring te worden. Toch is het de componist gelukt om dit probleem op te lossen, en de relatie tussen woord en beeld te vertalen in een bijzondere liederencyclus. Het succes van de compositie is te danken aan het feit dat Poulenc twee kardinale artistieke beslissingen nam. Ten eerste koos hij ervoor om elk lied in één kleur, in één sfeer neer

L'INTERACTION ENTRE POÉSIE, MUSIQUE ET ART PICTURAL DANS *LE TRAVAIL DU PEINTRE*

Vu l'intérêt tant d'Éluard que de Poulenc pour l'art pictural, il n'est pas étrange que ce dernier ait eu l'idée de composer un cycle de mélodies à partir de *Voir*, ajoutant ainsi une troisième dimension à ce projet intermédiaire. Poulenc a commencé en 1951 à réfléchir à son *Travail du peintre*, et selon son journal, en a longuement parlé avec Éluard avant le décès de celui-ci. Le projet a pu être réalisé grâce au fait qu'Alice Esty, chanteuse et mécène, a officiellement commandé ce cycle de mélodies au compositeur pour un montant de 1000 dollars. Poulenc l'a achevé en août 1956. *Le travail du peintre* a été créé en avril 1957 par Francis Poulenc et Alice Esty à l'École normale de musique et ensuite à Édimbourg par Poulenc et Bernac.

À propos de ses intentions et de sa manière de composer, Poulenc a écrit dans ses mémoires ce qui suit : 'J'ai pensé que cela pourrait renouveler mes mélodies que de *peindre musicalement* : Braque, Gris, Picasso, Chagall, Klee, Miró, Villon.'²¹ Il note aussi qu'il aurait volontiers composé une mélodie sur Matisse mais qu'Éluard a repoussé sa proposition d'écrire un texte sur ce peintre. Les peintres sélectionnés ont tous une place prééminente dans *Voir* et font manifestement partie des peintres favoris tant d'Éluard que de Poulenc. Le compositeur avait aussi une prédilection pour Picasso qu'il connaissait également personnellement et à qui il avait dédié *Figure humaine* (1943), œuvre monumentale pour chœur. Picasso s'est chargé de créer le dessin de couverture pour *Le travail du peintre*. Lorsque Poulenc est allé le chercher chez lui, le peintre a dessiné son portrait [Fig. 2]. Le titre de la composition est emprunté à la première partie de *Voir* et renvoie donc à Picasso, présenté ainsi comme le peintre par excellence.

L'écoute de mélodies composées sur des poèmes inspirés à leur tour par des œuvres picturales, pourrait risquer d'être une expérience très indirecte pour l'auditeur. Le compositeur est toutefois parvenu à résoudre ce problème et à traduire la relation entre mot et image dans ce cycle très particulier de mélodies. Poulenc a en effet pris deux décisions artistiques cruciales qui ont permis son succès. Il a tout d'abord décidé de conférer à chaque mélodie une seule couleur et une seule atmosphère. De la même manière qu'une image apparaît en une fois sur la rétine

THE INTERACTION BETWEEN POETRY, MUSIC AND PAINTING IN *LE TRAVAIL DU PEINTRE*

Given both Poulenc's and Éluard's interest in painting, it is not surprising that Poulenc had the idea of creating a song cycle based on *Voir*, thereby adding a third dimension to a project that was already intermediale. Poulenc began to think about *Le travail du peintre* around 1951; we can see from his diary that he had also discussed the project extensively with Éluard before his death. The project gained added impulse when the American singer and patron Alice Esty officially commissioned Poulenc to compose the cycle for an honorarium of one thousand dollars. Poulenc completed the cycle in August 1956 and it was first performed by Poulenc and Esty in the École normale de musique in 1957; this was followed by a further performance by Poulenc and Bernac at the Edinburgh Festival.

Poulenc described his intentions and his manner of working in his memoirs: 'I thought that I might breathe new life into my songs by *painting with music*: Braque, Gris, Picasso, Chagall, Klee, Miró, Villon.'²¹ He adds that he would have liked to have composed a song about Matisse, but that Éluard had not agreed to his request to write a text on that artist. The selected painters all had prominent places in *Voir*, and were clearly favourites of both Poulenc and Éluard. The composer also had a special preference for Picasso, whom he knew personally and to whom he had dedicated his monumental choral work *Figure humaine* (1943). Picasso created the cover illustration for the score of *Le travail du peintre*; when Poulenc came to collect the design, Picasso quickly sketched his portrait [Fig. 2]. The work's title is taken from the opening chapter of *Voir* and is a reference to Picasso, presenting him as the painter *par excellence*.

Songs to poetic texts that were themselves originally inspired by paintings may seem to offer a rather indirect experience to the listener; Poulenc did eventually succeed in solving the problem, and in so doing transformed the relationship between word and image into a unique song cycle. The success of the composition can be attributed to two major artistic decisions on Poulenc's part: first, he chose to compose each song in one individual colour and mood. Just as an image appears in an instant on the retina of a viewer, so the musical forms are organised in

te zetten. Zoals een beeld in één keer op het netvlies van de toeschouwer verschijnt, zo zijn de muzikale vormen in één cadans, maatsoort en tempo georganiseerd. Het gaat hem niet om het uitbeelden van woorden of situaties, noch om het verklanken van een persoonlijk drama, maar eerder om de klaarheid en de spankracht van de tekst zelf. Poulenc zet de afzonderlijke liederen neer als duidelijk afgegrensde vormen met elk een eigen identiteit: het zijn bouwwerkjes waarin de gedichten kunnen wonen. Verder laat hij zich niet verleiden tot het uitwerken van gevoelens aan de kant van de kijker. Het integrale karakter van het schilderij wordt vertaald in een integraal gedachte muziek, en niet in lokale gemoedsbewegingen. Daarbij is de hele cyclus strofisch gezet, dat wil zeggen dat er geen lange notenslierten op één lettergreep voorkomen, maar dat alles compact en verstaanbaar is neergezet. Hiermee zet de componist de tekst op de voorgrond, en maakt hij mogelijk dat de luisteraar het werk in één keer kan volgen en bevatten.

Waar bij veel liederen van Poulenc de guitige, melancholieke of romantische zanger zijn kansen grijpen kan, is deze cyclus opvallend gereserveerd van stijl. De componist lijkt de zanger tot een neutrale, universele stem te willen maken. De vertolker wordt een instantie die vanuit een duidelijk gedefinieerde invalshoek de tekst voor de luisteraar uitserveert, in een kraakheldere, sprankelende zetting en binnen de kaders van een strak doorgevoerde ritmiek. Emotionele impulsen stuwden het lied weliswaar voort, maar deze vinden hun oorsprong in de woorden van het gedicht, en niet in het subject dat deze woorden uitspreekt. Vaak is er weliswaar een abstracte vertelling, maar de teksten blijven altijd ruimtelijk gedacht, waardoor ze eerder vignetten dan verhalen zijn.

De tweede strategie die Poulenc heeft gehanteerd, betreft de positionering van de muziek tussen de twee andere kunstvormen. Het bijzondere is namelijk dat de muziek niet als derde schakel aan het uiteinde van een keten wordt gemonteerd, maar dat de componist de muziek in het brandpunt tussen de twee andere kunstvormen brengt. Hij doet dat door de sfeer van de kunstwerken in de muziek te vertalen en tegelijk de tekst helder op de voorgrond te zetten.

de l'observateur, les formes musicales sont organisées en une seule cadence, un même type de mesure et un seul tempo. Il ne s'agissait pas pour lui d'exprimer des mots ou une situation, ni de traduire en musique un drame personnel, mais plutôt de rendre la clarté et de l'effort de tension du texte. Poulenc pose les mélodies séparément comme des formes aux frontières claires possédant chacune une identité propre : ce sont de petites constructions dans lesquels les poèmes peuvent vivre. Il ne se laisse en outre pas séduire par le développement de sentiments propres à l'observateur. Le caractère intégral du tableau est traduit par une musique pensée non pas comme une suite de mouvements de l'âme spécifiques mais au contraire dans son intégralité. La structure de toutes les mélodies du cycle est en outre strophique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de longues vocalises sur une syllabe mais que tout est posé de manière compacte et compréhensible. Le compositeur met ainsi le texte au premier plan et permet à l'auditeur de suivre et de comprendre l'œuvre en une seule fois.

Alors que de nombreuses mélodies de Poulenc permettent au chanteur espiègle, mélancolique ou romantique de tenter sa chance, ce cycle est de style particulièrement réservé. Le compositeur semble vouloir donner au chanteur le rôle d'une voix neutre et universelle. L'interprète devient une instance qui présente le texte à l'auditeur dans une perspective nettement définie, dans un arrangement étincelant, d'une propreté extrême, dans le cadre d'une rythmique fermement conduite. Les impulsions émotionnelles propulsent certes la mélodie en avant, mais elles trouvent leur origine dans les mots du poème et non dans le sujet qui dit ces mots. Si on assiste souvent à un récit abstrait, les textes restent toujours pensés sur le plan spatial, ce qui en fait plus des vignettes que des récits.

La deuxième stratégie utilisée par Poulenc concerne le positionnement de la musique entre les deux formes artistiques. Le plus extraordinaire est en effet que la musique n'est pas le troisième chaînon monté à la fin d'une chaîne mais que le compositeur place la musique au centre des deux autres formes d'art. Il parvient à traduire dans sa musique l'atmosphère des œuvres d'art tout en plaçant le texte au premier plan.

a particular rhythm, time signature and tempo. Poulenc is concerned neither with depicting words or situations, nor with setting a personal drama to music, but rather with the clarity and the tension of the text itself. Poulenc delivers each song as a clearly delineated form with its own identity: each one is a small construction in which the poem can dwell. Neither does he allow himself to be seduced into expressing emotions from the listener's point of view. The integral nature of the painting is translated into an integrally conceived musical form, and not into local emotional upheavals. For this reason, the whole cycle is set strophically, without long melismas on any particular syllable, so that everything remains compact and easily understandable. Poulenc puts the text in the foreground and so makes it possible for the listener to follow and to comprehend the piece at the same time.

The mischievous, melancholy or romantic singer can seize his opportunity in many of Poulenc's songs, but not in these. The style of the cycle is notably reserved. Poulenc seems to wish to transform the singer into a neutral and universal voice. The performer becomes an entity who presents the text to the listener from a clearly defined point of view, in an immaculate and brilliant setting and within the boundaries of a strictly implemented rhythm. Emotional impulses propel the song onwards, but they originate in the words of the poem, and not in the subject who speaks these words. An abstract narration is frequently to be heard, but the texts are always given sufficient time to make their effect, with the result that they are rather vignettes than stories.

The second strategy employed by Poulenc concerns the positioning of music between the two other art forms. What is unusual here is that the music is not like a third link that is added to the end of a chain, but that the composer positions his music at the focal point between the other arts. He did this by translating the mood of the art works into music and simultaneously placing the text, crystal clear, in the foreground.

Poulenc also keeps himself under control when adapting the poems musically. He writes songs in the sense that these works are to be sung, but there are no enthralling or easily-remembered melodies. The vocal lines consist of separate musical gestures, in which the words dictate the melody. The emotions proceed from the idea from which the song

Bij het toonzetten van de gedichten houdt Poulenc zichzelf eveneens in toom. Het zijn liederen in zoverre dat ze gezongen worden, maar er klinken geen smeulige of makkelijk te onthouden melodieën. De zanglijnen zijn opgebouwd uit afzonderlijke muzikale gestes, waarbij de woorden de melodie dicteren. De emoties komen voort uit de instelling waarmee het lied is ingestoken, en niet uit het drama van een subjectieve gevoelswereld. Ook hier verbindt Poulenc zich aan het objectieve en tilt hij de cyclus naar het abstractere niveau waar de beide andere kunstvormen elkaar eerder al ontmoetten. De muziek koppelt zodoende de beide disciplines op een conceptueel niveau, waar zij de banaliteit van een letterlijke vertaling van woord of beeld overstijgt. De muziek plaatst zich zo in het centrum van de ontmoeting tussen de disciplines en krijgt daar twee gezichten: enerzijds is zij een autonome compositie, en anderzijds vervult zij een brugfunctie, omdat zij een appèl doet op de tussenruimte waarin het oorspronkelijke project gedacht is. Zo wordt aannemelijk dat de muziek niet gedacht is als afgeleide, maar als synthetische, fuserende kracht.

En mettant en musique les poèmes, Poulenc se met également un frein. Ce sont des chansons dans le sens où elles sont chantées mais elles ne contiennent pas de mélodies savoureuses ou faciles à retenir. Les lignes mélodiques sont construites à partir de gestes musicaux individuels, là où les mots dictent la mélodie. Les émotions proviennent de l'attitude avec laquelle la mélodie est introduite et non du drame généré par un monde de sentiments subjectifs. Poulenc se lie ici encore à l'objectivisme et élève le cycle à un niveau plus abstrait où les deux autres formes artistiques s'étaient rencontrées. Ce faisant, la musique connecte les deux disciplines à un niveau conceptuel où elle dépasse la traduction littérale du mot ou de l'image. La musique se place ainsi au centre de la rencontre entre les disciplines et reçoit là deux visages : c'est une composition autonome mais elle remplit une fonction de pont car elle fait appel à l'espace intermédiaire dans lequel le projet initial a été conçu. Nous pouvons donc supposer que la musique n'a pas été pensée comme un dérivé mais au contraire comme une force synthétique.

takes flight, and not from the drama of an array of subjective feelings. Poulenc remains objective in his gaze and lifts the cycle to the more abstract level where the two other art forms had already encountered each other. The music brings the two disciplines together on a conceptual level, raising it above the banality of being a literal translation of either word or image. The music places itself in the centre of the meeting between the two disciplines and thus acquires a double identity: on the one hand it is an autonomous composition, and on the other it has a bridging function, for it refers to the intermediate space where the original project was conceived. It is therefore plausible that the music was not intended to be a derivative entity but rather a synthesising and amalgamating force.

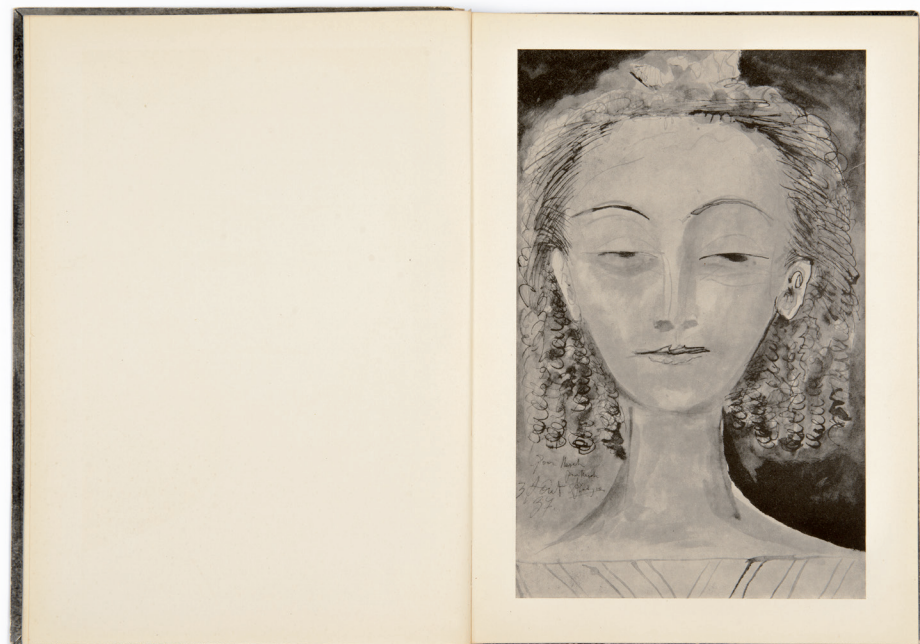


Fig. 10 Pablo Picasso, *Portrait de Nusch*, 1937. In Paul Éluard, *Voir*. *Peintures Poèmes Dessins*, Genève, Trois Collines, p. 11

PABLO PICASSO

Zoals gezegd opent *Voir* met Picasso's portret van Nusch Éluard uit 1937 [Fig. 10]. Het is één van de werken uit zijn persoonlijke collectie die Éluard in 1938 aan Penrose heeft verkocht. Het werk benadrukt het belang van zien, één van de centrale thema's in Éluards poëtische oeuvre. Nusch' gezicht is in het midden van de compositie geplaatst en getekend met krachtige lijnen. De toeschouwer kijkt haar recht aan, maar het is de vraag of die blik wordt beantwoord. Met haar ogen half gesloten is Nusch wellicht afgebeeld op het moment van ontwaken of inslapen - een veelzeggend detail in het licht van haar recente overlijden - maar het zou er ook op kunnen wijzen dat haar blik gericht is op een innerlijk landschap. Uiteraard zijn dromen en het onderbewuste belangrijke inspiratiebronnen voor de surrealisten. Zij zagen de dichter en de kunstenaar als *zieners* - mensen die in staat zijn anders te kijken en het hyper- of surreële waar te nemen. Bovendien is het door te zien dat de dichter zich laat inspireren door kunst, zoals bij Éluard vaak het geval was.

PABLO PICASSO

Comme mentionné ci-dessus, *Voir* ouvre sur le portrait de Nusch Éluard de 1937 [Fig. 10]. C'est l'une des œuvres de sa collection personnelle qu'Éluard a vendue en 1938 à Penrose. Le dessin souligne l'importance de la vue, l'un des thèmes centraux dans l'œuvre poétique d'Éluard. Le visage de Nusch, placé au milieu de la composition, est dessiné avec des traits puissants. Le spectateur la regarde de face, mais se demande si le portrait répond à son regard. Avec ses yeux à demi fermés, l'image de Nusch semble avoir été saisie au moment de l'endormissement ou du réveil - détail éloquent dans le contexte de son récent décès - mais cela pourrait également indiquer que son regard est tourné vers un paysage intérieur. Naturellement les rêves et le subconscient sont d'importantes sources d'inspiration pour les surréalistes. Ils considéraient le poète et l'artiste comme des voyants, c'est-à-dire des personnes en état de regarder différemment et de percevoir l'hyper- ou le surréel. C'est en regardant que le poète se laisse inspirer par l'art, comme c'était souvent le cas chez Éluard.

Le choix de placer ce portrait au début du livre est clairement pensé comme un hommage à Nusch, et de façon plus générale comme une manière de reconnaître l'importance de la muse. La muse aide le poète-artiste à voir, elle voit même *pour* lui. Paul Éluard considérait Nusch comme un intermédiaire entre lui-même et le monde extérieur. Si les femmes dans le surréalisme ont souvent été objectivées, l'exemple présent prête à penser que la muse pouvait également jouer un rôle créatif. Les muses contribuaient en grande partie aux œuvres d'art, en tant que source de désir et d'inspiration, et comme catalyseur de créativité. Un exemple intéressant à ce niveau est l'album photo érotique déjà mentionné, *Facile* (1935), qui comprend des poèmes de Paul Éluard sur Nusch et des photos de cette dernière, nue, par Man Ray. Cet album peut être considéré comme l'œuvre de *trois* artistes, avec Nusch comme sujet, objet *et* muse inspiratrice de l'ensemble du projet et dans ce sens co-auteur du livre, même si elle n'est pas mentionnée sur la page de couverture.

La deuxième œuvre de Picasso reproduite dans *Voir* est une nature morte cubiste classique, présentée ici sous le titre *La Bouteille de rhum* mais connue de nos jours sous le titre du *Torero* [Fig. 12]. Elle date de

PABLO PICASSO

As noted, *Voir* opens with Picasso's portrait of Nusch Éluard from 1937 [Fig. 10]. It is, incidentally, one of the works that Éluard had sold from his personal collection to Penrose in 1938. The importance of seeing, one of the central themes in Éluard's poetry, is highlighted in this portrait. We, the viewer, look directly at her; it is however the question whether she returns our gaze. Her eyes half closed, the portrayed Nusch might be caught in a moment of waking or falling asleep—an act redolent with meaning in the context of her death—even as it might also indicate her looking out upon an inner landscape. Of course, dreams and the inner, psychic landscape of the subconscious were considered important sources of creativity in Surrealism. Indeed, in Surrealism the poet and the artist were thought of as *seers*—having the ability to observe differently, to see the hyper-real (or surreal) in the real. The poet is inspired by art through the act of seeing, as was often the case for Éluard.

Éluard's decision to open the book with the raw and direct portrait of his deceased wife is clearly not only a tribute to her but also a recognition of the importance of the muse. The muse helps the poet-artist to see, or even sees *for* him; Paul Éluard perceived Nusch as a mediator between himself and the outside world. Whilst admitting that women in general as well as specific individual women were objectified in Surrealism, being a muse should nonetheless be considered a positive and creative role. Muses contributed considerably as agents of desire and inspiration as well as catalysts of creativity. An interesting example of this is *Facile* (1935), an erotic photo album with poems about Nusch by Paul Éluard combined with nude photos of her by Man Ray. It can be considered as a work by *three* artists, with Nusch as subject, object and inspiring Muse of the entire project; in this sense she can be considered as a co-author of the book, even though her name is not mentioned on the title page.

The second work by Picasso that appears in *Voir* is a classic Cubist still life; it is described here as *La Bouteille de rhum*, although it is today known as *Le Torero* [Fig. 10]. Dating from 1911, well before the time that Éluard and Picasso met, it is the earliest of the paintings that are included in the book. Besides the fact that it was one his art purchases,

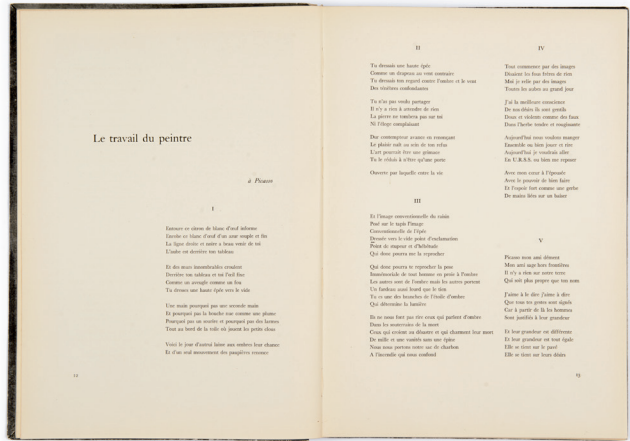


Fig. 11 Paul Éluard, *Le travail du peintre*, In *Voir*, p. 12-13

De keuze om dit portret voorin het boek te plaatsen is duidelijk bedoeld als een hommage aan Nusch, en meer in het algemeen een manier om het belang van de muze te erkennen. De muze helpt de dichter-kunstenaar om te zien, ze ziet zelfs *voor* hem. Paul Éluard beschouwde Nusch als een intermediair tussen hemzelf en de buitenwereld. Hoewel vrouwen in het surrealisme ook vaak werden geobjectiveerd, blijkt hieruit dat de muze ook een positieve en creatieve rol kon vervullen. Muzen droegen in belangrijke mate bij aan kunstwerken, als bron van verlangen en inspiratie, als katalysator van creativiteit. Een interessant voorbeeld hiervan is het al eerder genoemde *Facile* (1935), een erotisch foto-album met gedichten van Paul Éluard over Nusch en naaktfoto's van haar door Man Ray. Het kan beschouwd worden als een werk van *drie* kunstenaars, met Nusch als subject, object *en* inspirerende muze van het hele project en in die zin medeauteur van het boek, ook al wordt zij niet op de titelpagina vermeld.

Het tweede werk van Picasso dat in *Voir* is afgebeeld is een klassiek kubistisch stillevens, dat hier aangeduid wordt als *La Bouteille de rhum*, maar tegenwoordig bekend staat onder de titel *Le Torero* [Fig. 12]. Het dateert uit 1911, ver voordat Éluard en Picasso elkaar zouden ontmoeten, en is daarmee het vroegste werk dat in het boek is opgenomen. Behalve dat het één van Éluards eerste kunstaankopen was, kan het zijn bedoeling zijn geweest om de cruciale rol te onderstrepen die Picasso (samen met Braque en Gris) heeft gespeeld in de doorbraak van het kubisme en daarmee de vernieuwing van de moderne kunst. *Le Torero* was één van de doeken die Éluard samen met ander kubistisch werk had gekocht in 1919-1920 en bij zijn eerste grote veiling in 1924 weer had doorverkocht. Het was dus al jaren niet meer in zijn bezit. Tegenwoordig bevindt het zich in een Amerikaanse privécollectie.

Het schilderij introduceert één van de artistieke vernieuwingen die ook belangrijk zouden zijn voor de ontwikkeling van het kunstenaarsboek: het afbeelden van letters en woorden, in het bijzonder drukletters, op een schilderij. De letters 'LE T' en 'Tau' zouden een concrete betekenis kunnen hebben, als fragmenten van de titel van een tijdschrift over stierenvechten (een verwijzing naar Picasso's Spaanse afkomst). We kunnen er ook het begin van het woord 'Lettres' in

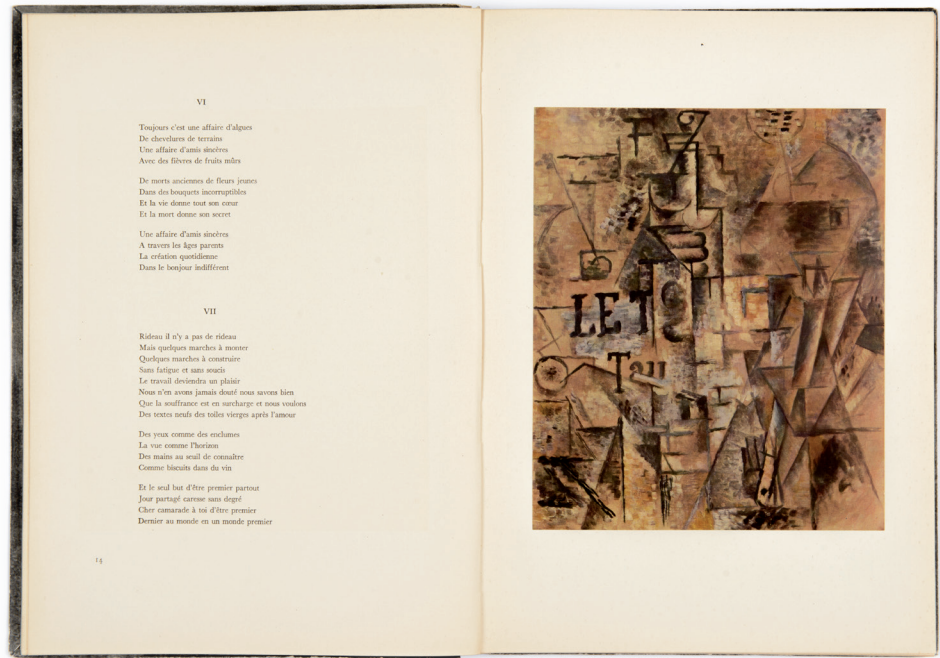


Fig. 12 Pablo Picasso, *Le Torero*, 1911.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 15

1911, bien avant qu'Éluard et Picasso ne se rencontrent, et constitue l'œuvre la plus ancienne incluse dans le livre. Outre le fait qu'il s'agit d'un des premiers achats d'Éluard, son intention pourrait être de souligner le rôle crucial joué par Picasso (avec Braque et Gris) dans la montée du cubisme et par là dans le renouvellement de l'art moderne. *Le Torero* était l'une des toiles cubistes achetées par Éluard en 1919-1920, et revendues lors de sa première grande vente aux enchères en 1924. Elle n'était donc depuis des années plus en sa possession. Actuellement, elle se trouve dans une collection privée américaine.

La peinture introduit l'une des innovations artistiques également importantes pour le développement du livre d'artiste : la représentation de lettres et de mots, notamment en caractères d'imprimerie, dans un tableau. Les lettres 'LE T' et 'Tau' pourraient avoir une signification concrète, en tant que fragments du titre d'un magazine de taumachie (une référence à l'origine espagnole de Picasso). Nous pouvons y lire le début du mot 'Lettres', qui constitue une jolie forme d'autoréférence. À un autre niveau, ces fragments de textes sont emblématiques pour

Éluard may well have included it to stress the pivotal role that Picasso had played in Cubism, alongside Braque and Gris, and therefore in the innovations of modern art. *Le Torero* was one of the paintings that Éluard sold at auction in 1924 and had therefore long been absent from his collection. It is currently part of a private collection in the United States.

The painting further exemplifies one of the artistic innovations that would be important for the development of the artists' book: the introduction of letters and words, and print letters in particular, to paintings on canvas. The letters 'LE T' and 'Tau' may well have a specific meaning, as they are fragments of the title of a magazine about bull-fighting (a reference to Picasso's Spanish origins). We can also regard it as the beginning of the word 'Lettres', and thus as an elegant form of self-reference. On a different level, these fragments of text are emblematic of the ubiquity of the printed word in modern society. On the canvas we see geometric shapes that resemble two hands grasping a bottle or a flute. Below on the right is a third hand that grips an object that could

lezen, wat een mooie vorm van zelfverwijzing is. Op een ander niveau zijn deze tekstfragmenten emblematisch voor de alomtegenwoordigheid van het gedrukte woord in de moderne maatschappij. Op het doek zien we verder geometrische vormen die doen denken aan twee handen die een fles of een fluit vasthouden. Rechtsonder is een derde hand te onderscheiden die iets vasthoudt dat lijkt op een waaier of een accordeon. Als we deze elementen beschouwen als verwijzingen naar muziekinstrumenten, kunnen we de zwarte lijnen opvatten als fragmenten van een partituur (met name de F-sleutel, bovenin). We zouden het schilderij daarom kunnen interpreteren als een commentaar op de relatie tussen het visuele, auditieve en tekstuele element in de kunsten.

Tussen beide werken van Picasso is een serie van zeven gedichten geplaatst met de overkoepelende titel *Le travail du peintre*. [Fig. 11] Het betreft een vrij laat werk van Éluard, dat voor het eerst verscheen in de bundel *Poésie ininterrompue* (1946). Het eerste gedicht, dat door Poulenc is geselecteerd voor zijn liederencyclus, is te beschouwen als een multidimensionaal portret van de schilder Picasso. Het eerste dat opvalt wanneer we deze tekst nader analyseren is dat er geen directe relatie is tussen de picturale elementen die worden benoemd in de tekst van Éluard en de gekozen kunstwerken in *Voir*. In het gedicht wordt om te beginnen een heel ander kleurenpalet opgeroepen, dat gedomineerd wordt door citroengeel, wit en azuurblauw. Alleen de ‘ligne droite et noire’ is veelvuldig op het kubistische doek *Le Torero* aanwezig, maar het is duidelijk dat Éluards gedicht geen literaire *ekphrasis* probeert te zijn van dit specifieke werk. De intermediale relatie tussen beeld en tekst is eerder indirect en subtiel. Waar de kubist Picasso in dit stilleven meerdere perspectieven op hetzelfde object biedt, doet Éluard in zekere zin hetzelfde met de schilder. Zijn gedicht evoceert tegelijkertijd de persoonlijkheid van Picasso, de handeling van het schilderen, en het schilderij in de dubbele betekenis van kunstwerk en materieel object. Die meervoudige betekenis komt mooi naar voren in de eerder genoemde rechte zwarte lijn, die zowel verwijst naar een aspect van het schilderij als naar het penseel van de kunstenaar, dat verderop wordt vergeleken met een zwaard.

l’omniprésence du texte imprimé dans la société moderne. La toile montre également des formes géométriques suggérant deux mains tenant une bouteille ou une flûte. En bas à droite on peut distinguer une troisième main qui tient quelque chose ressemblant à un éventail ou un accordéon. Si nous interprétons ces éléments comme étant des instruments de musique, nous sommes conduits à interpréter les lignes noires comme des fragments de partition musicale (aussi notamment la clef de fa, en haut à gauche). Ces éléments nous amènent à lire cette œuvre comme une exploration du rapport entre le visuel, l’auditif et le textuel.

Entre les deux œuvres de Picasso, une série de sept poèmes a été placée, réunis sous le titre *Le travail du peintre*. [Fig. 11] Il s’agit une œuvre tardive d’Éluard, parue pour la première fois dans le recueil *Poésie ininterrompue* (1946). Le premier poème, sélectionné par Poulenc pour son cycle de mélodies, peut être considéré comme un portrait multidimensionnel du peintre Picasso. La première chose qui interpelle lorsque l’on analyse ce texte c’est qu’il n’y a pas de relation directe entre les éléments picturaux mentionnés dans le texte d’Éluard et les œuvres d’art reproduites dans *Voir*. Pour commencer, le poème évoque une palette de couleurs très différente, dominée par le jaune citron, le blanc et le bleu azur. Seule la ‘ligne droite et noire’ est fréquemment présente sur la toile cubiste *Le Torero*, mais il est clair que le poème d’Éluard ne tente pas d’être une *ekphrasis* littéraire de cette œuvre spécifique. La relation intermédiaire entre les images et le texte est plutôt indirecte et subtile. Dans sa nature morte, le cubiste Picasso a offert plusieurs perspectives sur le même objet, et Éluard en a fait de même avec le peintre. Son poème évoque à la fois la personnalité de Picasso, l’acte de peindre, et le tableau, dans sa double acception de l’œuvre d’art et de l’objet matériel. Cette signification multiple est bien démontrée dans les lignes droites noires susnommées, qui font référence tant à un aspect de l’image peinte qu’au pinceau de l’artiste (qui un peu plus loin est comparé à une épée).

Le lecteur est témoin d’un processus de création faisant surgir d’un chaos indéfini une image claire, probablement un portrait de femme. L’image de ‘la bouche nue comme une plume’ établit un lien avec l’art verbal de la poésie, ce qui conduit à ce que les deux mains (‘une main,

either be a fan or an accordion. If we regard these elements as references to musical instruments, we can then see the black lines as fragments of a musical score, given the presence of a bass clef at the top of the canvas. The painting can therefore be interpreted as a commentary on the relationship between the visual, auditive and textual elements in the arts.

A series of seven poems under the title of *Le travail du peintre* appears between the two works by Picasso. [Fig. 11] This series is one of Éluard’s later works, that first appeared in his collection *Poésie ininterrompue* (1946). The first poem of the series, the one selected by Poulenc for his song setting, can be regarded as a multidimensional portrait of Picasso. If we look at the text closely, the first thing we see is that there is no direct relationship between the visual elements mentioned in the text and the art works that he chose to reproduce in *Voir*. Éluard begins the poem by evoking a very different palette of colours, dominated by lemon yellow, white and azure blue. Only the ‘ligne droite et noire’ appears frequently in the Cubist painting *Le Torero*, but it is clear that Éluard’s poem makes no attempt to provide a literary *ekphrasis* of this particular work. The intermedial relationship between word and image is rather indirect and subtle. Where Picasso the Cubist, in this still life painting, provides several perspectives on the same object, Éluard does something similar with regard to the painter. His poem evokes not only Picasso’s personality and the act of painting, but also the painting itself in its double existence as an art work and as a material object. This multiple meaning is beautifully brought out in the ‘straight black line’ described above, referring not only to an aspect of the painting but also to the painter’s brush (that is later compared to a sword).

The reader witnesses the process of creation that causes a clear image to emerge from undefined chaos, presumably a female portrait. The image of ‘la bouche nue comme une plume’ refers to the verbal art of poetry, with the result that the two hands described (‘une main, pourquoi pas une seconde main’) can be taken as being of a poet and a painter.²² A fourth dimension now appears beyond the triple image of the painter, the creative act and the canvas itself. The poem suggests that the essence is to be found *behind* the painting, given that the art work provides access to another reality. Éluard then makes a poetical statement in the phrase ‘et toi l’œil fixe / Comme un aveugle comme un fou.’

De lezer is getuige van het scheppingsproces dat ervoor zorgt dat uit de ongedefinieerde chaos een helder beeld opdoemt, vermoedelijk een vrouwenportret. Het beeld van ‘la bouche nue comme une plume’ legt een link met de verbale kunstvorm van de poëzie, wat ertoe leidt dat de beide handen (‘une main, pourquoi pas une seconde main’) kunnen worden opgevat als die van de schilder en de dichter.²² Voorbij het drievoudige beeld van de schilder, de artistieke handeling en het doek, doemt nog een vierde dimensie op. In het gedicht wordt gesteld dat de essentie te vinden is *achter* het schilderij, omdat het kunstwerk toegang biedt tot een andere werkelijkheid. In de passage ‘et toi l’œil fixe / Comme un aveugle comme un fou’ maakt Éluard een poëticaal statement. Met de titel *Voir* in gedachten, wordt het hier duidelijk dat een schilder niet de zichtbare werkelijkheid nabootst, maar dat hij schildert wat hij met zijn geestesoog ziet. Net als de blinde ziener Tiresias is de kunstenaar iemand die de waarheid achter de zichtbare werkelijkheid doorgrondt. Om te vermijden dat de kunstenaar op deze manier een priesterlijke identiteit krijgt, wordt hij vervolgens ook als gek betiteld, iemand die met andere werkelijkheden jongleert en in ongewone mentale schema’s opereert. Chaos, fantasie, delirium, geweld en risico kenmerken Picasso, als pendant en completering van zijn zienerschap.

In zijn dagboek legt Poulenc uit hoe hij het muzikaal schilderen in dit geval heeft aangepakt. Hij schrijft over het lied *Pablo Picasso* :

het heeft een trotse toon die goed bij het model past. [...] De ontwikkeling van de prosodie, met zijn grote sprongen, geeft aan deze melodie een hooghartige toon. Let op het vocale blanco, tegen het eind, voor de frase ‘renonce’ die, in mijn opvatting, het gebiedende karakter van Picasso’s schilderkunst benadrukt.²³

Dit citaat illustreert hoe Poulenc te werk gaat om de betekenis van de woorden (een moment van gespannen afwachting) te transponeren in een klankidoom (een korte stilte). Door zijn woordkeuze brengt hij het ook in verband met zijn picturale equivalent (de afwezigheid van kleur). De partituur laat meerdere voorbeelden zien van dit procedé, zoals de woorden ‘la ligne droite’ gezongen op dezelfde toon en het decrescendo op ‘vide’, gevolgd door een stilte.

pourquoi pas une seconde main’) puissent être considérées comme celles du peintre et du poème.²² Au-delà de l’image triple du peintre, de l’acte de création et de la toile, surgit encore une quatrième dimension. Dans le poème, il est dit que l’essence peut être trouvée *derrière* le tableau, parce que l’œuvre d’art donne accès à une autre réalité. Dans le passage ‘et toi l’œil fixe / Comme un aveugle comme un fou’, Éluard fait une déclaration poétique. Par rapport au titre *Voir*, il devient maintenant évident que selon Éluard un peintre ne copie pas la réalité visible, mais peint ce qu’il voit dans son imagination. Comme le devin aveugle Tirésias, l’artiste est quelqu’un qui pénètre la vérité qui se cache derrière la réalité visible. Afin d’éviter que l’artiste reçoive ainsi une fonction sacerdotale, il est par la suite qualifié de fou, c’est-à-dire considéré comme quelqu’un qui jongle avec une autre réalité et opère dans un schéma mental inhabituel. Chaos, imagination, délire, violence et risque caractérisent Picasso, comme pendant et complément de son état de voyant.

Dans son journal, Poulenc a expliqué comment dans ce cas précis il a abordé la peinture musicale. Il a écrit à propos de sa mélodie *Pablo Picasso* :

il prend un ton orgueilleux qui convient bien au modèle. [...] C’est le déroulement de la prosodie, avec ses grands enjambements, qui donne à cette mélodie un ton altier. A noter, avant la fin, le blanc vocal devant le mot « renonce » qui, dans mon esprit, souligne le côté impératif de la peinture de Picasso.²³

Cette citation montre comment Poulenc a procédé pour transposer le sens des paroles (un moment de suspension) dans un idiome sonore (un court silence). De par son choix de mots (‘blanc vocal’), Poulenc l’a aussi mis en rapport avec son équivalent pictural (l’absence de couleurs). Une analyse détaillée de la partition fait apparaître plusieurs autres exemples de ce procédé. Citons les mots ‘la ligne droite’ chantés sur la même note et le grand decrescendo sur ‘vide’, suivi d’un court silence.

La ligne mélodique rappelle celle de l’autre mélodie dédiée à Picasso que Poulenc composa pour *Tel jour telle nuit* et qui connaît la même

Bearing the title *Voir* in mind, it is clear that a painter does not imitate apparent reality, but that he paints what he sees with his inner eye. Like the blind seer Tiresias, the artist is someone who can penetrate to the truth hidden behind the visible realm. In order to avoid the artist being attributed a sacramental function, he is also portrayed as insane, as someone who plays with alternative realities and who follows a different drum. Picasso’s ability to see with his inner eye is complemented and completed by chaos, fantasy, delirium, violence and risk.

In his journal, Poulenc describes how he set about painting in music in this particular case. Concerning the song *Pablo Picasso*, he writes:

It takes on a tone of pride, well suited to the subject. [...] It is the progress of the prosody, with its long run-on lines, that gives a proud tone to this song. Note, before the end, the vocal minim rest preceding the word ‘renonce’ which, to my mind, underlines the imperative side of Picasso’s painting.²³

This quotation shows how Poulenc set about translating the meaning of the words (a moment of tense expectation) into a sonic idiom (a short silence). He connects this with its visual equivalent (the absence of colour) thanks to his choice of words. The score provides several examples of this technique, as can be seen in the setting of the words ‘la ligne droite’ to the same note and in the decrescendo on ‘vide’, followed by a silence.

The melody is reminiscent of the Picasso song that Poulenc composed for *Tel jour telle nuit* and is set in the same key of C major. The song opens with a powerful gesture, first through consonants and then with dissonances immediately in the second bar. Poulenc portrays Picasso as a militant genius whose fierce passion drives his creation. We hear walls being brought down through his enormous energy. Poulenc ends his composition with a heroic clarion call that depicts the moment when the creative process is completed. In the musical portrait of the robust power of the creative artist who uses his brush as a sword, Poulenc suddenly makes room for a tender passage expressing the phrase ‘Une main pourquoi pas une seconde main’. The artist is here presented as an innovator who is busy developing his own rules. The words ‘pourquoi



Fig. 13 Francis Poulenc, *Pablo Picasso*, FP 161, no. 1, *Le travail du peintre*, Paris, Durand, 1957, m. 28-31

De melodie doet denken aan die van het Picassolied dat Poulenc componeerde voor *Tel jour telle nuit* en is gezet in dezelfde toonsoort (C-groot). Het lied opent met een stoer signaal, eerst in consonanten, en meteen in de tweede maat in dissonanten. Picasso wordt ook door Poulenc geportretteerd als een strijdlustig genie dat met verwoede passie creëert. Zo horen we de muren door zijn enorme energie verpulveren. Poulenc sluit zijn compositie af met een heroïsche klaroenstoot die het moment verbeeldt waarop het scheppingsproces voltooid is. In de muzikale schildering van het nogal robuuste geweld van de schepper die zijn kwast als een zwaard hanteert, maakt Poulenc in een tedere passage plotseling ruimte voor de frase ‘Une main pourquoi pas une seconde main’. De kunstenaar wordt hier voorgesteld als een vernieuwer die zijn eigen regels ontwerpt. Het ‘pourquoi pas’ wordt maar liefst drie keer herhaald, alsof het de puls is die het creatieve proces voortstuwt.

De vele modulaties en dynamische contrasten in Poulencs compositie maken dat elk vers een op zichzelf staande eenheid is. Dit muzikale procedé doet denken aan de surrealistische techniek van het combineren van contrasterende beelden. Zo heeft ook de pianopartij een tamelijk onafhankelijke rol ten opzichte van de gezongen melodie, als was het een stem in een dialoog. Op het moment dat de tekst spreekt over de twee handen, die we hebben opgevat als die van de schilder en de dichter, gebeurt er iets nieuws in de pianopartij. De twee handen van de pianist, die tot dan toe parallelle bewegingen maakten, lopen ver uiteen en het is daardoor alsof een derde stem zich in het gesprek mengt. Het is een effect dat zich vooral ook visueel manifesteert in de partituur [Fig. 13]. Daarmee is dit lied daarom niet alleen te beschouwen als een muzikale interpretatie van de persoonlijkheid van Picasso, zoals door Éluard uitgedrukt in zijn gedicht, maar ook als een reflectie op de intermediale relatie tussen poëzie, muziek en schilderkunst.

tonalité (do majeur). La mélodie débute par un solide signal, d’abord en consonances, et immédiatement après dans la deuxième mesure, en dissonances. Picasso est donc représenté comme un génie belliqueux, créant avec une passion acharnée. Nous entendons ainsi les murs se pulvériser par le truchement de son énorme énergie. Poulenc termine sa composition par un héroïque coup de clairon qui marque le moment où le processus de création s’achève. Au milieu de la peinture musicale assez violente du créateur qui utilise son pinceau comme une épée, Poulenc inclut un passage tendre à la phrase ‘Une main pourquoi pas une seconde main’. L’artiste est ici présenté comme un innovateur qui crée ses propres règles. Le ‘pourquoi pas’ est repris au moins trois fois, comme s’il s’agissait du pouls propulsant le processus créateur.

Dans la composition de Poulenc, les nombreuses modulations et contrastes dynamiques font en sorte que chaque vers devient une unité distincte. Ce procédé musical fait penser à la technique surréaliste de la juxtaposition d’images contrastées. La partie de piano joue ainsi un rôle assez indépendant par rapport au chant vocal. Plutôt qu’un accompagnement dans le sens conventionnel du terme, il est comme une voix dans un dialogue. Au moment où les paroles évoquent les deux mains, que nous avons identifiées comme étant celles du peintre et du poète, il se passe quelque chose de nouveau dans la partie de piano. Les deux mains du pianiste, qui jusque-là ont fait des mouvements parallèles, s’écartent comme si un troisième partenaire entrait dans le dialogue. C’est un effet qui se manifeste surtout au niveau visuel dans la partition [Fig. 13]. Ces éléments nous portent à considérer cette mélodie comme une interprétation musicale de la personnalité de Picasso, comme exprimé par Éluard dans son poème, mais aussi comme un commentaire sur les relations intermédiales entre la peinture, la poésie et la musique.

pas’ are repeated at least three times, as if they were the pulse driving the creative process.

The many modulations and dynamic contrasts in Poulenc’s composition ensure that each verse exists as a separate entity. This musical procedure is reminiscent of the Surrealist technique of combining contrasting images. The piano plays a rather independent role with respect to the vocal line, as if it were a voice in a dialogue. At the point where the text describes two hands — possibly those of the painter and of the poet — something new happens in the piano part. The pianist’s two hands, that till now have been playing in parallel, are now individualised; it is as if a third voice enters the dialogue. This effect is clearly to be seen in the score [Fig. 13]. We should therefore not consider this song as simply a musical interpretation of Picasso’s personality, as expressed in Éluard’s poem, but also as a reflection on the intermedial relationship between poetry, music and painting.

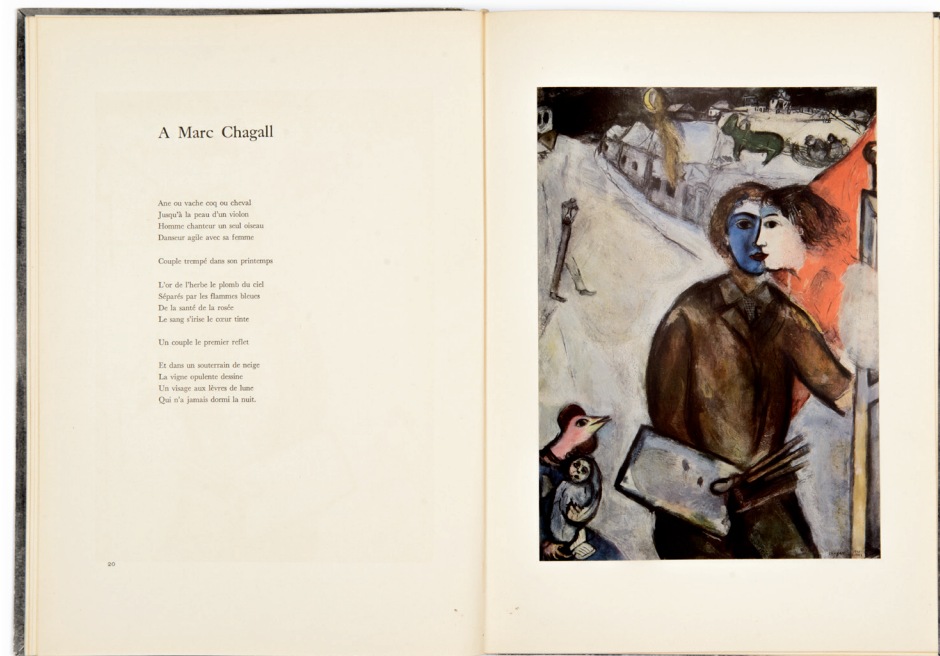


Fig. 14 Marc Chagall, *Entre chien et loup*, 1938-1943. In Paul Éluard, *Voir*, p. 21

MARC CHAGALL

De tweede kunstenaar die in *Voir* gepresenteerd wordt is Marc Chagall (Moishe Zakharovich Shagalov, 1887-1985). De catalogus van de verkoop in 1938 toont aan dat Éluard op dat moment meerdere werken van deze kunstenaar bezat. Chagall en Éluard zouden pas in 1946 gaan samenwerken, nadat Éluard een gedicht over de schilder had gepubliceerd in zijn bundel *Le dur désir de durer*. Begin jaren 1940 bezaten de Éluards alweer meerdere Chagalls; blijkbaar hielden ze van diens intense kleurenpalet, klare lijn, dromerige stijl en sprookjesachtige composities.

Het afgebeelde werk van Chagall is waarschijnlijk een zelfportret van de kunstenaar, die is afgebeeld met verfkwasten als vingers [Fig. 14]. Een vrouwenfiguur met een wit gezicht duikt vrij abrupt op aan de rechterkant van het doek. Ze is deels geschilderd in felrood en verbergt de helft van het donkerblauwe gezicht van de schilder, waardoor hij een soort Januskop krijgt. Linksonder is een vrouwenfiguur met een hanenkop te onderscheiden en daarboven zien we een straatlantarn met benen. Ambigüiteit overheerst dus in dit schilderij, waarvan

MARC CHAGALL

Le deuxième artiste présenté dans *Voir* est Marc Chagall (Moishe Zakharovich Shagalov, 1887-1985). Le catalogue de la vente de 1938 indique qu'Éluard possédait à ce moment-là plusieurs œuvres de cet artiste. Il a toutefois fallu attendre 1946 pour que Chagall et Éluard travaillent ensemble, suite à la publication par Éluard d'un poème sur le peintre dans son recueil *Le dur désir de durer*. Au début des années 1940, les Éluard possédaient de nouveau plusieurs Chagall ; ils aimaient visiblement son intense palette de couleurs, ses lignes claires, son style rêveur et ses compositions féériques.

L'œuvre reproduite de Chagall est probablement un autoportrait de l'artiste, représenté avec des doigts comme pinceaux [Fig. 14]. Une figure féminine au visage blanc surgit de façon assez abrupte du côté droit de la toile. Elle est en partie peinte en rouge et cache la moitié du visage bleu foncé du peintre, ce qui lui donne une sorte de tête de Janus. En bas, à gauche, on distingue une figure féminine à tête de coq et un peu plus haut un réverbère avec des jambes. L'ambiguïté domine ainsi dans ce tableau dont le titre, *Entre chien et loup*, renvoie au crépuscule, à ce moment indéfini entre la nuit et le jour. Au loin, une lune jaune, décroissante, se lève ou se couche. L'artiste est représenté comme en train de peindre, mais il n'y a pas de peinture sur sa palette. Chagall a commencé cette toile, qui fait référence à ses années de jeunesse ju-déo-russes, en France, avant la guerre, et l'a achevée durant son exil aux États-Unis. Le processus de création de cette œuvre est donc également caractérisé par l'ambiguïté.

La deuxième reproduction d'œuvre de Chagall est un dessin sans titre [Fig. 16] qui présente des motifs similaires dans un paysage qui répond à une logique onirique. On y voit un violoniste, des animaux de ferme, un joueur de flûte bucolique et un couple dansant dont la figure de droite semble avoir la partie inférieure du corps d'une vache. Tout ceci est organisé autour d'une boule blanche, peut-être une pleine lune. La représentation semble joyeuse et festive ; elle date de 1942 et exprime peut-être l'espoir de Chagall en des temps meilleurs.

Entre ces deux images, Éluard a placé plusieurs poèmes sur le peintre. C'est le dernier, *A Marc Chagall*, que Poulenc a choisi de mettre en

MARC CHAGALL

The second artist to be represented in *Voir* is Marc Chagall (Moishe Zakharovich Shagalov, 1887-1985). The catalogue of the collection sale in 1938 shows that Éluard owned several works by Chagall at that time. Chagall and Éluard were only to start collaborating in 1946, after the publication of Éluard's poem about Chagall in the collection *Le dur désir de durer* in January of that year. The Éluards had, however, acquired more Chagalls by the beginning of the 1940s; they clearly liked his palette of intense colours, his clear line, dreamlike style and magically picturesque works.

The work by Chagall reproduced here is probably a self-portrait of the artist, who has depicted himself with paintbrushes for fingers [Fig. 14]. A woman with a white face seems to make an abrupt entrance on the right-hand side of the painting. She is painted partially in bright red and conceals half of the dark blue face of the painter, giving him a type of Janus head. At the bottom left of the painting is a female figure with a hen's head, above which we see a street lamp with legs. Ambiguity reigns in this painting; its French title *Entre chien et loup* (between dog and wolf) is a reference to the twilight, the indefinable moment between day and night. In the distance, there is a yellow waning moon, either rising or setting. The artist is depicted as if he is painting, although he has no paint on his palette. Chagall began this painting, a reference to his Jewish-Russian childhood, in France before the War, and completed it during his exile in the USA. Ambiguity therefore also marks this painting's creation process.

The second work by Chagall is an untitled ink drawing [Fig. 16] that features characteristically Chagallian themes in a landscape that is organised according to a dreamlike logic. We see a violinist, farm animals, a bucolic flute player and a couple dancing; the right-hand figure of the couple seems to have the lower body of a cow. All of this is arranged around a round white globe, possibly a full moon. The scene appears joyous and celebratory; dating from 1942, it may well express Chagall's hope for or memories of better times.

Éluard inserted several poems about Chagall between these two images. Poulenc selected the last of these, *A Marc Chagall*, to set to music. In

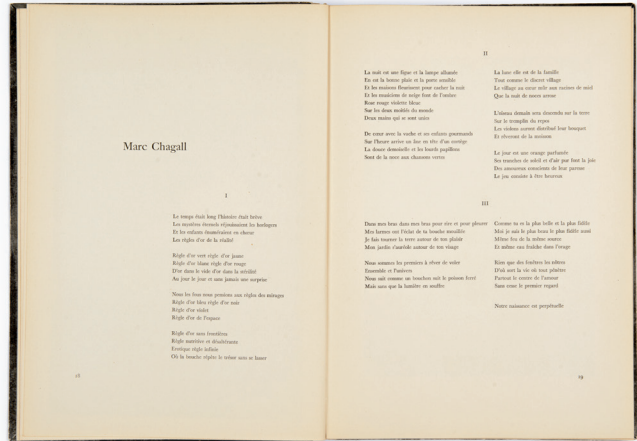


Fig. 15 Paul Éluard, *Marc Chagall*. In *Voir*, p. 18-19

de Franse titel, *Entre chien et loup* (tussen hond en wolf), verwijst naar de schemering, dat onbestemde moment tussen dag en nacht. We zien in de verte een gele, krimpende maan, die opkomt danwel ondergaat. De kunstenaar wordt afgebeeld alsof hij aan het schilderen is, maar hij heeft geen verf op zijn palet. Chagall begon dit doek, dat refereert aan zijn Russisch-Joodse jeugdjaren, te schilderen in Frankrijk voor de oorlog en voltooide het tijdens zijn ballingschap de VS. Zo wordt ook het scheppingsproces van dit werk gekenmerkt door ambiguïteit.

Het tweede afgebeelde werk van Chagall is een titelloze pentekening [Fig. 16] die vergelijkbare typerende motieven toont in een landschap dat beantwoordt aan een droomachtige logica. We zien een violist, boerderijdieren, een bucolische fluitspeler en een dansend paar waarvan de rechterfiguur het onderlijf van een koe lijkt te hebben. Dit alles is georganiseerd rond een ronde witte bol, wellicht een volle maan. De voorstelling lijkt vrolijk en feestelijk; zij dateert uit 1942 en drukt misschien Chagalls hoop op, of herinnering aan, betere tijden uit.

Éluard heeft tussen deze beide afbeeldingen meerdere gedichten over de kunstenaar geplaatst. Het laatste, *A Marc Chagall*, is door Poulenc geselecteerd om te verklanken. Anders dan bij de Picassotekst is de relatie met de kunstwerken vrij duidelijk aanwezig. De tekst benoemt behalve het dansende paar ook de viool en de haan. Grappig is dat Éluard in zijn gedicht ook de ambiguïteit van zijn kijkervaring verwerkt: zien we nou een haan of een paard, een ezel of een koe? Maar dan breekt de dichter uit zijn beschrijvende toon los en springt naar het domein van zijn fantasie, waar de dans openbarst in een boeket van kleuren die de heftige feestelijkheid van de voorstelling versterken: goudkleurig gras, blauwe vlammen, iriserend bloed. Éluard zou naar de witte ronde leegte in de tekening kunnen verwijzen als hij spreekt over een souterrain van sneeuw. Het is alsof we hier een door-kijkje krijgen naar het onderbewuste.

Het lied dat Poulenc op dit gedicht heeft gecomponeerd is in lichtvoetige tonen gezet, als om uit te drukken dat Chagalls figuren nooit de aarde lijken te raken. De muziek is een snelle wals in driekwartsmaat, die doldraait als de wervelende streken over het schildersdoek. Het lied wordt voortgestuwd door snelle toonsoortwisselingen, wat zorgt

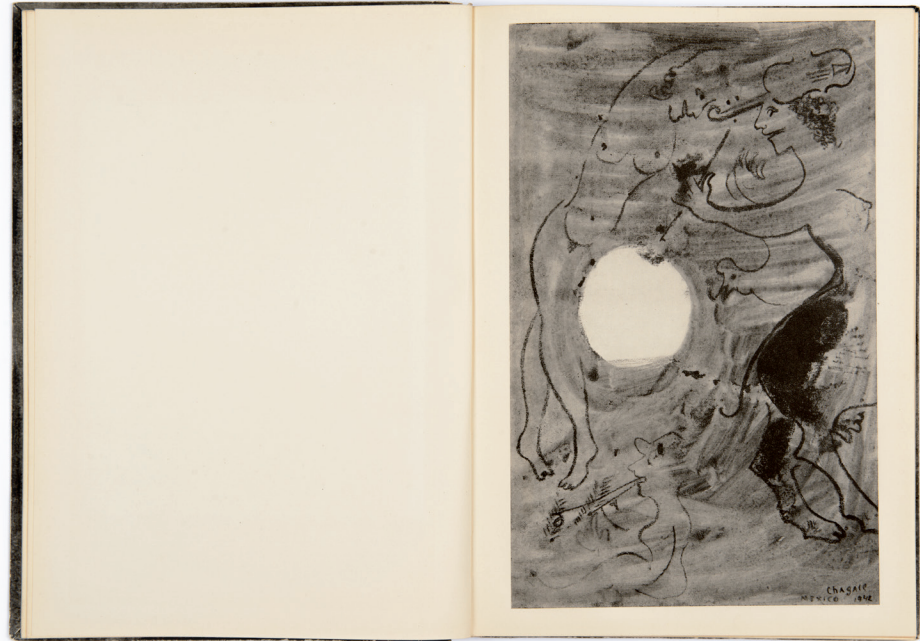


Fig. 16 Marc Chagall, sans titre. In Paul Éluard, *Voir*, p. 21

musique. À la différence du texte sur Picasso, le lien avec les deux reproductions est clairement présent. Le texte mentionne le couple dansant mais aussi le violon et le coq. Il est amusant de noter que dans son poème, Éluard a également intégré la notion d'ambiguïté suggérée par les images : voit-on un coq ou un cheval, un âne ou une vache ? Mais là le poète s'est détaché de son ton descriptif pour rejoindre le domaine de son imagination, où la danse éclate dans un bouquet de couleurs qui renforcent l'impétueuse festivité des représentations : herbe dorée, flammes bleues, sang irisé. Le souterrain de neige du texte d'Éluard fait-il référence à l'espace rond et vide du dessin ? C'est là comme une petite trouée vers l'inconscient.

La mélodie composée par Poulenc sur ce poème est d'un ton léger, comme pour exprimer que les personnages, chez Chagall, semblent ne jamais toucher le sol. La musique est une valse rapide de mesure à trois temps qui s'affole comme les traits tourbillonnants de la toile. La mélodie est propulsée par de rapides modulations qui produisent un effet étincelant, de manège. La mélodie porte les traces de refrains populaires que le jeune Poulenc écoutait avec plaisir. Les deux premières

contrast with his setting of the Picasso poem, there is a clear relationship between the three art works. The poem describes not only the dancing couple but also the violin and the rooster. It is amusing to note how Éluard treats the ambiguity of what he sees in the picture in his poem: do we see a rooster or a horse, a donkey, or a cow? The poet then abandons his descriptive tone and lets his fantasy fly free: the dance explodes into a bouquet of colours that reinforce the wildly festive atmosphere of the piece, with golden grass, blue flames and iridescent blood. Éluard could well be referring to the round white void in the drawing when he describes a basement of snow. It is as if we are being given a glimpse of the subconscious.

The song that Poulenc composed to this poem is light-footed in tone, as if stating that Chagall's figures never seem to touch the earth. The music is a rapid waltz in triple time that seems to run away with itself like the whirling strokes on the painter's canvas. The song is propelled onwards by rapid changes of key, these creating a glittering and carousel-like effect. The song bears traces of the popular songs of which Poulenc was so fond as a young man. The first and the second verse have a similar

voor een glinsterend en carrousel-achtig effect. Het lied draagt de sporen van de populaire deuntjes waar de jonge Poulenc graag naar luisterde. De eerste en tweede strofe hebben globaal dezelfde melodische structuur en opgewekte sfeer. Wanneer het souterrain van sneeuw ter sprake komt, krijgt het lied in een lagere toonzetting en meer bezonken karakter. De componist schrijft hierover: ‘het is een soort ontspoord *scherzo*. Uiteenlopende objecten komen voorbij in de lucht. Een poëtische wending brengt ons terug bij de mens.’²⁴ Het slot van het lied heeft een etherische, droomachtige klank die precies past bij de tekst.

strophes ont globalement la même structure mélodique et dégagent une atmosphère enjouée. Lorsqu’il est question du souterrain de neige, la tessiture de la mélodie devient plus grave et son caractère plus réfléchi. Le compositeur a noté à ce propos : ‘C’est une manière de *scherzo* à la dérive. Des objets hétéroclites passent dans le ciel. Une chute poétique nous ramène à l’être humain.’²⁴ La fin de la mélodie est d’une sonorité éthérée, rêveuse qui va comme un gant au texte.

melodic structure and lively atmosphere. When the poet speaks of the basement of snow, the music enters a new lower key as well as a more sombre character. Poulenc wrote of it that it was ‘a kind of rambling *scherzo*. Various objects pass in the sky. A poetic fall brings us back to the human being.’²⁴ The conclusion of the song has an ethereal and dreamlike sound that suits the text perfectly.

GEORGES BRAQUE

Deze beelden van muziek, dans en vrolijkheid leiden ons naar een ander muzikaal thema: het kubistische schilderij van Georges Braque (1882-1963) dat in *Voir* figureert onder de titel *Guitariste* maar tegenwoordig bekend staat als *L'Homme à la guitare* [Fig. 17]. Éluard kocht het in de vroege jaren 1920, samen met andere belangrijke avant-garde werken. Het is een klassiek voorbeeld van synthetisch kubisme, waarbij niet alleen zand maar ook een stuk behangpapier in het schilderij zijn verwerkt. Afgebeeld zijn een gitarist en een cafétafel met een glas; het zijn veel voorkomende motieven bij Braque, die zelf overigens gitaar speelde. De muzikant draagt een vlinderdasje en opent zijn mond alsof hij zingt. Zijn instrument is prominent afgebeeld, net onder het midden van de compositie.

Het tweede werk van Braque dat door Éluard is geselecteerd is een tekening in neoklassieke stijl van een naakte, liggende vrouw met (half)gesloten ogen [Fig. 18]. In soepele heldere lijnen zet Braque een beeld neer van een vrouw met een imposant lichaam waarvan de armen en benen zijn uitvergroot. In hun beeldtaal en thematiek echoen deze beide kunstwerken die van Picasso: opnieuw plaatst Éluard zijn boek in het teken van de vrouw als muze en van de relaties tussen de kunsten.

De tekst bij deze werken behelst één enkel gedicht dat een ander belangrijk motief in Braque's oeuvre oproept, namelijk de vogel. Braque zou vooral in de jaren 1950 ontelbare vogels schilderen, zeefdrukken en tekenen. Het is opmerkelijk dat Éluard dit motief al in dit gedicht, dat dateert uit 1925, als uitgangspunt neemt; zijn tekst krijgt zo een welhaast profetisch karakter. Met rustige en vloeiende lijnen ging de schilder keer op keer op zoek naar de archetypische vogel, naar een eenvoudige harmonieuze vorm die de vrijheid verbeeldde. Zijn vogels zijn nooit druk aan het fladderen, eerder drijven ze op de luchtstroom. Het gedicht opent dan ook met 'Un oiseau s'envole', wat het beeld in beweging zet. In Éluards eigen beeldtaal wordt de vogel overigens vaak geassocieerd met de vrouw en ook met een bron van licht en harmonie. Dit idee komt vooral tot uitdrukking in de laatste strofe, waar sprake is van een 'ciel d'amour'. Éluard evoceert de speciale kwaliteiten van de kunstenaar (een man met lichte ogen) die objecten

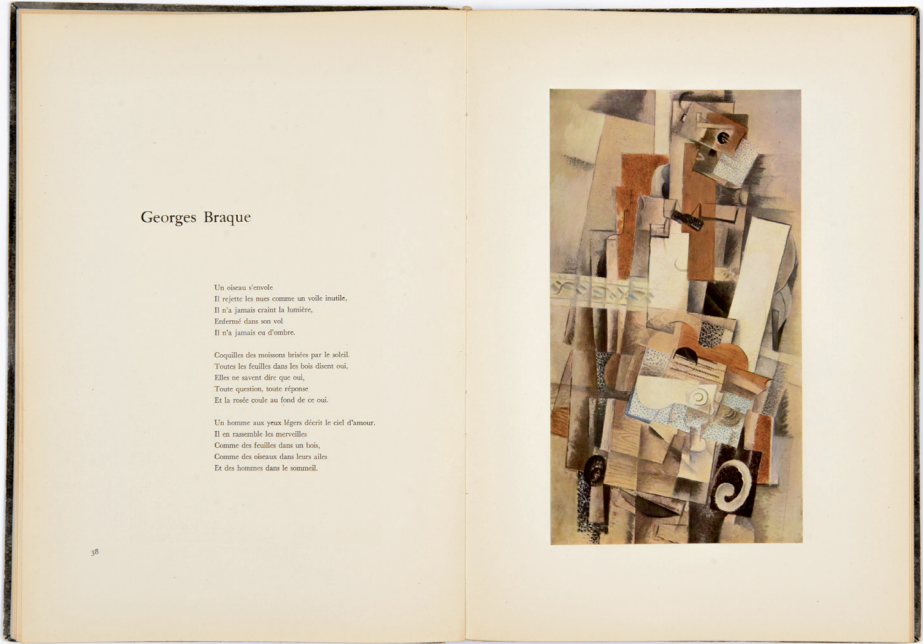


Fig. 17 Georges Braque, *L'Homme à la guitare*, 1914.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 39

GEORGES BRAQUE

Ces images de musique, de danse et de joie, nous conduisent vers un autre thème musical : la peinture cubique de Georges Braque (1882-1963) qui dans *Voir* est reproduite sous le titre *Guitariste* mais est de nos jours connue sous celui de *L'Homme à la guitare* [Fig. 17]. Éluard l'a achetée au début des années 1920 avec d'autres œuvres d'avant-garde importantes. C'est un exemple classique de cubisme synthétique où du sable mais aussi un morceau de papier peint est intégré à la toile. Sont représentés un guitariste, une table de café avec un verre ; des motifs récurrents chez Braque, qui d'ailleurs jouait lui-même de la guitare. Le musicien porte un nœud papillon et ouvre sa bouche comme s'il chantait. Son instrument tient une place importante, représenté juste en-dessous du centre de la composition.

La deuxième œuvre de Braque sélectionnée par Éluard est un dessin de style néoclassique représentant une femme couchée, nue, les yeux (à demi) fermés [Fig. 18]. Par des lignes souples et claires, Braque a posé l'image d'une femme au corps imposant dont les jambes et les bras sont agrandis. Par leur langage et leur thématique, ces deux œuvres d'art se

GEORGES BRAQUE

These images of music, dancing and merrymaking lead us to another musical theme: the Cubist painting by Georges Braque (1881-1963) that appears in *Voir*, entitled *Guitariste* but is currently known as *L'Homme à la guitare* [Fig. 17]. Éluard bought it in the early 1920s, together with other important avant-garde works. It is a classic example of what has come to be known as 'synthetic' Cubism, incorporating not only sand but also a strip of wallpaper. It depicts a guitarist and a café table with a glass standing on it. Braque himself played guitar and these themes often recur in Braque's work. The musician wears a bow tie and has his mouth open as if he is singing. The guitar itself is prominently displayed just below the middle of the picture.

The second work by Braque that Éluard chose is a drawing in neo-Classical style of a horizontal female nude with half-closed eyes [Fig. 18]. Using supple and clearly-drawn lines, Braque creates an image of a woman with an impressive figure whose arms and legs have been enlarged. Both of these art works echo Picasso's works through

samenbrengt om daartussen verbindingen te creëren. De woorden ‘merveilles’ en ‘sommeil’ verwijzen naar de surrealistische kunstopvatting, terwijl het werkwoord ‘décrit’ een link legt met de literatuur. Deze details geven de tekst een poëticaal karakter. Bovendien zou je kunnen stellen dat de lyrische herhalingen in zijn gedicht een literair equivalent zijn van de kubistische schildertechniek.

Naar eigen zeggen componeerde Poulenc voor dit lied de meest subtiële en doorwrochte melodie van de hele cyclus. Als liefhebber van het werk van Braque was hij ongetwijfeld bekend met de alomtegenwoordigheid van het vogelmotief in diens werk. Hij vertaalt het zwevende karakter van dit beeld in de wiegende zesachtste-maatsoort, die ook voor tedere gondelliederen wordt gebruikt. Aan het begin permiteert hij zich met een snel ornament de vogel te imiteren. Deze kleine frivoliteit wordt meteen ingekapseld in het lagere register en vervloeit vervolgens met de begeleidende harmonieën. Ietwat resonant met de Bijbelse vredesduif is deze zwevende vogel zo volmaakt, dat de hele natuur zich onder haar verzamelt in één groot adorerend ‘ja’. Het lied wordt gekenmerkt door een opeenvolging van stijgende lijnen en eindigt natuurlijk hoog - in de hemel.



Fig. 18 Georges Braque, sans titre.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 37.

font l'écho de celles de Picasso : là encore, Éluard a placé son livre sous le signe de la femme-muse et de la relation entre les arts.

Le texte mis en regard avec ces œuvres ne comprend qu'un seul poème et ce dernier évoque un autre motif important de l'œuvre de Braque, à savoir l'oiseau. On le retrouve dans d'innombrables, toiles, dessins et sérigraphies, surtout des années 1950. Il est remarquable de voir qu'Éluard a déjà utilisé ce motif comme point de départ de son poème daté de 1925 ; son texte prend ainsi un caractère quasi prophétique. Avec des lignes calmes et fluides, le peintre, à chaque fois, était à la recherche de l'archétype de l'oiseau, d'une forme harmonieuse représentant la liberté. Ses ailes ne sont jamais en train de voler, elles planent plutôt sur un flux d'air. Le poème commence d'ailleurs par 'Un oiseau s'envole', ce qui met l'image en mouvement. Dans l'univers poétique d'Éluard, l'oiseau est du reste souvent associé à la femme et à une source de lumière et d'harmonie. Cette idée est surtout exprimée dans la dernière strophe où il est question d'un 'ciel d'amour'. Éluard a évoqué les qualités particulières de l'artiste (un homme aux yeux légers) qui rassemble des objets afin de créer des relations entre eux. Les mots 'merveilles' et 'sommeil' font référence à des conceptions de l'art cubistes, tandis que le mot 'décrit' fait un lien avec la littérature. Ces détails donnent au texte un caractère poétique. Les répétitions lyriques dans son poème semblent par ailleurs être un pendant littéraire de la technique picturale cubiste.

Selon ses propres dires, pour cette oeuvre, Poulenc a composé la mélodie la plus subtile et travaillée du cycle entier. Amateur de l'œuvre de Braque, il connaissait sans aucun doute l'omniprésence du motif de l'oiseau dans son œuvre. Il a traduit le caractère planant de cette image par une mesure berçante à 6/8, utilisée aussi pour les chansons tendres des gondoliers. Au début, il s'est permis d'imiter l'oiseau par un ornement rapide. Cette petite frivolité est immédiatement récupérée par le registre grave et coule ensuite avec les harmonies d'accompagnement. Résonnant un peu avec l'oiseau biblique de la paix, cet oiseau planant est si parfait que toute la nature se rassemble sous lui dans un grand 'oui' adoreur. La mélodie se caractérise par une succession de lignes ascendantes et se termine naturellement en haut - dans le ciel.

their visual language and their subject matter: we are once again reminded of Éluard's theme of woman as muse and of the relationships between the arts.

One single poem accompanies these works, evoking an important theme in Braque's work: the bird. Braque made countless paintings, silk-screen prints and drawings of birds during the 1950s. It is noteworthy that Éluard took this motif as his starting point in this poem dating from 1925: his poem thereby gains an almost prophetic quality. The painter went repeatedly in search of the archetypal bird with tranquilly flowing lines, searching also for a simple and harmonious form that could symbolize freedom. His birds never flap their wings busily, but prefer to soar on the air currents. The poem begins with the words 'Un oiseau s'envole', thus setting the image in motion. In Éluard's own work, the image of a bird is often associated with the woman and also a source of light and harmony. This idea is presented at its most powerful in the last verse, where the poet describes a 'ciel d'amour'. Éluard evokes the particular appearance of the artist (a man with light eyes) who brings objects together in order to create connections between them. The words 'merveilles' and 'sommeil' refer to the Surrealist conception of art, whilst the verb 'décrit' makes a connection with literature. These details confer a poetical quality to the text. One could also state that the lyrical repetitions in his poem are the literary equivalent of a typically Cubist painting technique.

Poulenc himself stated that he composed the most subtle and well-wrought melody of the entire cycle for this song. As an admirer of Braque he was undoubtedly familiar with the presence of the bird theme through his work. Poulenc portrays the soaring character of this picture in a rocking 6/8 measure; the same rhythm is also used for tender gondoliers' serenades. We hear an imitation of birdsong at the beginning of the song in a rapid ornament; this small frivolity is immediately taken into a lower register and flows onwards with its accompanying harmonies. Like the biblical peace dove, this soaring bird is so perfect that all of nature comes together underneath her in affirmation and adoration. The song is characterised by a succession of rising lines and of course ends in the heights — in the skies.

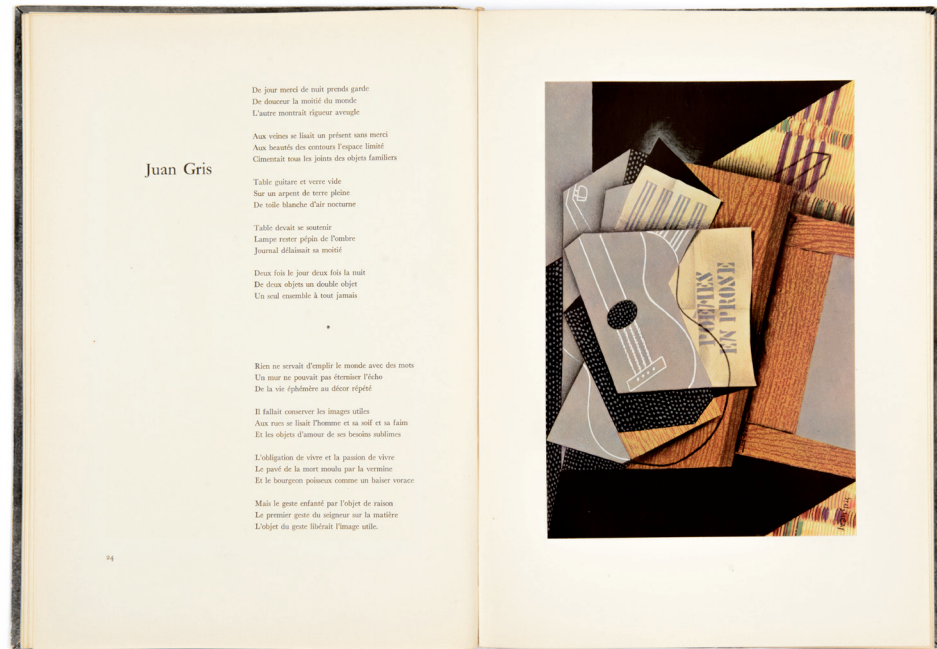


Fig. 19 Juan Gris, *Poèmes en prose*. In Paul Éluard, *Voir*, p. 23

JUAN GRIS

De derde vooraanstaande kubist die een prominente plaats inneemt in *Voir* is Juan Gris (José González-Pérez, 1887-1927), van wie twee vroege werken zijn afgebeeld; een tekening uit 1912 en een schilderij uit 1915. De veilingcatalogus uit 1924 toont aan dat Éluard op dat moment vier werken van Gris bezat. *Place Ravignan* [Fig. 20] toont Le Bateau Lavoir, het bekende ateliercomplex op Montmartre waar Gris lange tijd woonde en werkte. De ambiguë geometrische vormen die bij nadere inspectie muren, ramen, een boom, een straatlantaarn en licht- en schaduwval voorstellen, creëren een speciaal ritme in een droomachtig stadslandschap. Een vergelijkbaar ritme vinden we in *Poèmes en prose* [Fig. 19], een schilderij dat oorspronkelijk is geconcepieerd voor een boekomslag van een poëziebundel van de dichter Pierre Reverdy. Opnieuw is een gitaar het centrale motief. Gris voegt daar literaire elementen aan in de vorm van gestencilde letters die de boektitel (en tegelijk genre-aanduiding) vormen. Verder onderscheiden we vellen papier, deels bedrukt met lijnen van een notenbalk. Zo combineert het op een mooie manier de drie disciplines die elkaar ontmoeten in Poulencs *Travail du peintre*: muziek, poëzie en beelden-

JUAN GRIS

Le troisième peintre cubiste qui tient une place prééminente dans *Voir* est Juan Gris (José González-Pérez, 1887-1927), dont deux œuvres du début de sa carrière sont reproduites ; un dessin de 1912 et une peinture de 1915. Le catalogue de la vente aux enchères de 1924 montre qu'à ce moment-là Éluard possédait quatre œuvres de Gris. *Place Ravignan* [Fig. 20] met en scène le Bateau Lavoir, célèbre complexe d'ateliers à Montmartre où Gris a pendant longtemps vécu et travaillé. Les formes géométriques ambiguës - qui s'avèrent représenter quand on les regarde de manière plus attentive des murs, des fenêtres, un arbre, un réverbère, de la lumière et de l'ombre - créent un rythme spécial dans un paysage citadin onirique. On retrouve un rythme comparable dans les *Poèmes en prose* [Fig. 19], toile conçue à l'origine pour la couverture d'un recueil de poésie du poète Pierre Reverdy. Une guitare constitue de nouveau le motif central. Gris a ajouté ici des éléments littéraires sous forme de lettres en caractères d'imprimerie qui constituent le titre du livre (et en même temps une indication du genre). On distingue ensuite des feuilles de papier, partiellement recouvertes des lignes d'une portée musicale. Il a ainsi associé de belle manière les trois disciplines réunies dans *Le travail du peintre* de Poulenc : musique, poésie et peinture. Éluard a donc une fois encore choisi une œuvre qui semble souligner le dialogue potentiel entre les artistes travaillant dans des disciplines divergentes.

Parmi les deux poèmes qu'Éluard a fait imprimer aux côtés de ces œuvres, Poulenc a choisi le premier, spécialement écrit par le poète pour ce livre. Dans le texte, nous retrouvons un certain nombre de motifs de cette toile et des autres œuvres cubistes de Gris. Éluard évoqué des objets familiers et nommé quelques éléments concerts : une table, une guitare, un verre vide, une toile blanche, une lampe et un journal. Ces motifs typiquement cubistes, que l'on a également rencontrés chez Braque, alternent avec des images plus abstraites, comme 'un arpent de terre pleine' (que l'on reconnaît au plan noir en arrière-plan ?). Les objets semblent prendre vie de manière féerique, surréelle : la table doit faire de son mieux pour se soutenir et le journal abandonne sa (chère) moitié. Les vers clefs 'Aux beautés des contours l'espace limité / Cimentait tous les joints des objets familiers' semblent exprimer à quel point la technique de peinture cubiste élève les objets familiers pour les

JUAN GRIS

The third eminent Cubist to have a prominent place in *Voir* is Juan Gris (José González-Pérez, 1887-1927), with two early works: a drawing from 1912 and a painting from 1915. The 1924 catalogue of the sale of Éluard's collection shows that he owned four works by Gris at that time. *Place Ravignan* [Fig. 20] shows Le Bateau Lavoir, the renowned complex of studios on Montmartre where Gris lived and worked for a long period. The ambiguous geometrical shapes on closer inspection suggest walls, branches, a tree, a street lantern, and the play of light and shade, combining to create a special rhythm in a dreamlike cityscape. We find a similar rhythm of forms in *Poèmes en prose* [Fig. 19], a painting originally used for the cover of a poetry collection by the French poet Pierre Reverdy. A guitar is again the most prominent motif. Gris added literary elements to his painting in the form of stencilled letters that form the title of the book and also indicate its genre. We can also distinguish leaves of paper that have partially been printed with music staves. This beautifully combines the three disciplines that come together in Poulenc's *Travail du peintre*: music, poetry and visual art. Once more, Éluard chose a work that seems to underline the potential of creative dialogue between artists working in different disciplines.

Poulenc chose the first of the two poems that Éluard printed next to Gris' images; this poem was also written specifically for *Voir*. A number of motifs from the painting and from other Cubist works by Gris recur in the poem. Éluard writes about familiar objects and lists several specific elements: a table, a guitar, an empty glass, a white canvas, a lamp and a newspaper. These typical Cubist elements, also to be found in Braque's works, are alternated with more abstract images, such as a 'field of rich earth' this being perhaps represented by the black area in the background. The objects appear to come to life in a miraculous and surreal manner: the table has to struggle to stay upright and the newspaper has lost the second half of its contents. The key lines 'Aux beautés des contours l'espace limité / Cimentait tous les joints des objets familiers' seem to describe how the Cubist painting technique can transform everyday objects into something extraordinary. All of the above is embedded in a larger theme of light and darkness. Éluard connects the Cubist ambiguity of objects with the differences between day and night, but redoubles these once again at the end of the poem ('Deux fois le

de kunst. Opnieuw koos Éluard dus voor een werk dat het potentieel van de creatieve dialoog tussen kunstenaars uit uiteenlopende disciplines lijkt te onderstrepen.

Van de twee gedichten die Éluard bij deze werken liet afdrukken koos Poulenc het eerste, dat de dichter speciaal voor dit boek heeft geschreven. In de tekst vinden we een aantal motieven uit dit schilderij en andere kubistische doeken van Gris terug. Éluard schrijft over vertrouwde objecten en noemt een aantal concrete elementen op: een tafel, een gitaar, een leeg glas, een wit doek, een lamp en een krant. Deze typisch kubistische motieven, die we ook bij Braque tegenkwamen, worden afgewisseld met meer abstracte beelden, zoals een ‘akker van rijke aarde’ (te herkennen in het zwarte vlak op de achtergrond?). De objecten lijken op een wonderlijke, surreële manier tot leven te komen: de tafel moet zijn best doen overeind te blijven en de krant laat zijn (weder) helft achter. De sleutelverzen ‘Aux beautés des contours l’espace limité / Cimentait tous les joints des objets familiers’ lijken te benoemen hoe de kubistische schildertechniek de alledaagse objecten verheft tot iets buitengewoons. Dit alles is ingebed in een overkoepelende thematiek van licht en duisternis. Éluard brengt de kubistische ambiguïteit van de objecten in verband met de verschillen tussen dag en nacht, maar verdubbelt deze weer aan het eind van het gedicht (‘Deux fois le jour deux fois la nuit’), zodat de lezer uiteindelijk achterblijft met het mysterie van het oscillerende beeld.

Poulencs lied op deze tekst begint en eindigt in roerloosheid, en brengt zodoende het stilleven succesvol tot uitdrukking. De componist stelt dat hij de ritmische structuur van het gedicht heel nauwkeurig heeft gerespecteerd, in een ernstige en melancholieke melodie die getuigt van compassie voor de jong gestorven en ondergewaarde Gris. De sterke dynamische contrasten vormen het muzikale equivalent van de tegenstellingen tussen licht en donker die de tekst structureren. De sfeer is aanvankelijk kalm en gedragen, maar verheft zich tot een imposante splendeur, waarmee het alledaagse van de objecten wordt opgetild. Poulenc voegt op deze manier veel lading toe aan het beeld en lijkt zich te willen verplaatsen in de toeschouwer die vol ontzag de complexiteit van het beeld bezingt. Wellicht dat de stoffelijkheid van de objecten ook wordt benadrukt door de lage zetting van het lied.

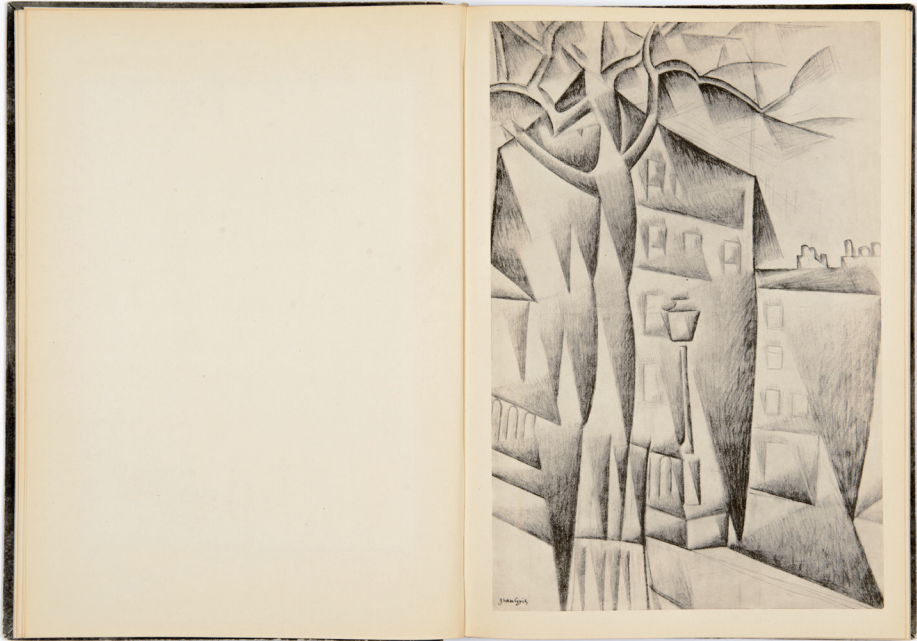


Fig. 20 Juan Gris, *Place Ravignan*.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 23

transformer en quelque chose d’extraordinaire. Tout ceci est encastré dans une thématique centrale de lumière et d’obscurité. Éluard a mis l’ambiguïté cubiste des objets en relation avec les différences entre nuit et jour, mais les a de nouveau redoublés à la fin du poème (‘Deux fois le jour deux fois la nuit’), de sorte que le lecteur reste suspendu sur le mystère d’une image oscillante.

La mélodie de Poulenc sur ce texte commence et finit dans l’immobilité, et parvient ainsi à exprimer la nature morte. Le compositeur a indiqué qu’il a précisément respecté la structure rythmique du poème, dans une mélodie sérieuse et mélancolique qui témoigne de sa compassion pour Gris, décédé jeune et sous-estimé. Les forts contrastes dynamiques forment l’équivalent musical des oppositions entre la lumière et l’obscurité qui structurent le texte. L’atmosphère est tout d’abord calme et solennelle, mais finit par atteindre une imposante splendeur, élevant ainsi la banalité des objets. Poulenc a ainsi ajouté une grande charge à l’image et a semblé vouloir se mettre à la place du spectateur qui, plein de respect, chante la complexité de l’image. La matérialité des objets est peut-être aussi soulignée par la tessiture grave de la mélodie.

jour deux fois la nuit’) so that the reader is left with the mystery of the oscillating image.

Poulenc’s song set to this text begins and ends in immobility, thus creating a successful expression of a still life. Poulenc states that he respected the rhythmic structure of the poem very closely, in a serious and melancholy melody that exhibits great compassion for Gris, who died young and unappreciated. His strong dynamic contrasts form the musical equivalent of the contrasts between light and darkness that structure the text. The song begins in solemn calm, but soon rises to an impressive splendour that takes our impressions of everyday objects to a new and higher level. In the same way, Poulenc adds much additional meaning to the picture; he seems to have become a spectator who, awestruck, praises the complexity of the picture. Presumably, the physicality of the objects described is also emphasised by the low tessitura of the song.

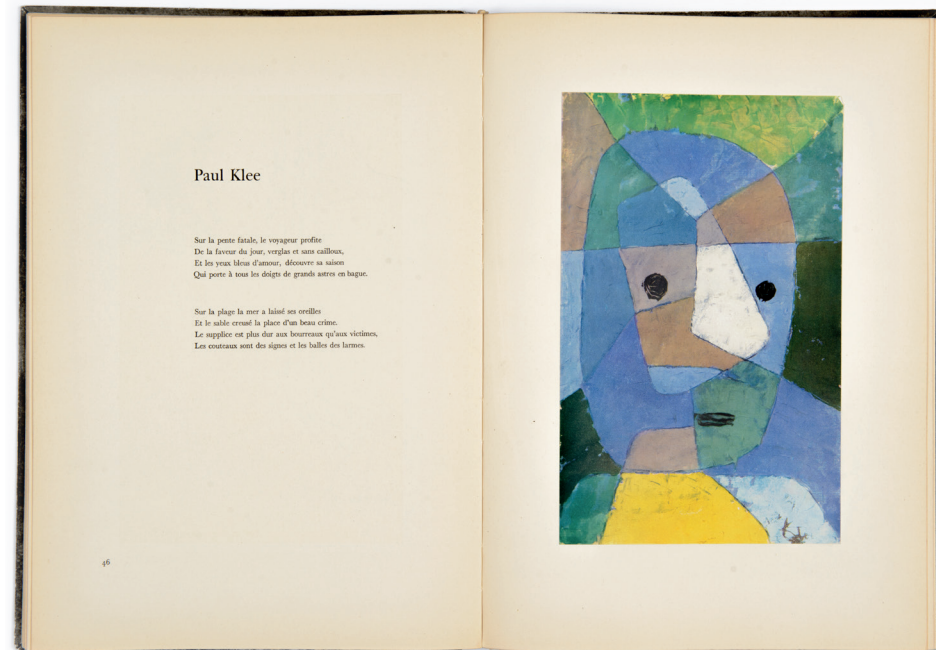


Fig. 21 Paul Klee, *Blaubetonter Kopf*, 1933. In Paul Éluard, *Voir*, p. 47

PAUL KLEE

Éluard was een vroege promotor van Paul Klee (1879-1940) in Franse surrealistische kringen, en schafte al in 1922 werk van deze Duitse kunstenaar aan. Hij schreef zijn korte gedicht *Paul Klee* ter gelegenheid van diens eerste solotentoonstelling in Parijs in 1925, vlak voordat Klee aan een surrealistische groepsexpositie zou deelnemen. In 1928 nodigde Éluard de schilder uit een bundel van zijn hand te illustreren, maar dat project werd, ondanks de artistieke affiniteit tussen beide mannen, nooit gerealiseerd.

Het hier afgebeelde schilderij, *Blaubetonter Kopf* [Fig. 21], kocht Éluard in de jaren 1930 om het later weer door te verkopen. Het is mogelijk een zelfportret van de kunstenaar, maar dan één dat niet mikt op uiterlijke gelijkheid maar zijn innerlijke wereld wil weergeven. Het is typisch voor Klee dat hij lichtvoetigheid combineert met een serieuze ondertoon en de suggestie van psychologische diepgang. Dankzij het mooie kleurenpalet markeert dit geblokte portret de overgang van het streng gefragmenteerde kubisme naar de meer organische vormtaal van Miró. Het doek wordt vergezeld door een fascinerende lijnteke-

PAUL KLEE

Éluard, promoteur précoce de Paul Klee (1879-1940) dans les cercles surréalistes français, a acquis dès 1922 une œuvre de cet artiste allemand. Il a écrit ce bref poème *Paul Klee* à l'occasion de la première exposition consacrée à ses seules œuvres à Paris en 1925, peu avant que Klee participe à une exposition du groupe surréaliste. En 1928, Éluard a invité le peintre à illustrer un recueil de sa plume mais ce projet, malgré l'affinité artistique entre les deux hommes, n'est jamais arrivé à terme.

Le tableau ici reproduit, *Blaubetonter Kopf* [Fig. 21], Éluard l'a acheté dans les années 30 et l'a revendu ensuite. Il est possible qu'il s'agisse d'un autoportrait de l'artiste, où l'intention serait moins de tendre à une ressemblance extérieure que de refléter un univers intérieur. Ceci est typique de la production de Klee qui associait la légèreté à une nuance de sérieux et à la suggestion d'une profondeur psychologique. Grâce à une belle palette de couleurs, ce portrait tout en blocs marque la transition entre le cubisme sévèrement fragmenté et le langage formel plus organique de Miró. La toile est accompagnée d'un dessin fascinant [Fig. 22] qui semble représenter une scène de théâtre avec des escaliers raids, des rideaux longuement étirés et partiellement pliés, et un personnage tordu (l'artiste ?) qui monte ou descend les marches. Indirectement ce dessin évoque une fois encore le monde des arts.

Dans son poème sur Klee, Éluard a dévoilé son côté le plus impétueux, et Poulenc l'a suivi en cela pas à pas. Même si la peinture est plus récente que le poème, elle résonne de manière merveilleuse dans le texte. Dans le poème, il est fait allusion à une intrigue criminelle. La première strophe commence par évoquer un voyageur qui se trouve sur une pente fatale. Après quelques vers lyriques dans lesquels Éluard a semblé exprimer comment l'artiste se sent en osmose avec l'univers, il est question d'un 'beau crime', de bourreaux, de victimes, de couteaux et de balles. Le voyageur a laissé ses oreilles sur la plage, et en effet, l'homme portraituré n'a pas d'oreilles. Après lecture du poème, le lecteur est porté à voir des balles dans les yeux ronds et noirs du visage. Par le dialogue avec le texte, cette image visiblement innocente se voit remaniée en une chimère pernicieuse. Poulenc a consciemment établi un contraste entre cette mélodie et la précédente : de tempo élevé, elle

PAUL KLEE

Éluard was an early promoter of Paul Klee (1879-1940) in French Surrealist circles; he first bought art by Klee in 1922 and was one of the first to do so. Éluard's poem *Paul Klee* was written to mark the artist's first solo exhibition in Paris in 1925, shortly before Klee's participation in a Surrealist group exhibition. Éluard invited him to illustrate a collection of his poems in 1928, but the project, despite the artistic affinity between the two men, never came to pass.

Éluard bought the painting that is reproduced here, *Blaubetonter Kopf* [Fig. 21], during the 1930s, only to sell it later. It is possibly a self-portrait of the artist, although it is not a physical likeness but rather an inner portrait, a depiction of Klee's own interior world. It is characteristic of Klee in that it combines humour and lightness with a serious undertone and a suggestion of psychic depth. With its beautiful colour palette, this portrait in block shapes also marks the transition from strictly fragmented Cubism to the more organic forms of Miró. The portrait is accompanied by a fascinating line drawing [Fig. 22] that may represent the stage of a theatre with a series of steep steps, long drawn out and partially folded curtains, and a contorted figure — possibly the performer — ascending or descending the steps. Once again reference is made to the art world.

Éluard reveals his wild and unruly side in his poem about Klee, and Poulenc follows him closely. Although the painting is of a later date than the poem, it resonates miraculously in the text. The poem alludes to a criminal plot: the first verse opens with a traveller who finds himself in a fatal situation; after a few highly lyrical verses in which Éluard seems to express how the composer feels himself to be one with the universe, he then speaks of a 'fair crime' involving executioners, victims, knives and bullets. The traveller has left his ears behind on the beach and, indeed, the male figure in the painting has no ears. After having read the poem, the viewer is inclined to see the round black eyes of the figure as bullets. Through its interaction with the text, the seemingly innocent picture has been transformed into an evil fantasy. Poulenc expressly contrasts this song with the one that preceded it: it has an extremely fast tempo and ends very quickly. The song begins with a stormy piano part and then has the voice narrate the text with great ur-

ning [Fig. 22], die mogelijk een theaterpodium weergeeft met een serie steile trappen, lange uitgerekte en deels gevouwen gordijnen en een verwrongen figuur (de artiest?) die de trappen bestijgt of afdaalt. Indirect wordt zo opnieuw de wereld van de kunsten opgeroepen.

In zijn gedicht over Klee laat Éluard zich van zijn onstuimigste kant zien, en Poulenc volgt hem daarin op de voet. Hoewel het schilderij van recenter datum is van het gedicht, resoneert het op een wonderlijke manier mee in de tekst. In het gedicht wordt gealludeerd op een misdaadplot. De eerste strofe opent met een reiziger die zich op een fatale helling bevindt. Na een aantal vrij lyrische verzen waarin Éluard lijkt uit te drukken hoe de kunstenaar zich één voelt met het universum, is er sprake van een ‘beau crime’, van beulen, slachtoffers, messen en kogels. De reiziger heeft zijn oren achtergelaten op het strand, en inderdaad, de afgebeelde man heeft geen oren. Na lezing van het gedicht is de kijker geneigd om in de ronde zwarte ogen van de geportretteerde figuur kogels te zien. Op die manier wordt het schijnbaar onschuldige beeld door de dialoog met de tekst omgewerkt tot een kwaadaardig gedachtenspinsel. Poulenc laat dit lied opzettelijk contrasteren met het vorige: het heeft een zeer hoog tempo en is voorbij voordat de luisteraar het in de gaten heeft. Hij opent met een woeste pianopartij en laat de zangstem met grote urgentie vertellen, waarbij de frase ‘Sur la plage la mer a laissé ses oreilles’ extra veel suspense krijgt. Deze emotionele rollercoaster mondt via woede en paniek uit in een soort noodkreet.

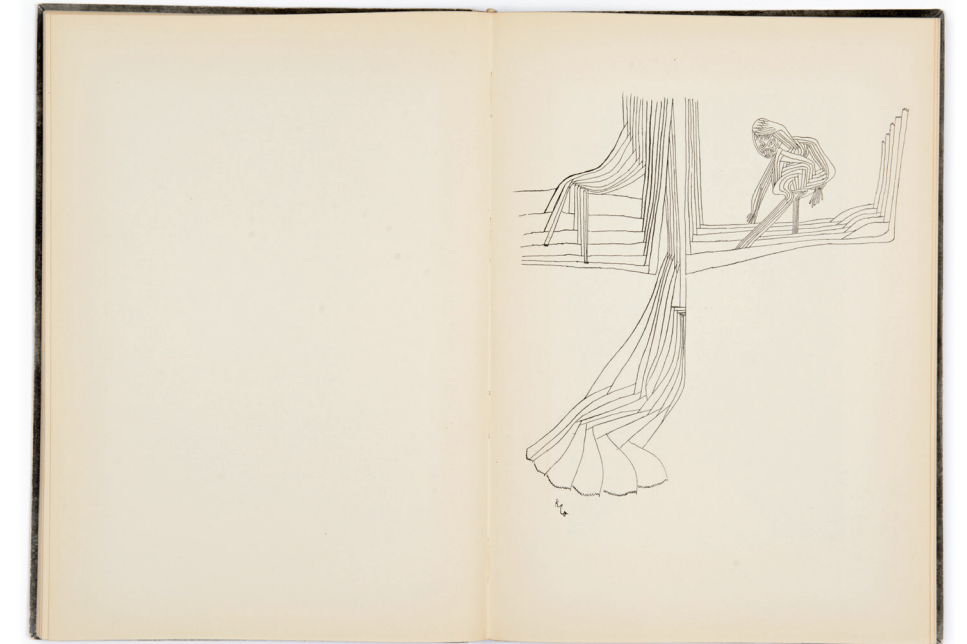


Fig. 22 Paul Klee, *Reich des Vorhanges*, 1925.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 45

se termine avant que l'auditeur ait pu le réaliser. Elle commence par une farouche partie de piano et laisse la voix, avec grande urgence, faire le récit. Dans ce dernier, un suspens particulier entoure la phrase ‘ Sur la plage la mer a laissé ses oreilles’. Ces montagnes russes émotionnelles aboutissent via rage et panique à une sorte de cri de détresse.

gency, imbuing the phrase ‘Sur la plage la mer a laissé ses oreilles’ with an extra layer of suspense. This emotional roller coaster moves from anger through panic and culminates in a cry of despair.

JOAN MIRÓ

De Spaanse schilder Joan Miró (1893-1983) was een groot liefhebber van de dichtkunst en beschouwde zijn eigen werk ook als een vorm van poëzie. Hij illustreerde Éluards boek *Solidarité* in 1938 en maakte houtsneden voor een gezamenlijk boek (*A toute épreuve*), dat pas in 1958, dus na de dood van de dichter, zou verschijnen. De werken van Miró die in *Voir* zijn afgebeeld tonen vreemde, verwrongen figuren, die op een suggestieve manier verwijzen naar het vrouwelijk lichaam. De figuur in de tekening [Fig. 24] lijkt op één voet te staan met prominent uitgewaaierte tenen, terwijl haar andere voet is opgeheven. Hoewel haar gezicht nauwelijks uitgewerkt is, kunnen we aannemen dat het een vrouw is, vooral vanwege de grote borst die van de zijkant is afgebeeld, en een andere, kleine ronde borst die frontaal is weergegeven (de cirkel met een stip als tepel), en een afnemende maan die de genitalia suggereert. Is dit een portret van een muze, dat zo onbepaald is gehouden dat het eerder de muze in het algemeen voorstelt dan een specifieke persoon?

Het schilderij met de titel *Figure* laat vergelijkbare motieven zien [Fig. 23]; hier zou het thema vruchtbaarheid of zwangerschap kunnen zijn. Éluard kocht dit doek in de late jaren 1930, toen hij met Miró samenwerkte aan verschillende projecten. Het is te zien op een foto van Éluards appartement uit 1945 [Fig. 3]. Ook op dit doek zijn meerdere borsten te onderscheiden, en de kleine figuur rechtsboven doet denken aan een baby of ongeboren kind. Het schilderij doet ook denken aan de werken van Chagall, vooral door de aanwezigheid van twee gekleurde bollen, wellicht een zon en een rode volle maan, en een zwartgekleurde wassende maan die opnieuw naar het vrouwelijke geslachtsorgaan zou kunnen verwijzen. Het vruchtbaarheidsmotief is verder uitgewerkt in de bloeiende bloem aan de rechterkant; of is het een hand die naar het kind wijst? Beide werken kenmerken zich door organische vormen die lijken te bewegen of te transformeren en op die manier het scheppingsproces symboliseren.

De tekst van Éluard over Miró dateert uit 1926 en toont de dichter van zijn meest juichende kant, wat mooi accordeert met de vrolijke en losse sfeer van de kunstwerken. Het gedicht opent met het beeld van de zon en eindigt met de hemel ‘die zo puur moet zijn als de nacht’.

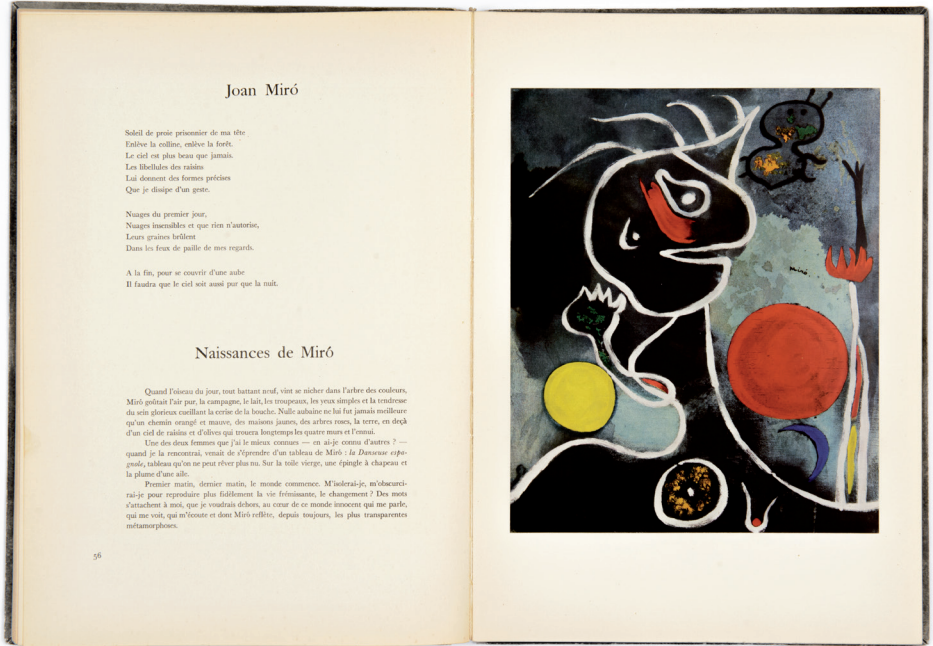


Fig. 23 Joan Miró, *Figure*, 1935.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 57

JOAN MIRÓ

Le peintre espagnol Joan Miró (1893-1983) était un grand amateur d'art poétique et considérait sa propre œuvre comme une forme de poésie. Il a illustré un livre d'Éluard intitulé *Solidarité* en 1938 et a fait des gravures sur bois pour un livre commun (*À toute épreuve*) publié en 1958, après la mort du poète. Les œuvres de Miró reproduites dans *Voir* présentent d'étranges personnages, tordus, qui d'une manière suggestive font référence au corps féminin. Dans le dessin [Fig.24], ce corps semble se tenir sur un pied, les orteils fortement en éventail, tandis que l'autre pied est soulevé. Si le visage est à peine ébauché, un sein imposant vu de côté, un autre, petit, rond, vu de face (un cercle avec un point central pour téton), et une lune décroissante qui suggère les parties génitales, permettent de déduire qu'il s'agit d'un corps de femme. Est-ce le portrait d'une muse, gardant ses traits si indéfinis qu'ils représentent plus la muse en général qu'une personne spécifique ?

La toile intitulée *Figure* présente des motifs similaires [Fig. 23] ; le thème pourrait être ici la fertilité ou la maternité. Éluard a acheté ce tableau à la fin des années 30, à une époque où il travaillait avec Miró

JOAN MIRÓ

The Spanish painter Joan Miró (1893-1983) was a great lover of poetry and regarded his own work as a form of poetry. He illustrated Éluard's book *Solidarité* in 1938 and made woodcuts for a collaborative work, *A toute épreuve*, that would only be published in 1958, after Éluard's death. The works by Miró that are included in *Voir* depict strange and contorted figures that refer suggestively to the female body. The figure in the drawing [Fig. 24] seems to be standing on one foot with prominently splayed toes, her other foot raised. Although her face is barely sketched in, we can still surmise that the figure is female, not least on account of one large breast that is depicted from the side and from the suggestion of another, smaller, round breast depicted frontally as a circle with a dot serving as a nipple, as well as with a crescent moon representing the genitalia. Could this indistinction be meant to indicate that this is a portrait of the muse rather than of one particular individual?

The painting entitled *Figure* displays similar motifs [Fig. 23], although here the theme seems to be fertility or pregnancy. Éluard bought this painting in the late 1930s, when he was collaborating with Miró on vari-

Daartussen worden lyrische natuurtaferelen opgeroepen, waarin de vruchtbaarheid wordt verbonden met de vurige blik van de kunstenaar of kunstbeschouwer. De eerste strofe lijkt de eenvoudige stijl van Miró's werk te benoemen; het weglaten van overbodige elementen en het verjagen van overbekende vormen om ruimte te scheppen voor de weergave van zijn innerlijke visie. Met name de tweede helft van de tekst drukt een idee van regeneratie uit; de dageraad en de heldere hemel staan zoals vaker bij Éluard voor het diepere inzicht dat te vinden is in de wereld van de verbeelding of het onderbewuste.

Poulenc vertaalt de beweeglijkheid van het werk van Miró in een afwisseling van tempi, iets wat hij in geen van de andere liederen doet. Hiermee lijkt hij uitdrukking te willen geven aan het idee van metamorfose. Hij zet zijn conceptuele strengheid even aan de kant ten gunste van soepele melodieën die doen denken aan de elegante stijl van zijn jonge jaren. De magische beelden van de tekst vertalen zich in de vloeiende en dromerige sfeer van de muziek. Inspiratie stroomt door de aderen van dit lied, dat zich als een zoete verrukking ontvouwt wanneer het na een zonnige start meandert van ingehouden verwondering naar meer bezonken passages van innerlijke expansie. Nadat de zangpartij is afgelopen volgt er een naspel, als een kleine melancholische sluier waaronder het beeld weer wordt toegedekt.

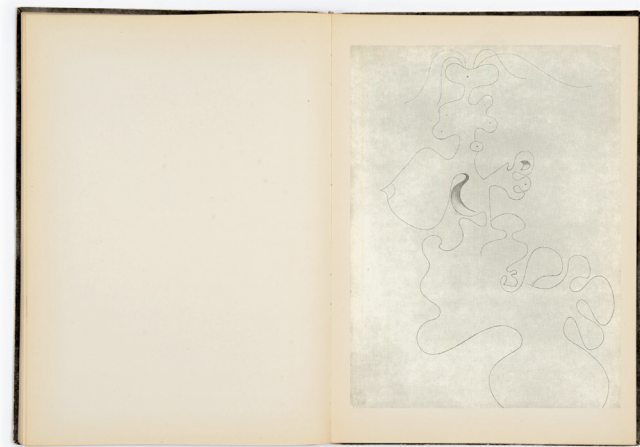


Fig. 24 Joan Miró, *sans titre*, 1930.
In Paul Éluard, *Voir*, p. 55

sur différents projets. Il est visible sur une photo de l'appartement d'Éluard datée de 1945 [Fig. 3]. On y distingue plusieurs poitrines, et la petite silhouette en haut à droite fait penser à un bébé ou à un fœtus. La peinture fait également penser à des œuvres de Chagall, surtout par la présence de deux boules colorées, peut-être un soleil et une pleine lune, et d'une lune croissante qui de nouveau pourrait évoquer les organes sexuels féminins. Le thème de la fertilité est également représenté par les fleurs épanouies sur la droite ; ou bien s'agit-il une main qui indique l'enfant ? Les deux œuvres se caractérisent par des formes organiques qui semblent bouger ou se transformer et symbolisent ainsi le processus de la création.

Le texte d'Éluard sur Miró date de 1926 et montre le poète sous son côté le plus joyeux, ce qui va bien avec l'atmosphère libre et gaie de ces œuvres d'art. Le poème commence par appeler l'image du soleil et termine avec celle du ciel qui devra être 'aussi pur que la nuit'. Entre les deux, des scènes de la nature sont évoquées avec lyrisme, dans lesquelles la fertilité est mise en lien avec le regard brûlant de l'artiste ou de l'observateur. La première strophe semble désigner le style simple de l'œuvre de Miró ; l'abandon des éléments superflus et la chasse aux formes connues de tous afin de créer de l'espace pour la reproduction de sa vision intérieure. La deuxième partie du texte exprime notamment une idée de régénération ; l'aube et le ciel clair traduisent comme souvent chez Éluard la compréhension plus profonde qui peut être trouvée dans le monde de l'imagination et du subconscient. Poulenc traduit le caractère mouvant de l'œuvre de Miró par une alternance de tempi, ce qu'il ne fait dans aucune des autres mélodies. Il semble ainsi vouloir exprimer l'idée de la métamorphose. Il abandonne un moment sa sévérité conceptuelle au profit de lignes mélodiques souples qui rappellent le style élégant de ses années de jeunesse. Les images magiques du texte se traduisent dans l'atmosphère fluide et rêveuse de la musique. L'inspiration coule dans les artères de cette mélodie qui se déploie comme un doux ravissement lorsqu'après un commencement radieux elle décrit des méandres allant de l'étonnement contenu à des passages plus réfléchis d'expansion intérieure. Une fois la partie de chant terminée, suit un postlude au piano, tel un voile mélancolique dont l'image est recouverte.

ous projects; it can be seen on a photograph of Éluard's apartment that was taken in 1945 [Fig. 3]. Several breasts can be distinguished in this painting, and the small figure in the upper right-hand corner could be a baby or an unborn child. The painting is reminiscent of Chagall, principally through the presence of two coloured balls, possibly a sun and a red full moon, and a waxing moon coloured black which, given that it is crescent shaped, could well be a reference to the female genitalia. The fertility motif is developed further in the blossoming flower on the right-hand side of the canvas: or could it be a hand that is indicating the unborn child? Both works are characterised by organic forms that seem to be in motion or to be undergoing transformation, and so symbolise the creative process.

Éluard's text about Miró dates from 1926 and shows the poet's most jubilant side; this matches well with the joyful and relaxed atmosphere of the art works. The poem opens with the image of the sun and ends with the sky 'that must be as pure as the night'. Lyrical tableaux of nature are then evoked, in which fertility is linked with the ardent gaze of the artist or of the spectator. The first verse seems to be a precise description of Miró's work: the leaving behind of unnecessary elements and the banishment of overfamiliar forms in order to create space for the realisation of his inner vision. The second half of the text in particular expresses the idea of regeneration; as is often the case with Éluard, the dawn and the clear skies represent the deeper insight that can be found in the world of the imagination or in the subconscious.

Poulenc conveys the liveliness of Miró's work by an alternation of tempi, a technique that remains unused in the other songs of the cycle, and by which he seems to express the idea of metamorphosis. He lays his conceptual strictness to one side in favour of supple melodies that recall the elegant style of his early years. The magic images in the text are depicted in the flowing and dreamlike atmosphere of the music. Inspiration streams through every vein of this song; it flowers into a sweet rapture when, after a sunny beginning, it meanders from internalised astonishment to deeper passages of inner expansion. A postlude concludes the song, as if a small melancholic veil came to conceal the painting once more.

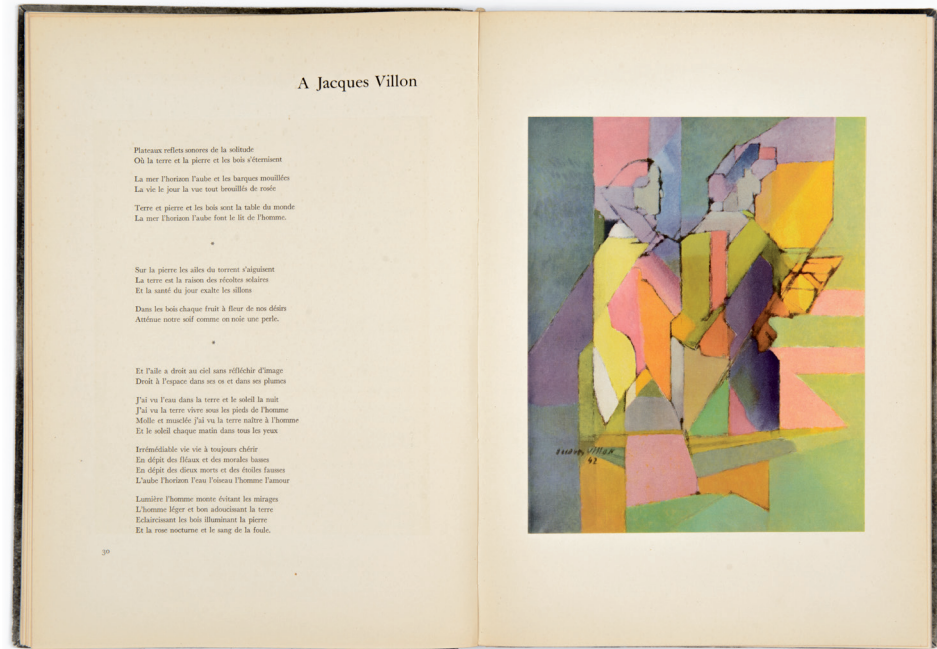


Fig. 25 Jacques Villon, *A quatre mains*, 1942. In Paul Éluard, *Voir*, p. 31

JACQUES VILLON

De laatste schilder die wordt bezongen in *Le travail du peintre* is Jacques Villon (Émile Duchamp, 1875-1963). Villon was een broer van de bekende avant-garde kunstenaar Marcel Duchamp, die Éluard goed kende. Het eerste afgebeelde werk is een gearceerde tekening in Indische inkt: een stilleven van verschillende objecten die rond een standbeeld in een salon zijn opgesteld [Fig. 26]. Het betreft een bestaand werk, *De atleet*, van de hand van Roland Duchamp, Villons andere broer die was omgekomen tijdens de Eerste Wereldoorlog. Net als in Picasso's stilleven [Fig. 10] wordt een eenvoudige voorstelling (en een nederig genre) door stilistische innovatie tot nieuwe hoogten getild.

Het laatste werk is, zeer toepasselijk, Villons *À Quatre mains* [Fig. 25], een felgekleurd doek waarvan de betekenis zich niet onmiddellijk prijsgeeft. Het bestaat ook uit vlakken die een driedimensionale werking hebben, en die door hun ordening tot verschillende objecten gecombineerd zouden kunnen worden. De titel van het schilderij duwt de toeschouwer in de richting van een specifieke interpretatie: hij ontwaart dan twee mensen die zich van de toeschouwer afwenden

JACQUES VILLON

Le dernier artiste chanté dans *Le travail du peintre* est Jacques Villon (Émile Duchamp, 1875-1963). Villon était un des frères du célèbre avant-gardiste Marcel Duchamp, qu'Éluard connaissait bien. La première œuvre reproduite est un dessin hachuré à l'encre de Chine : nature morte représentant différents objets placés autour d'une statue dans un salon [Fig. 26]. Il s'agit d'une œuvre existante, *L'athlète*, de Roland Duchamp, autre frère de Villon décédé durant la première guerre mondiale. Tout comme avec la nature morte de Picasso [Fig. 10], une simple représentation (un genre modeste) est élevé à un plus haut niveau grâce à l'innovation stylistique.

La dernière œuvre est, très à propos, *À quatre mains* [Fig. 25] de Villon, toile vivement colorée dont la signification ne se livre pas immédiatement. Elle se compose de surfaces qui ont un effet tridimensionnel, et qui par leur disposition pourraient être associées en différents objets. Le titre de la peinture met l'observateur sur la voie d'une interprétation spécifique : il perçoit alors deux personnes qui se détournent de l'observateur et jouent visiblement du piano ou d'un autre instrument. De cette œuvre se dégage une atmosphère d'harmonie, de joie et d'amitié. Comme d'autres œuvres reproduites dans *Voir*, elle a vu le jour durant la guerre. Éluard a été fortement éprouvé par la deuxième guerre mondiale, et nous pouvons nous demander si, durant la période d'obscurité et de deuil pendant laquelle il a composé ce livre, il n'a pas cherché à trouver du réconfort dans des œuvres qui célèbrent la musique, la littérature et le dialogue entre les arts.

Les poèmes d'Éluard placés près des œuvres de Villon sont plus tardifs (1946) et appartiennent clairement à une phase nouvelle, plus engagée, de son métier de poète que l'on peut situer autour de la deuxième guerre mondiale. Sa vision de l'œuvre du peintre n'embrasse pas seulement son action créatrice mais aussi une croyance en la capacité de l'art à changer le monde. C'est une pensée particulièrement forte dans le texte sélectionné par Poulenc pour clore son cycle. Il s'agit de la quatrième et de la cinquième partie d'un cycle de poèmes intitulés *De la lumière et du pain*. Ce texte ne présente pas de relation directe avec les œuvres représentées, même si l'on peut s'imaginer que le dessin à l'encre est une métaphore de la désintégration de la civilisation occi-

JACQUES VILLON

The last painter to receive lyrical treatment in *Le travail du peintre* is Jacques Villon (Émile Duchamp, 1875-1963). Villon was a brother of the renowned avant-garde artist Marcel Duchamp, whom Éluard knew well. The first of his two works included here is a drawing in Indian ink with strong cross-hatching, a still life of various objects that have been arranged around a statue in a salon [Fig. 26]. The statue is known as *L'athlète* and was the work of Roland Duchamp, Villon's other brother, who was killed during World War I. As in Picasso's Still Life [Fig. 10], a simple scene in a lowly medium has been raised to new heights by stylistic innovation.

The final image, fittingly enough, is Villon's *À Quatre mains* [Fig. 25], a brightly-coloured canvas of which the significance is not immediately apparent. It too is composed of surfaces that create a three-dimensional effect, and that can be combined to create various objects according to how they are arranged. The title of the painting pushes the viewer towards a specific interpretation: he notices two people with their backs turned to the viewer and who seem to be playing the piano or another instrument. The work has an atmosphere of harmony, joy and friendship. This painting was, like several others also included in *Voir*, was created in wartime. Éluard was greatly affected by World War II; we may well wonder whether he found some consolation in these works that praise music, literature and dialogue between the arts during that period of darkness and mourning.

Éluard's poems about Villon and his works are of a later date (1946) and clearly belong to the new and more engaged period of his poetry that emerged around the time of World War II. His view of the painter's work encompasses not merely the act of creating art, but also a belief that art can change the world. This belief emerges particularly strongly in the poem that Poulenc chose for the final song of the cycle, it being the fifth and final poem of a cycle of poems entitled *De la lumière et du pain*. This text has no discernible relation to Villon's paintings presented here, although one could imagine that the ink drawing could be a metaphor for the disintegration of Western civilisation. The poem itself deals with the function of the artist in general; Éluard once again strikes a monumental note, as he had previously done when writing about such

en blijkbaar een piano of ander instrument spelen. Het is een werk dat een sfeer van harmonie, vreugde en vriendschap ademt. Dit werk werd, net als meerdere andere werken in *Voir*, gecreëerd in oorlogstijd. Éluard was sterk geraakt door de Tweede Wereldoorlog en we kunnen ons afvragen of hij tijdens de periode van somberheid en rouw waarin hij dit boek samenstelde wellicht troost vond bij werken die muziek, literatuur en de dialoog tussen de kunsten bezingen.

De gedichten van Éluard bij de werken van Villon zijn van latere datum (1946) en behoren duidelijk tot de nieuwe, meer geëngageerde fase van zijn dichterschap die zich rond de Tweede Wereldoorlog manifesteerde. Zijn visie op het werk van de schilder behelst niet alleen de creatieve handeling, maar ook een geloof in het vermogen van kunst om de wereld te veranderen. Dit is een gedachte die bijzonder sterk naar voren komt in de tekst die Poulenc heeft geselecteerd voor zijn laatste lied. Het betreft het vijfde en laatste deel van een gedichtencyclus getiteld *De la lumière et du pain*. Deze tekst heeft geen aanwijsbare relatie met de afgebeelde kunstwerken, al zou je kunnen veronderstellen dat de inkttekening een metafoor is voor de desintegratie van de Westerse beschaving. Het gedicht gaat echter vooral over de functie van de kunstenaar in het algemeen. De dichter hanteert hier dan ook een monumentale toon, zoals vaker wanneer hij over grote thema's als de liefde en de vrijheid schrijft. Hij verhaalt in gebeitelde taal en weerbarstige klanken over het onherstelbare leven dat ondanks allerlei negatieve gebeurtenissen zijn zin hervindt in het eenvoudige contact met de natuur en de goedheid van de mens.

Poulenc neemt op twee manieren de verheven sfeer en thematiek van het gedicht over. Ten eerste is daar het apodictische register, dat hij vertaalt in bijkans kerkelijk aandoende, klokkenbeierende muziek. Ten tweede laat hij een dreigende kleur overheersen op dezelfde manier als het woord 'irrémediable' zijn schaduw over het hele gedicht werpt. In de zetting en de sonoriteit is door het gehele lied de sfeer van zijn kort daarvoor gecomponeerde *Dialogues des Carmélites* (1956) te horen. Dat geeft aan deze compositie een element van doorvoelde religiositeit en ontzag. De heftige toon van het lied, met zijn toenemende intensiteit op de tekstherhalingen maakt plaats voor een plotseling moment van ontspanning en zachtheid op de tekst 'l'aube,

Fig. 26 Jacques Villon, *La grande baie du petit salon - L'athlète*, 1938. In Paul Éluard, *Voir*, p. 27



dentale. Le poème traite surtout de la fonction de l'artiste en général. Éluard utilise alors un ton monumental, comme souvent lorsqu'il écrit sur de grands thèmes comme l'amour ou la liberté. Il évoque dans un langage ciselé et des sons indociles la vie irrémédiable qui malgré toutes sortes d'événements négatifs retrouve son sens dans le contact simple avec la nature et la bonté de l'être humain.

Poulenc a repris de deux manières l'atmosphère élevée et la thématique du poème. Son registre apodictique, il l'a tout d'abord traduit par une musique carillonnante, à l'allure presque religieuse. Il a ensuite laissé dominer une couleur menaçante, à l'instar du mot 'irrémediable' qui jette son ombre sur tout le poème. Dans toute la mélodie plane l'atmosphère de son opéra *Dialogues des Carmélites* (1956), écrit peu de temps auparavant, ce qui donne à cette composition une dimension tenant du respect et de l'intense religiosité. Le ton impétueux de cette oeuvre, avec son intensité croissante sur les reprises de texte, laisse place à un moment soudain de détente et de douceur sur les mots 'l'aube, l'horizon, l'eau, l'oiseau, l'homme, l'amour', des motifs qui expriment l'espoir fondamental d'Éluard. L'oeuvre se termine sur un motif ressemblant

great themes as love and freedom. In chiselled tones and through recalcitrant sounds, he tells of the irredeemable life that, despite all kinds of negative events, rediscovers its meaning in the simple contact with nature and the goodness of humanity.

Poulenc conveys the exalted atmosphere and the subject of the poem in two ways: he translates the poet's categorical tone into music that has an almost religious character, permeated with the sound of bells; he also allows a threatening mood to predominate in the same manner that Éluard employed the word 'irrémediable' to cast its shadow over the entire poem. The atmosphere of his *Dialogues des Carmélites* (1956), composed shortly beforehand, can be felt in his setting and the sonority of the song. This provides the piece as a whole with an element of deeply-felt religiosity and awe. The powerful tone of the song, with its growing intensity on each repetition of the text, gives way to a sudden moment of relaxation and tenderness, with the words 'l'aube, l'horizon, l'eau, l'oiseau, l'homme, l'amour'; these motifs express Éluard's fundamental optimism. The song ends with a bell-like sonority that allows the mystery of the final verses to fade away worthily. With our eyes wide

l’horizon, l’eau, l’oiseau, l’homme, l’amour’, motieven die uitdrukking geven aan Éluards fundamentele optimisme. Het lied eindigt met een klokachtige klank, die het mysterie van de laatste verzen waardig laat uitklinken. Met wijd opengesperde ogen en oren verlaten wij de prenten, de gedichten en de muziek.

CONCLUSIE:
BEELDEND DICHTEN EN MUZIKAAL SCHILDEREN
Na deze enerverende reis door het intermediale universum van *Le travail du peintre* is het tijd om de balans op te maken. We hebben gezien dat de vriendschap en artistieke verwantschap tussen de dichter Éluard en de componist Poulenc heeft geresulteerd in een muzikaal oeuvre dat alleszins recht doet aan de bijzondere kwaliteiten van de surrealistische poëzie. De vruchtbare interactie tussen beide kunstvormen komt tot een hoogtepunt wanneer zij zich beiden laten inspireren door het werk van hun gezamenlijke vriend Picasso en andere heden-daagse kunstenaars.

Éluards werk kenmerkt zich door een bijzondere surrealistische beeldtaal en een sterke verwantschap met de moderne, niet-realistische kunst. Het genre van het kunstenaarsboek bood een ideaal podium voor de artistieke uitwisseling met zijn favoriete schilders. In het ‘virtuele museum’ *Voir* liet Éluard zijn gedichten op verrassende manieren dialogeren met kunstreproducties. Daarbij gaf hij niet zozeer een dichterlijk commentaar op deze specifieke werken, maar liet hij

à un son de cloche qui laisse le mystère des derniers vers sonner dignement. Les yeux et les oreilles largement ouverts, nous laissons là images, poèmes et musique.

CONCLUSION : FAIRE DE LA POÉSIE VISUELLE ET PEINDRE MUSICALEMENT
Après ce voyage passionnant à travers l’univers intermédiaire du *Travail du peintre*, le moment de faire le bilan est arrivé. Nous avons vu que l’amitié et les affinités artistiques entre le poète Éluard et le compositeur Poulenc ont engendré une œuvre musicale qui à tous égards rend justice aux qualités particulières de la poésie surréaliste. L’interaction fructueuse entre les deux formes artistiques est parvenue à un sommet quand ils se sont tous les deux laissés inspirer par leur ami commun, Picasso, et d’autres artistes contemporains.

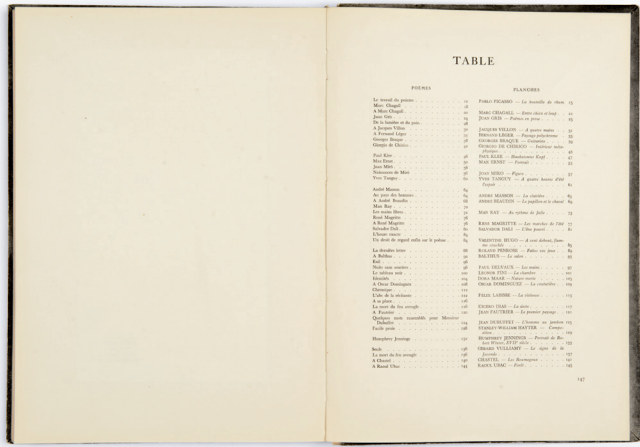
L’œuvre d’Éluard se caractérise par un imaginaire surréaliste très particulier et une forte affinité avec l’art moderne. Le genre du livre d’artiste lui a offert une scène particulièrement propice à l’échange créatif avec ses peintres favoris. Dans *Voir*, son musée virtuel, Éluard a fait dialoguer de manière surprenante ses poèmes avec des reproductions d’œuvres d’art. Il a ainsi non seulement fait un commentaire poétique de ces œuvres spécifiques mais a laissé résonner ces œuvres dans son univers poétique personnel. Les motifs qui y reviennent fréquemment

open and ears pinned back we now take our leave from the works of art, from the poems and from the music.

CONCLUSION: WRITING POETRY WITH IMAGES AND PAINTING WITH MUSIC
It is now time to take stock after this thrilling journey through the inter-medial universe of *Le travail du peintre*. We have seen that the friendship and artistic affinity between Éluard the poet and Poulenc the composer resulted in a musical work that does justice to the unique qualities of Surrealist poetry in every respect. The fruitful interaction between both art forms reached its summit when both artists were inspired by their mutual friend Picasso and other artists of the period.

Éluard’s poetry is characterised by typical Surrealist imagery and by a strong affinity with modern non-realistic art. The genre of the artists’ book provided an ideal platform for artistic exchanges with his favourite painters. In *Voir*, his ‘virtual museum’, Éluard brought his poetry into contact with reproductions of works of art in several surprising ways. He did not so much provide a poetic commentary on the individual works, but rather allowed the artists’ creations to resonate within his own personal poetic universe. Motifs that frequently occur in his poems here are the (self)portrait, the Muse, dreamlike beings and landscapes,

Fig. 27 Table. In Paul Éluard, *Voir*, p. 147



de oeuvres van de kunstenaars resoneren in zijn persoonlijke poëtische universum. Frequent terugkerende motieven daarbij zijn het (zelf)-portret, de muze, droomachtige wezens en landschappen en het vrouwelijk lichaam. Éluards poëzie is, ondanks de donkere momenten die hij heeft moeten doorstaan, een grote lofzang op de liefde, een ode aan de natuur en een uiting van geloof in de mensheid. In zowel tekst als beeld refereert *Voir* regelmatig aan andere kunstvormen, niet in de laatste plaats muziek, wat het maakt tot een soort manifest voor de dialoog tussen de kunsten. Het is al met al een magnifieke hommage aan de kunstenaars wier vriendschap en creativiteit het werk van de dichter hebben gevoed.

Geïnspireerd door dit boek, zijn eigen belangstelling voor de schilderkunst en zijn voorliefde voor het toonzetten van Éluards poëzie, componeerde Poulenc een liederencyclus waarin hij zichzelf uitdaagde om ‘muzikaal te schilderen’. Zo ontstond een fascinerende kruisbestuiving tussen zeven gedichten van Éluard, de veertien kunstwerken die daarbij in *Voir* zijn afgebeeld, en de zeven *mélodies* van Poulenc. De componist vertaalde de visuele en auditieve ritmes, kleurenpaletten, emoties en sfeertekeningen naar zijn hoogsteigen klankidoom, waarbij hij ook zijn eigen kijkervaring liet meespelen in het artistieke proces. Poulenc streefde er niet naar een eenduidig muzikaal equivalent van de teksten en beelden te creëren, voor zover dat al mogelijk is, maar wilde hun betekenispotentieel en zeggingskracht vergroten door ze een nieuw leven te geven in een ander medium. Dat is helemaal in lijn met Éluards surrealistische visie op kunst in het algemeen en op intermedialiteit in het bijzonder: ‘De verbeelding heeft geen drang tot nabootsing. Ze is de bron en de stroom waar je niet tegenin zwemt. Het is uit die levende droom dat de dag steeds opnieuw geboren wordt en sterft.’²⁵

Maaïke Koffeman
Tessel M. Bauduin
Micha Hamel

sont l’(auto)portrait, la muse, les êtres et paysages oniriques, le corps féminin. La poésie d’Éluard est, malgré les moments sombres qu’il a dû endurer, un grand hymne à la nature et l’expression de sa foi en l’humanité. Tant par ses textes que ses images, *Voir* fait régulièrement référence aux autres disciplines artistiques, et non en dernier lieu à la musique, ce qui en fait une sorte de manifeste pour le dialogue entre les arts. C’est un hommage magnifique aux artistes dont l’amitié et la créativité ont nourri l’œuvre du poète.

Inspiré par ce livre, son propre intérêt dans l’art pictural et sa prédilection à mettre en musique la poésie d’Éluard, Poulenc a composé un cycle de *mélodies* dans lequel il s’est posé le défi de ‘peindre musicalement’. Ainsi sont nés des échanges fructueux entre sept poèmes d’Éluard, quatorze œuvres d’art reproduites dans *Voir* et sept *mélodies* de Poulenc. Le compositeur a traduit les rythmes visuels et auditifs, les palettes de couleurs, les émotions et les dessins d’atmosphère dans son propre idiome sonore, tout en laissant libre cours, durant ce processus artistique, à sa propre expérience de spectateur. Poulenc n’a pas recherché à créer un équivalent musical univoque des textes et des images, quand bien même cela serait possible, mais a désiré augmenter leur potentiel de signification et de force d’expression en leur donnant une nouvelle vie par le biais d’un autre médium. Cela va tout à fait dans le sens de la façon dont Éluard concevait l’art surréaliste en général et l’intermédialité en particulier : ‘L’imagination n’a pas l’instinct d’imitation. Elle est la source et le torrent qu’on ne remonte pas. C’est de ce sommeil vivant que le jour naît et meurt à tout instant.’²⁵

Maaïke Koffeman
Tessel M. Bauduin
Micha Hamel

Traduction : Clémence Comte

and the female body. Éluard’s poetry is, despite the sombre events that he experienced, an immense song of praise to love, an ode to Nature, and an expression of faith in humanity. In both text and images, *Voir* makes frequent allusions to other art forms, not in the least to music, and thereby becomes a kind of manifesto for dialogue between the arts. All considered, it is a magnificent homage to the artists whose friendship and creativity stimulated and nourished the poet’s work.

Inspired by this book, by his own interest in painting and his preference for setting Éluard’s poetry to music, Poulenc composed a song cycle in which he set himself the task of ‘painting with music’. This created a fascinating cross-pollination between seven poems by Éluard, the fourteen art works that are reproduced in *Voir*, and seven *mélodies* by Poulenc. The composer translated visual and aural rhythms, colour palettes, emotions and atmospheric moods into a sound world that was completely his own, through which he could also allow his own visual experience of the art works to contribute to the artistic process. Poulenc was not aiming to create a simple musical equivalent of the poems and images, inasmuch as that would be possible, but instead wanted to increase their significance and power of conviction by creating a new life for them in another medium. This is totally coherent with Éluard’s Surrealist vision of art in general and of intermediality in particular: ‘Imagination has no instinct for imitation. It is the source and the current against which you cannot run. It is from this living slumber that the day is continually reborn and dies.’²⁵

Maaïke Koffeman
Tessel M. Bauduin
Micha Hamel

Translation: Peter Lockwood & Maaïke Koffeman

1 Poulenc, *Journal de mes mélodies*, Paris, Grasset, 1964, p. 146.

2 Cf. Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.

3 Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 15.

4 Ibid, p. 69.

5 Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, ed. Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 554.

6 Cf. Catherine Miller, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Bruxelles, Margada, 2003, p. 42.

7 Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 18.

8 Cf. Sidney Buckland, “The coherence of opposites’: Éluard, Poulenc and the poems of *Tel jour telle nuit*’, in S. Buckland & M. Chimènes (ed.), *Francis Poulenc*.

Music, Art and Literature, London, Ashgate, 1999, p. 145-176.

9 Paul Éluard, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 874.

10 Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, p. 93.

11 Cf. Annick Lionel-Marie (ed.), *Paul Éluard et ses amis peintres*, 1895-1952, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

12 Cf. Dawn Ades, ‘Collecties van het Surrealisme’, in A. Görden, K. Hartley & S. van Kampen-Prein (ed.), *Gek van surrealisme. Dalí, Ernst, Magritte, Miró... uit de collecties*

van Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keller en Ulla en Heiner Pietzsch, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2017, p. 19-32.

13 Éluard, *Œuvres complètes* I, p. 515-516.

14 Yves Peyré, *Peinture et poésie: le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 30-31.

15 Éluard, *Œuvres complètes* I, p. 982.

16 Ibid., p. 983.

17 Cf. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

18 Cf. Jean-Charles Gateau, *Éluard, Picasso et la peinture* (1936-1952), Genève, Droz, 1983.

19 Éluard, *Œuvres complètes* I, p. 937.

20 Cf. Michaël Androula, ‘Picasso poète. Une expérimentation permanente’, *Études* 9, 2011, p. 230.

21 Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 85.

22 Cf. Maaïke Koffeman, “‘Pourquoi pas une seconde main’: Les rapports intermédiaux autour du *Travail du peintre* de Paul Éluard’, *Relief* 11:1, 2017, p. 1-23.

23 Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 86.

24 Ibid., p. 86.

25 Éluard, *Œuvres complètes* I, p. 514-515.

Liedteksten

Paroles

Song lyrics

Zoals de dag zoals de nacht (1936-1937) FP 86

1] **I. Goede dag**
Goede dag ik heb weer gezien wie ik niet vergeet
Wie ik nooit zal vergeten
En vluchtige vrouwen van wie de ogen
Voor mij een erehaag vormden
Ze omwikkelden zich met hun glimlach

Goede dag ik zag mijn onbezorgde vrienden
De mannen wogen niet veel
Een die langskwam
Zijn schaduw veranderd in een muis
Vluchtte in de goot

Ik zag de zeer grote hemel
De mooie blik van mensen die niets hebben
Afgelegen strand waar niemand aanspoelt

Goede dag die weemoedig begon
Zwart onder de groene bomen
Maar die plotseling gedompeld in dageraad
Bij verrassing mijn hart binnenkwam.

2] **II. Een ruïne lege schelp**
Een ruïne lege schelp
Huult in haar schort
De kinderen die rondom haar spelen
Maken minder geluid dan vliegen

De ruïne gaat op de tast
Haar koeien zoeken in een weide
Ik heb de dag gezien ik zie dat
Zonder me ervoor te schamen

Het is middernacht als een pijl
In een hart binnen bereik van

Tel jour telle nuit (1936-1937) FP 86

1] **I. Bonne journée**
Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
Et des femmes fugaces dont les yeux
Me faisaient une haie d'honneur
Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires

Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau

J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens privés de tout
Plage distante où personne n'aborde

Bonne journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le cœur par surprise.

2] **II. Une ruine coquille vide**
Une ruine coquille vide
Pleure dans son tablier
Les enfants qui jouent autour d'elle
Font moins de bruit que des mouches

La ruine s'en va à tâtons
Chercher ses vaches dans un pré
J'ai vu le jour je vois cela
Sans en avoir honte

Il est minuit comme une flèche
Dans un cœur à la portée

What a day, what a night (1936-1937) FP 86

1] **I. Good day**
Good day I saw again whom I do not forget
Whom I shall never forget
And fugacious women whose eyes
Formed a hedge of honour for me
They wrapped themselves in their smiles

Good day I saw my friends without a care
The men were not heavy
One who was passing by
His shadow turned into a mouse
Was fleeing in the stream

I saw the sky very big
The beautiful gaze of those people deprived of everything
Distant beach on which nobody lands

Good day which started melancholy
Black beneath the green trees
But which suddenly drenched in dawn
Came into my heart by surprise.

2] **II. A ruin an empty shell**
A ruin an empty shell
Weeps into its apron
The children who play around it
Make less noise than flies

Groping the ruin leaves
To fetch its cows in a meadow
I saw the day I see it
Without being ashamed

It is midnight like an arrow
In a heart within reach

De speelse nachtelijke schijnsels
Die het slapen tegenspreken.

3] **III. Het voorhoofd als een verloren vlag**
Het voorhoofd als een verloren vlag
Ik sleep je mee als ik alleen ben
In koude straten
Zwarte kamers
Terwijl ik schreeuw van ellende

Ik wil ze niet loslaten
Jouw heldere en ingewikkelde handen
Geboren in de gesloten spiegel van de mijne

Al het andere is perfect
Al het andere is nóg nuttelozer
Dan het leven

Graaf in de aarde onder je schaduw

Een plasje water bij de borsten
Waarin je kunt verdrinken
Als een steen.

4] **IV. Een huifkar bedekt met pannen**
Een huifkar bedekt met pannen
Het dode paard een heersend kind
Denkend met zijn gezicht blauw van haat
Aan twee borsten die op hem slaan
Als twee vuisten

Dit melodrama rukt ons
De rede uit het hart

Des folâtres lueurs nocturnes
Qui contredisent le sommeil.

3] **III. Le front comme un drapeau perdu**
Le front comme un drapeau perdu
Je te traîne quand je suis seul
Dans des rues froides
Des chambres noires
En criant misère

Je ne veux pas les lâcher
Tes mains claires et compliquées
Nées dans le miroir clos des miennes

Tout le reste est parfait
Tout le reste est encore plus inutile
Que la vie

Creuse la terre sous ton ombre

Une nappe d'eau près des seins
Où se noyer
Comme une pierre.

4] **IV. Une roulotte couverte en tuiles**
Une roulotte couverte en tuiles
Le cheval mort un enfant maître
Pensant le front bleu de haine
À deux seins s'abattant sur lui
Comme deux poings

Ce mélodrame nous arrache
La raison du cœur.

Of the flitting nocturnal glimmerings
Which counter sleep.

3] **III. With the forehead like a lost flag**
With the forehead like a lost flag
I drag you when I am alone
In cold streets
Dark rooms
Screaming misery

I do not want to let them go
Your clear and complicated hands
Born in the closed mirror of my own

All the rest is perfect
All the rest is even more useless
Than life

Dig out the earth beneath your shadow

A water table near the breasts
In which to drown
Like a stone.

4] **IV. A gypsy wagon roofed with tiles**
A gypsy wagon roofed with tiles
A dead horse a child master
Thinking his brow blue with hatred
Of two breasts beating upon him
Like two fists

This melodrama tears our
Heart's reason from us.

5] **V. Met losse teugels**
Met losse teugels, jij wiens geest
’s Nachts trappelt op een viool
Kom heersen in het bos

De roeden van de orkaan
Zoeken hun weg bij jou

Jij bent er niet zo een
Waarvan men de verlangens verzint

Kom hier een zoen drinken
Geef je over aan het vuur dat je doet wanhopen.

6] **VI. Een arme grasspriet**
Een arme grasspriet
Wild
Verscheen in de sneeuw
Het was de gezondheid
Mijn mond was verwonderd
Door de smaak van schone lucht die ze had
Ze was verwelkt.

7] **VII. Ik heb alleen maar zin om je te beminnen**
Ik heb alleen maar zin om je te beminnen
Een onweer vult het dal
Een vis de rivier

Ik heb je gemaakt naar de maat van mijn eenzaamheid
De hele wereld om zich te verschuilen
Dagen nachten om elkaar te begrijpen

Om niets meer te zien in je ogen
Dan wat ik van je denk
En van een wereld naar jouw evenbeeld
En dagen en nachten geregeld door jouw oogleden.

5] **V. À toutes brides**
À toutes brides toi dont le fantôme
Piaffe la nuit sur un violon
Viens régner dans les bois

Les verges de l’ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi

Tu nès pas de celles
Dont on invente les désirs

Viens boire un baiser par ici
Cède au feu qui te désespère.

6] **VI. Une herbe pauvre**
Une herbe pauvre
Sauvage
Apparut dans la neige
C’était la santé
Ma bouche fut émerveillée
Du goût d’air pur qu’elle avait
Elle était fanée.

7] **VII. Je n’ai envie que de t’aimer**
Je n’ai envie que de t’aimer
Un orage emplit la vallée
Un poisson la rivière

Je t’ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre

Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d’un monde à ton image
Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.

5] **V. At full tilt**
At full tilt you whose phantom
Paws upon a violin at night
Come to reign in the woods

The lashings of the hurricane
Search for their path around you

You are not of those
Whose desires one invents

Come and drink a kiss over here
Surrender to the fire which drives you to despair.

6] **VI. A meagre wild grass**
A meagre
Wild grass
Appeared in the snow
It was health
My mouth was in wonder
At the taste it had of pure air
It was withered.

7] **VII. I only want to love you**
I only want to love you
A storm fills the valley
A fish the river

I made you to match my loneliness
The whole world in which to hide
Days nights during which to understand one another

To see nothing more in your eyes
But that which I think of you
And of a world made to your image
And of the days and nights governed by your eyelids.

8] VIII. Gezicht van brandende en woeste kracht

Gezicht van brandende en woeste kracht
Zwarte haren waar het goud naar het zuiden stroomt
Met bedorven nachten

Verslonden goud onzuivere ster
In het een nooit gedeeld bed

Aan de aders in de slapen
Als aan het uiteinde van de borsten
Weigert het leven zichzelf
Niemand kan de ogen uitdrukken
Hun glans drinken noch hun tranen
Het bloed erboven triomfeert voor zichzelf

Onbehandelbaar mateloos
Nutteloos
Deze gezondheid bouwt een gevangenis.

9] IX. Wij hebben de nacht gemaakt

Wij hebben de nacht gemaakt ik neem je hand ik waak
Ik ondersteun je met al mijn kracht
Ik kerf de ster van al jouw krachten in een rots
Diepe groeven waar de goedheid van jouw lichaam zal ontkiemen
Ik herhaal voor mezelf jouw verborgen stem jouw publieke stem
Ik lach nog om de hooghartige
Die je behandelt als een bedelares
De gekken die je respecteert de eenvoudigen waar je je aan laaft
En in mijn hoofd dat zachtjes aan akkoord gaat met
het jouwe met de nacht
Ik verwonder me over de onbekende die je wordt
Een onbekende die op jou lijkt die lijkt op alles waar ik van houd
Die steeds weer nieuw is.

8] VIII. Figure de force brûlante et farouche

Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud
Aux nuits corrompues

Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé

Aux veines des tempes
Comme au bout des seins
La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au-dessus d'eux triomphe pour lui seul

Intraitable démesurée
Inutile
Cette santé bâtit une prison.

9] IX. Nous avons fait la nuit

Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille
Je te soutiens de toutes mes forces
Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
Sillons profonds où la bonté de ton corps germera
Je me répète ta voix cachée ta voix publique
Je ris encore de l'orgueilleuse
Que tu traites comme une mendiante
Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes
Et dans ma tête qui se met doucement d'accord
avec la tienne avec la nuit
Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens
Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime
Qui est toujours nouveau.

8] VIII. Face of wild and burning strength

Face of wild and burning strength
Black hair wherein the gold flows to the south
On corrupted nights

Engulfed gold impure star
In a never-shared bed

To the veins of the temples
As at the end of the breasts
Life rejects itself
None can crush the eyes
Nor drink of their brilliance or their tears
Above them blood triumphs for itself alone

Intractable inordinate
Useless
This health is building a prison.

9] IX. We have turned off the light

We have turned off the light I hold your hand I keep watch
I support you with all my strength
I engrave the star of your strengths on a rock
Deep furrows in which the goodness of your body will germinate
I repeat your hidden voice your public voice
I laugh still of the haughty woman
Whom you treat like a beggar
Of the fools whom you respect of the simple folk
in whom you immerse yourself
And in my head which harmonizes gently
with yours with the night
I marvel at the strange woman that you are becoming
A strange woman resembling all that I love who is always new.

Brandende spiegels (1938-1939) FP 98

10] I. Jij ziet het vuur van de avond...

Jij ziet het vuur van de avond die uit zijn schelp komt
En je ziet het bos verscholen in zijn koelte

Je ziet de naakte vlakte op de flanken van de treuzelende hemel
De sneeuw hoog als de zee
En de zee hoog in het azuur

Perfecte stenen en zachte bossen bedekte toevlucht
Je ziet steden door gouden melancholie gekleurd
Trottoirs vol excuses
Een plein waar de eenzaamheid een glimlachend standbeeld heeft
En de liefde een enkel huis

Je ziet de dieren
Boosaardige dubbelgangers geofferd aan elkaar
Onberispelijke broeders met vermengde schaduwen
In een woestijn van bloed

Je ziet een mooi kind als het speelt als het lacht
Het is veel kleiner
Dan het vogeltje op de punt van de takken

Je ziet een landschap dat smaakt naar olie en water
Waar de rots is uitgebannen waar de aarde haar groen
Overlaat aan de zomer die haar bedekt met fruit

Vrouwen die dalen uit hun oude spiegel
Brengen je hun jeugd en hun geloof in de jouwe
En de ene haar helderheid versluiert haar die je meesleept
Laat je stiekem de wereld zien zonder jou.

Miroirs brûlants (1938-1939) FP 98

10] 1. Tu vois le feu du soir...

Tu vois le feu du soir qui sort de sa coquille
Et tu vois la forêt enfouie dans sa fraîcheur

Tu vois la plaine nue aux flancs du ciel traînard
La neige haute comme la mer
Et la mer haute dans l'azur

Pierres parfaites et bois doux secours voilés
Tu vois les villes teintées de mélancolie
Dorée des trottoirs pleins d'excuses
Une place où la solitude a sa statue
Souriante et l'amour une seule maison

Tu vois les animaux
Sosies malins sacrifiés l'un à l'autre
Frères immaculés aux ombres confondues
Dans un désert de sang

Tu vois un bel enfant quand il joue quand il rit
Il est bien plus petit
Que le petit oiseau du bout des branches

Tu vois un paysage aux saveurs d'huile et d'eau
D'où la roche est exclue où la terre abandonne
Sa verdure à l'été qui la couvre de fruits

Des femmes descendant de leur miroir ancien
T'apportent leur jeunesse et leur foi en la tienne
Et l'une sa clarté la voile qui t'entraîne
Te fait secrètement voir le monde sans toi.

Burning mirrors (1938-1939) FP 98

10] 1. You see the evening fire...

You see the evening fire leaving its shell
And you see the forest buried in its coolness

You see the bare plain on the flanks of the loitering sky
The snow as high as the sea
And the sea high in the azure

Perfect stones and sweet woods veiled secours
You see the towns tinted with gilded
Melancholy pavements full of excuses
A square in which solitude has its smiling
Statue and love a single house

You see the animals
Malicious doubles sacrificed the one to the other
Immaculate brothers with confused shadows
In a desert of blood

You see a handsome child as he plays as he laughs
He is much smaller
Than the little bird of the tip of the branches

You see a landscape with savours of oil and water
From which the rock is excluded where the earth abandons
Its verdure to the summer which dresses her with fruit

Women descending from their ancient mirror
Bring you their youth and their faith in your own
And one her brightness veils her which engages you
Makes you secretly see the world without you.

11] **II. Ik zal je gezicht benoemen**

Ik zal je gezicht benoemen
Ik zal er een brandstapel van maken op de top van je snikken
Ik zal weerspiegeling noemen de pijn die jou verscheurt
Als een zwaard in een gordijn van zijde

Ik zal je verwoesten geheime tuin
Vol papavers en kostbaar water
Ik zal je vastbinden met mijn zweep

Je had niets dan een onderaardse gloed in je hart
Je zult alleen nog maar bloed in je pupillen hebben
Ik zal je mond benoemen je handen als laatste
Je mond verwoeste echo je handen loden muntjes
Ik zal de verroeste sleutels verbrijzelen die zij bevelen

Als ik op een dag diep moet berusten
Als ik moet vergeten dat ik niet heb kunnen winnen
Dan heb je ten minste de grootheid van mijn haat gekend.

Vijf gedichten van Paul Éluard (1935) FP 77

13] **I. Kan hij uitrusten**

Kan hij uitrusten degene die slaapt
Hij ziet niet de nacht, ziet niet het onzichtbare
Hij heeft grote dekens
En kussens van bloed op kussens van modder

Zijn hoofd is onder de daken en zijn handen zijn gesloten
Om de hulpmiddelen van de vermoeidheid
Hij slaapt om zijn kracht te testen
De schande van blind te zijn in zo'n grote stilte

Aan de oevers die de zee verwerpt
Hij ziet niet de stille poses
Van de wind die de mens doet binnendringen in zijn standbeelden
als hij gaat liggen

11] **II. Je nommerai ton front...**

Je nommerai ton front
J'en ferai un bûcher au sommet de tes sanglots
Je nommerai reflet la douleur qui te déchire
Comme une épée dans un rideau de soie

Je t'abattrai jardin secret
Plein de pavots et d'eau précieuse
Je te ligoterais de mon fouet

Tu n'avais dans ton cœur que lueurs souterraines
Tu n'auras plus dans tes prunelles que du sang
Je nommerai ta bouche et tes mains les dernières
Ta bouche écho détruit tes mains monnaie de plomb
Je briserai les clés rouillés qu'elles commandent

Si je dois m'apaiser profondément un jour
Si je dois oublier que je n'ai pas su vaincre
Qu'au moins tu aies connu la grandeur de ma haine.

Cinq poèmes de Paul Éluard (1935) FP 77

13] **I. Peut-il se reposer ?**

Peut-il se reposer celui qui dort
Il ne voit pas la nuit ne voit pas l'invisible
Il a de grandes couvertures
Et des coussins de sang sur des coussins de boue

Sa tête est sous les toits et ses mains sont fermées
Sur les outils de la fatigue
Il dort pour éprouver sa force
La honte d'être aveugle dans un si grand silence

Aux rivages que la mer rejette
Il ne voit pas les poses silencieuses
Du vent qui fait entrer l'homme dans ses statues
Quand il s'apaise

11] **II. I shall nominate your brow...**

I shall nominate your brow
I shall make a stake of it at the summit of your sobs
I shall nominate reflection the pain which tears you
Like a sword in a curtain of silk

I shall lay you to waste secret garden
Full of poppies and precious water
I shall bind you with my whip

You had nothing but subterranean glows in your heart
You will no longer have anything but blood in the pupils of your eyes
I shall nominate your mouth and your hands the last
Your mouth echo destroyed your hands coins of lead
I shall shatter the rusted keys that they command

If I am some day to appease myself profoundly
If I am to forget that I was never able to win
Let you at least have known the magnitude of my hatred.

Five poems by Paul Éluard (1935) FP 77

13] **I. Can he rest this man who sleeps**

Can he rest this man who sleeps
He does not see the night does not see the invisible
He has thick coverings
And pillows of blood on pillows of mud

His head is under the roofs and his hands are closed
Upon the tools of weariness
He sleeps to test his strength
The shame of being blind in so great a silence.

On the shores rejected by the sea
He does not see the silent postures
Of the wind which causes a man to enter into his images
When he is appeased

Welwillendheid van de slaap
Van het ene naar het andere einde van de dood.

14] **II. Hij neemt haar in zijn armen**
Hij neemt haar in zijn armen
Stralende schijnsels een ogenblik ontwaard
Op de schouderbladen op de schouders op de borsten
Daarna bedekt door een wolk

Ze brengt haar hand naar haar hart
Ze verbleekt ze beeft
Wie heeft er geroepen?

Maar de ander als hij nog leeft
Die zullen we vinden
In een onbekende stad.

15] **III. Veer van helder water**
Veer van helder water breekbare regen
Koelte versluierd door liefkozingen
Door blikken en door woorden
Liefde die versluiert wat ik liefheb.

16] **IV. Rondzwervende vrouw met glazen voorhoofd**
Rondzwervende vrouw met glazen voorhoofd
Haar hart graveert zich in een zwarte ster
Haar ogen laten haar hoofd zien
Haar ogen hebben de frisheid van de zomer
De warmte van de winter
Haar ogen prikken open lachen heel hard
Haar speelse ogen winnen hun deel van helderheid.

Bonne volonté du sommeil
D'un bout à l'autre de la mort.

14] **II. Il la prend dans ses bras**
Il la prend dans ses bras
Lueurs brillantes un instant entrevues
Aux omoplates aux épaules aux seins
Puis cachées par un nuage.

Elle porte la main à son coeur
Elle pâlit elle frissonne
Qui donc a crié?

Mais l'autre s'il est encore vivant
On le retrouvera
Dans une ville inconnue.

15] **III. Plume d'eau claire**
Plume d'eau claire pluie fragile
Fraîcheur voilée de caresses
De regards et de paroles
Amour qui voile ce que j'aime.

16] **IV. Rôdeuse au front de verre**
Rôdeuse au front de verre
Son coeur s'inscrit dans une étoile noire
Ses yeux montrent sa tête
Ses yeux ont la fraîcheur de l'été
La chaleur de l'hiver
Ses yeux s'ajourent rien très fort
Ses yeux joueurs gagnent leur part de clarté.

A willing acceptance of sleep
from one end to the other of death.

14] **II. He takes her in his arms**
He takes her in his arms
Rays glimpsed for a moment,
On the shoulder blades on the shoulders on the breasts
Then hidden by a cloud

She raises her hand to her heart
She grows pale she trembles
Who has cried out?

But the other if he is still living
Will be found
In an unknown town.

15] **III. Jet of clear water**
Jet of clear water fragile rain
Freshness veiled with caresses
With looks and with words
Love that veils that which I love.

16] **IV. Prowler with brow of glass**
Prowler with brow of glass
Her heart inscribes itself on a black star
Her eyes show her head
Her eyes have the freshness of summer
The heat of winter
Her eyes light up full of laughter
Her playful eyes win their share of clarity.

17] **V. Verliefde vrouwen**
Zij hebben rechte schouders
En een sluwe houding
Ofwel gezichten die je in verwarring brengen
Het zelfvertrouwen zit in de boezem
Ter hoogte van waar de dageraad van hun borsten opkomt
Om de nacht te ontkleden

Ogen die kiezels kunnen breken
Glimlachen zonder eraan te denken
Voor elke droom
Windstoten van kreten en sneeuw
En ontwortelde schaduwen

Je moet ze geloven op hun zoen
En op hun woord en op hun blik
En niets zoenen dan hun zoenen

Ik laat alleen jouw gezicht zien
De grote stormen van je keel
Alles wat ik ken en alles wat ik niet weet
Mijn lief jouw lief jouw lief jouw lief.

19] **Hand geregeerd door het hart (1947) FP 135**
Hand geregeerd door het hart
Hart geregeerd door de leeuw
Leeuw geregeerd door de vogel

De vogel die door een wolk wordt uitgewist
De leeuw die wordt bedwelmd door de woestijn grijs
Het hart waar de dood in woont
De hand vergeefs opnieuw gesloten

Geen enkele redding alles ontsnapt me
Ik zie dat wat verdwijnt

17] **V. Amoureuses**
Elles ont les épaules hautes
Et l'air malin
Ou bien des mines qui déroutent
La confiance est dans la poitrine
A la hauteur où l'aube de leurs seins se lève
Pour dévêtir la nuit.

Des yeux à casser des cailloux
Des sourires sans y penser
Pour chaque rêve
Des rafales de cris de neige
Et des ombres déracinées.

Il faut les croire sur baiser
Et sur parole et sur regard
Et ne baiser que leurs baisers

Je ne montre que ton visage
Les grands orages de ta gorge
Tout ce que je connais et tout ce que j'ignore
Mon amour ton amour ton amour ton amour.

19] **Main dominée par le cœur (1947) FP 135**
Main dominée par le cœur
Cœur dominé par le lion
Lion dominé par l'oiseau

L'oiseau qu'efface un nuage
Le lion que le désert grise
Le cœur que la mort habite
La main refermée en vain

Aucun secours tout m'échappe
Je vois ce qui disparaît

17] **V. Lovers**
They have haughty shoulders
And a cunning air
Or else looks that lead astray
The confidence is in the chest
At the height where the dawn of their breasts rise
To strip the night.

Eyes to break stones
Thoughtless smiles
For each dream
Squalls of cries of snow
And uprooted shadows

They must be believed on kiss
And on word and on look
And to kiss only their kisses

I show only your face
The great storms of your throat
All that I know and all that I do not know
My love your love your love your love.

19] **Hand ruled by the heart(1947) FP 135**
Hand ruled by the heart
Heart ruled by the lion
Lion ruled by the bird

The bird that a cloud effaces
The lion intoxicated by the desert
The heart where death abides
The hand closed in vain

No help all escapes me
I see that which disappears

Ik begrijp dat ik niets heb
En ik kan me nauwelijks voorstellen

Tussen de muren een afwezigheid
En dan de ballingschap in het duister
De pure ogen het levenloze hoofd.

20] **Een lied van porselein (1939) FP 169**
Een lied van porselein klappt haar handen
Dan in stukken bedelt en sterft
Je zult je haar herinneren arm en naakt
Ochtend van de wolven en hun beet is een tunnel
Die je verlaat in een jurk van bloed
Om te blozen van de nacht
Zoveel levenden om terug te vinden
Zoveel lichten om te doven
Ik zal je Visuele noemen
En zal je beeld vermenigvuldigen.

21] **Dit lieve gezichtje (1939) FP 99**
Niets dan dit lieve gezichtje
Niets dan dit lieve vogeltje
Op de verre pier
Waar de kinderen verflauwen
Aan het einde van de winter
Als de wolken beginnen te branden
Zoals altijd
Als de frisse lucht zich kleurt
Niets dan deze jeugd die vlucht voor het leven.

22] **Maar sterven (1947) FP 137**
Onrustige handen met verwrongen grimassen
Een grimas veroorzaakt een andere
De ander is nachtelijk de tijd verstrijkt
Dozen openen, glazen breken

Je comprends que je n'ai rien
Et je m'imaginer à peine

Entre les murs une absence
Puis l'exil dans les ténèbres
Les yeux purs la tête inerte.

20] **Une chanson de porcelaine (1958) FP 169**
Une chanson de porcelaine bat des mains
Puis en morceaux mendie et meurt
Tu te souviendras d'elle pauvre et nue
Matin des loups et leur morsure est un tunnel
D'où tu sors en robe de sang
A rougir de la nuit
Que de vivants à retrouver
Que de lumières à éteindre
Je t'appellerai Visuelle
Et multiplierai ton image.

21] **Ce doux petit visage (1939) FP 99**
Rien que ce doux petit visage
Rien que ce doux petit oiseau
Sur la jetée lointaine
où les enfants faiblissent
A la sortie de l'hiver
Quand les nuages commencent à brûler
Comme toujours
Quand l'air frais se colore
Rien que cette jeunesse qui fuit devant la vie.

22] **Mais mourir ! (1947) FP 137**
Mains agitées, aux grimaces nouées
Une grimace en fait une autre
L'autre est nocturne le temps passe
Ouvrir des boîtes, casser des verres,

I realize that I have nothing
And I barely imagine myself

An absence between the walls
Then the exile into the darkness
The eyes pure the head inert

20] **A song of porcelain(1939) FP 169**
A song of porcelain claps hands
Then in pieces begs and dies
You will remember it poor and denuded
Morn of the wolf and their bite is a tunnel
Out of which you come robbed
In blood to blush for the night
So many living begins to find again
So many lights to extinguish
I will call you Visual
And will replicate your face

21] **This sweet little face (1939) FP 99**
Nothing but this sweet little face
Nothing but this sweet little bird
On the distant jetty
Where the children wane
At the end of winter
When the clouds begin to burn
As always
When the fresh air is tingled with colour
Nothing but this youth that flies in the face of life

22] **Restless hands (1947) FP 137**
Restless hands with twisted expressions
One expression brings another
The other is nocturnal time passes
To open boxes break glasses dig holes

Kuilen graven en de nutteloze vormen van de leegte controleren
Vermoeide handen die hun handschoenen keren
Oogleden met volmaakte kleuren
Slapen waar dan ook en op een veilige plaats
Het gif bewaren dat in kalmte
Zich vormt maar sterven.

De koelte en het vuur (1950) FP 147

24] **I. Stralen van ogen**
Stralen van ogen en van zonnen
Van takken en van fonteinen
Licht van de bodem en van de lucht
Van de mens en van het vergeten van de mens
Een wolk bedekt de grond
Een wolk bedekt de lucht
Plotseling vergeet het licht mij
Alleen de dood blijft intact
Ik ben een schaduw ik zie niet meer
De gele zon de rode zon
De witte zon de veranderende lucht
Ik ken de plaats
Van levend geluk niet meer
Aan de rand van de schaduw zonder hemel of aarde.

25] **II. ’s Morgens wakkeren de takken**
’s Morgens wakkeren de takken
Het bruisen van de vogels aan
’s Avonds zijn de bomen rustig
De huiverende dag rust uit.

26] **III. Alles verdween**
Alles verdween zelfs de daken zelfs de hemel
Zelfs de schaduw die van de takken viel
Op de toppen van de zachte mossen

creuser des trous et vérifier les formes inutiles du vide
Mains lasses retournant leurs gants
Paupières des couleurs parfaites
Coucher n’importe où et garder en lieu sûr
Le poison qui se compose alors
Dans le calme mais mourir.

La fraîcheur et le feu (1950) FP 147

24] **I. Rayons des yeux**
Rayons des yeux et des soleils
Des ramures et des fontaines
Lumière du sol et du ciel
De l’homme et de l’oubli de l’homme
Un nuage couvre le sol
Un nuage couvre le ciel
Soudain la lumière m’oublie
La mort seule demeure entière
Je suis une ombre je ne vois plus
Le soleil jaune le soleil rouge
Le soleil blanc le ciel changeant
Je ne sais plus
La place du bonheur vivant
Au bord de l’ombre sans ciel ni terre.

25] **II. Le matin les branches attisent**
Le matin les branches attisent
Le bouillonnement des oiseaux
Le soir les arbres sont tranquilles
Le jour frémissant se repose.

26] **III. Tout disparut**
Tout disparut même les toits même le ciel
Même l’ombre tombée des branches
Sur les cimes des mousses tendres

And verify the useless forms of empty space
Tired hands turning down their gloves
Eyelids of perfect colours
To lie no matter where and to keep in a safe place
The poison which is engendered then
In the stillness but to die.

The coolness and the fire (1950) FP 147

24] **I. Rays of the eyes**
Rays of the eyes and the suns
Of the branches and the fountains
Light of the ground and the sky
Of man and man’s oblivion
A cloud covers the ground
A cloud covers the sky
Suddenly the light forgets me
Death alone remains whole
I am a shadow I no longer see
The yellow sun the red sun
The white sun the changing sky
I no longer know
The place of living happiness
On the edge of the shadow with neither sky nor earth.

25] **II. In the morning the branches kindle**
In the morning the branches kindle
The bubbling of the birds
In the evening the trees are quiet
The shivering day is resting.

26] **III. Everything disappeared**
Everything disappeared even the roofs
Even the sky even the shade fallen from the branches
Onto the crests of the tender mosses

Zelfs de woorden en de op elkaar afgestemde blikken

Zusters spiegelingen van mijn tranen
De sterren schitterden rondom mijn raam
En mijn ogen die hun vleugels sloten voor de nacht
Leefden van een heelal zonder grenzen.

27] **IV. In het duister van de tuin**

In het duister van de tuin
Komen onzichtbare meisjes
Nog fijner dan een middagbui
Ze zijn de vriendinnen van mijn slaap
Ze bedwelmen mij heimelijk
Met hun blinde welwillendheden.

28] **V. Verenig de koelte en het vuur**

Verenig de koelte en het vuur
Verenig je lippen en je ogen
Verwacht wijsheid van je gekte
Maak een beeld van man en vrouw.

29] **VI. Man met tedere glimlach**

Man met tedere glimlach
Vrouw met zachte oogleden
Man met opgefriste wangen
Vrouw met zachte en frisse armen
Man met kalme pupillen
Vrouw met vurige lippen
Man met volle woorden
Vrouw met gedeelde ogen
Man met nuttige handen
Vrouw met handen van redelijkheid
Man met aanhoudende sterren
Vrouw met duurzame borsten

Même les mots et les regards bien accordés

Soeurs miroitières de mes larmes
Les étoiles brillaient autour de ma fenêtre
Et mes yeux refermant leurs ailes pour la nuit
Vivaient d'un univers sans bornes.

27] **IV. Dans les ténèbres du jardin**

Dans les ténèbres du jardin
Viennent des filles invisibles
Plus fines qu'à midi l'ondée
Mon sommeil les a pour amies
Elles m'énivrent en secret
De leurs complaisances aveugles.

28] **V. Unis la fraîcheur et le feu**

Unis la fraîcheur et le feu
Unis tes lèvres et tes yeux
De ta folie attends sagesse
Fais image de femme et d'homme.

29] **VI. Homme au sourire tendre**

Homme au sourire tendre
Femme aux tendres paupières
Homme aux joues rafraîchies
Femme aux bras doux et frais
Homme aux prunelles calmes
Femme aux lèvres ardentes
Homme aux paroles pleines
Femme aux yeux partagés
Homme aux deux mains utiles
Femme aux mains de raison
Homme aux astres constants
Femme aux seins de durée

Even the words and the freely proffered gazes

The mirrored sister of my tears
The stars shone around my window
And my eyes closing their wings again for the night
Lived in a boundless universe.

27] **IV. Into the darkness of the garden**

Into the darkness of the garden
Come invisible girls
More delicate than the shower at midday
My sleep has them for friends
They secretly intoxicate me
With their blind complaisant ways.

28] **V. The coolness and the fire**

Unite the coolness and the fire
Unite your lips and your eyes
Expect wisdom of your folly
Create image of woman and of man.

29] **VI. Man with tender smile**

Man with tender smile
Woman with kind eyelids
Man with refreshed cheeks
Woman with gentle and fresh arms
Man with calm pupils
Woman with ardent lips
Man with rich speech
Woman with shared eyes
Man with two useful hands
Woman with hands of reason
Man with constant stars
Woman with breasts of endurance

Niets houdt jullie tegen
Mijn meesters om me te beproeven.

30] VII. De grote rivier die gaat
De grote rivier die gaat
Groot in de zon en klein in het maanlicht
Langs alle wegen naar het avontuur
Zal mij niet hebben om er met vinger naar te wijzen

Ik ken het lot van het licht
Ik heb er genoeg van om te spelen met zijn schittering
Mij te vervolmaken achter mijn oogleden
Opdat niets leeft zonder mij.

Het werk van de schilder (1956) FP 161

32] I. Pablo Picasso
Omring deze citroen met een vormeloos eiwit
Omkleed dit eiwit met een soepel en fijn azuur
De rechte en zwarte lijn komt dan wel van jou
De dageraad is achter je schildering

En ontelbare muren verbrokkelen
Achter jouw schildering en jij staart
Als een blinde als een gek
Je richt een hoog zwaard op in de leegte

Een hand waarom niet een tweede hand
En waarom niet een naakte mond als een veer
Waarom niet een glimlach en waarom geen tranen
Helemaal aan de rand van het doek waar de spijkertjes spelen

Hier is de dag van een ander geef de schaduwen een kans
En met een oogwenk doe er afstand van.

Il n'est rien qui vous retient
Mes maîtres de m'empêcher.

30] VII. La grande rivière qui va
La grande rivière qui va
Grande au soleil et petite à la lune
Par tous chemins à l'aventure
Ne m'aura pas pour la montrer du doigt

Je sais le sort de la lumière
J'en ai assez pour jouer son éclat
Pour me parfaire au dos de mes paupières
Pour que rien ne vive sans moi.

Le travail du peintre (1956) FP 161

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

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

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

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

There is nothing to restrain you
My masters from putting me to the test.

30] VII. The great river which flows
The great river which flows
Great under the sun and small under the moon
Along all paths at random
Will not have me to point to it with my finger

I know the destiny of light
I have enough of it to play with its brilliance
So as to perfect myself behind my eyelids
So that nothing may live without me.

The work of the painter (1956) FP 161

32] I. Pablo Picasso
Surround this lemon with shapeless egg-white,
Coat this egg-white in a supple and fine azure.
However much the straight and black line comes from you
The dawn is behind your painting.

And the countless walls crumble
Behind your painting, and you, your eye fixed
Like a blind man, like a mad man,
You stand a tall sword in the emptiness

A hand, why not a second hand,
And why not the mouth naked like a feather.
Why not a smile and why not tears right at
The edge of the canvas where the little nails are playing.

Here is the the day of others give the shadows a chance,
And in just one movement of the eyelids renounce.

33] **II. Marc Chagall**

Ezel of koe haan of paard
Tot aan de huid van een viool
Man zanger een enkele vogel
Lenige danser met zijn vrouw

Paar gedompeld in zijn voorjaar

Het goud van het gras het lood van de lucht
Gescheiden door blauwe vlammen
Van de gezondheid van de dauw
Het bloed krijgt alle kleuren van de regenboog het hart bonst
Een paar de eerste weerspiegeling

En in een souterrain van sneeuw
Tekent de weelderige wijnrank
Een gezicht met lippen van de maan
Dat nog nooit 's nachts heeft geslapen.

34] **III. Georges Braque**

Een vogel vliegt weg,
Hij gooit de wolken weg als een onbruikbare sluier,
Hij heeft het licht nooit gevreesd,
Opgesloten in zijn vlucht,
Hij heeft nooit een schaduw gehad.

Schelpen van de oogst verbrijzeld door de zon.
Alle bladeren in het bos zeggen ja,
Ze weten niets ander dan ja te zeggen,
Iedere vraag, ieder antwoord,
En de dauw stroomt onderin dit ja.

Een man met lichte ogen beschrijft de liefdeshemel.
Hij verzamelt daar de wonderen
Als bladeren in een bos,
Als vogels in hun vleugels
En de mensen in de slaap.

33] **II. Marc Chagall**

Âne ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul oiseau
Danseur agile avec sa femme

Couple trempé dans son printemps

Lor de l'herbe le plomb du ciel
Séparés par les flammes bleues
De la santé de la rosée
Le sang s'irise le cœur tinte
Un couple le premier reflet

Et dans un souterrain de neige
La vigne opulente dessine
Un visage aux lèvres de lune
Qui n'a jamais dormi la nuit.

34] **III. Georges Braque**

Un oiseau s'envole,
Il rejette les nues comme un voile inutile,
Il n'a jamais craint la lumière,
Enfermé dans son vol,
Il n'a jamais eu d'ombre.

Coquilles des moissons brisées par le soleil.
Toutes les feuilles dans le bois disent oui,
Elles ne savent dire que oui,
Toute question, toute réponse
Et la rosée coule au fond de ce oui.

Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour.
Il en rassemble les merveilles
Comme des feuilles dans un bois,
Comme des oiseaux dans leurs ailes
Et des hommes dans le sommeil.

33] **II. Marc Chagall**

Donkey or cow, cock or horse
Even the skin of a violin
A singing man a single bird
An agile dancer with his wife

A couple drenched in its springtime

The gold of the grass the lead of the skies
Separated by the blue flames
Of health of dew
The blood glistens the heart tolls
A couple the first reflection

And in an underground cavern of snow
The opulent vine draws
A face with moon-like lips
Which has never slept at night.

34] **III. Georges Braque**

A bird flies away,
He throws off the clouds like a pointless veil,
He has never feared light,
Enclosed in his flight,
He has never had a shadow.

Husks of the harvest, split by the sun.
All the leaves in the woods say yes,
They can only say yes,
Every question, every reply
And the dew runs in the depth of this yes.

A man with flitting eyes describes the heaven of love.
He gathers together its marvels
Like leaves in a wood,
Like birds in their wings
And men in sleep.

35] **IV. Juan Gris**
Overdag wees dankbaar 's nachts pas op
Voor zachtheid de halve wereld
De ander toonde blinde strengheid

In de aderen las men een genadeloos heden
De beperkte ruimte verbond alle gewrichten
Van de vertrouwde voorwerpen met de schoonheid van de omtrek

Tafel gitaar en leeg glas
Op een akker van rijke aarde
Van wit doek van nachtelijke lucht

Tafel moest zichzelf ondersteunen
Lamp pitje van het duister blijven
Krant liet de helft van zichzelf achter

Twee maal overdag twee maal 's nachts
Van twee voorwerpen een dubbel voorwerp
Eén geheel voor altijd.

36] **V. Paul Klee**
Op de fatale helling heeft de reiziger profijt
Van de gunst van de dag, ijzel en zonder kiezels,
En met ogen blauw van liefde, ontdekt zijn seizoen
Dat aan elke vinger grote sterren draagt als ringen

Op het strand heeft de zee zijn oren achtergelaten
En het uitgegraven zand de plaats van een mooie misdaad.
De beproeving is zwaarder voor de beul dan voor zijn slachtoffers
De messen zijn tekens en de kogels zijn tranen.

35] **IV. Juan Gris**
De jour merci de nuit prends garde
De douceur la moitié du monde
L'autre montrait rigueur aveugle

Aux veines se lisait un présent sans merci
Aux beautés des contours l'espace limité
Cimentait tous les joints des objets familiers

Table guitare et verre vide
Sur un arpent de terre pleine
De toile blanche d'air nocturne

Table devait se soutenir
Lampe rester pépin de l'ombre
Journal délaissait sa moitié

Deux fois le jour deux fois la nuit
De deux objets un double objet
Un seul ensemble à tout jamais.

36] **V. Paul Klee**
Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.

Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

35] **IV. Juan Gris**
By day give thanks by night beware
Of gentleness half the world
The other showed blind severity

A present without mercy was being read to the veins
The limited space cemented all the joints of the
Every-day objects to the beauty of the contours

Table guitar and empty glass
On an acre of rich earth
Of white canvas of nocturnal air

Table had to support itself
Lamp to remain the pip of the shadow
Newspaper abandoning one half of itself

Twice by day twice by night
Of two objects a double object
A single whole once and for all.

36] **V. Paul Klee**
On the fatal slope the traveller benefits from the
Favour of the day, iced over and without gravel,
And the eyes blue with love, finds out his season
Which wears on all its fingers great stars as rings.

On the beach the sea has left its ears
And the gouged sand site of some handsome crime.
The torture is harder on the torturer than on the victims.
The knives are omens and the bullets are tears.

37] **VI. Joan Miró**
Zon van prooi gevangene van mijn hoofd,
Verwijder de heuvel, verwijder het bos.
De lucht is mooier dan ooit.

De libelles van de druiven
Geven hem precieze vormen
Die ik verjaag met een gebaar.

Wolken van de eerste dag,
Gevoelloze wolken die niets toestaat,
Hun zaden branden
In de strovuurtjes van mijn ogen.

Aan het eind, om zich met een dageraad te bedekken
Moet de hemel net zo helder zijn als de nacht.

38] **VII. Jacques Villon**
Onherstelbaar leven
Leven om altijd te koesteren

Ondanks de zweepslagen
En lage moraal
Ondanks valse sterren
En alles overwoekerende as

Ondanks knarsende koorts
Misdaden op buikhoogte
Uitgedroogde borsten idiote koppen
Ondanks dodelijke zonnen

Ondanks dode goden
Ondanks de leugens
De dageraad de horizon het water
De vogel de mens de liefde

37] **VI. Joan Miró**
Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais.

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

38] **VII. Jacques Villon**
Irrémédiable vie
Vie à toujours chérir

En dépit des fléaux
Et des morales basses
En dépit des étoiles fausses
Et des cendres envahissantes

En dépit des fièvres grinçantes
Des crimes à hauteur du ventre
Des seins taris des fronts idiots
En dépit des soleils mortels

En dépit des dieux morts
En dépit des mensonges
L'aube l'horizon l'eau
L'oiseau l'homme l'amour

37] **VI. Joan Miró**
Sun of prey prisoner of my head,
Remove the hill, remove the forest.
The sky is more beautiful than ever.

The dragonflies of the grapes
Give it definite shapes
Which I dissipate with a single gesture.

Clouds of the first day,
Unfeeling clouds which nothing sanctions,
Their seeds burn
In the straw fires of my glances.

At the end, to cover itself with a dawn
The sky will need to be as pure as the night.

38] **VII. Jacques Villon**
Irremediable life
Life to be always cherished

Despite scourges
And base morals
Despite false stars
And invading ashes

Despite grating fevers
Stomach-high crimes
Withered breasts stupid brows
Despite deadly suns

Despite dead gods
Despite lies
The dawn, the horizon, water
Bird man love

De mens licht en goed
Die de aarde verzacht
De bossen opheldert
De steen verlicht

En de nachtelijke roos
En het bloed van de menigte.

Vertaling: Jasper Schweppe, Maaike Koffeman

L'homme léger et bon
Adoucissant la terre
Éclaircissant les bois
Illuminant la pierre

Et la rose nocturne
Et le sang de la foule.

Man light-hearted and good
Softening the soil,
Clearing the woods
Illuminating the stone

And the nocturnal rose
And the blood of the crowd.

Translations: Winifred Radford, Charles Johnston, Christopher Goldsack

Biografieën

Notices biographiques

Biographies

JASPER SCHWEPPE

Jasper Schweppe studeerde in Zwolle bij Lodewijk Meeuwsen (DM eindexamen 1995) en in Den Haag bij Meinard Kraak (UM eindexamen 1998). In 1999 won hij in Parijs het internationale Musicora concours voor Frans lied uit de twintigste eeuw. Tegenwoordig is hij als zanger en artistiek coördinator verbonden aan het Nederlands Kamerkoor. Daarnaast is hij bij verschillende ensembles actief als koorzanger en solist. Recent bracht hij CD's uit van *La Bonne Chanson* van Fauré en de *Winterreise* van Schubert. Meer informatie: www.jasperschweppe.nl

ARTHUR SCHOONDERWOERD

Arthur Schoonderwoerd studeerde piano en muzikwetenschap in Utrecht Conservatorium en studeerde vervolgens pianoforte bij Jos van Immerseel aan het Conservatoire Supérieur de Musique de Paris (cum laude). Hij was prijswinnaar van het vermaarde fortepianoconcours Musica Antiqua te Brugge en van het Van Wassenauer Concours en werd door de Conseil d'Europe uitgeroepen tot Laureaat Juventus. Zijn solocarrière voert hem over de hele wereld. Daarnaast speelt Arthur Schoonderwoerd graag kamermuziek en gaf hij concerten met vele bekende zangers. Meer informatie: ensemblecristofori.com/about/presentation-arthur-schoonderwoerd

MAAIKE KOFFEMAN

Maike Koffeman is docent literatuurwetenschap en Franse taal en cultuur aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Zij promoveerde in 2003 op een onderzoek naar het literaire tijdschrift *La Nouvelle Revue Française*. Haar onderzoek richt zich op negentiende- en twintigste-eeuwse Franse letterkunde en op Frans-Nederlandse culturele betrekkingen. Meer informatie: radboud.academia.edu/MaikeKoffeman.

TESSEL M. BAUDUIN

Tessel M. Bauduin is als kunsthistoricus verbonden aan de Universiteit van Amsterdam. Haar boek *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton* is in 2014 uitgekomen bij Amsterdam University Press. Verder heeft zij gepubliceerd over onder meer de Zweedse kunstenares Hilma af Klint,

JASPER SCHWEPPE

Jasper Schweppe a fait ses études à Zwolle auprès de Lodewijk Meeuwsen (diplôme d'enseignement obtenu en 1995), puis à La Haye dans la classe de Meinard Kraak (diplôme de soliste en 1998). En 1999, il a remporté le Concours international Musicora pour la mélodie française du 20^e siècle. Il travaille actuellement au Nederlands Kamerkoor en tant que chanteur et coordinateur artistique. Il se produit parallèlement comme choriste et soliste avec différents ensembles. Il a récemment enregistré en disque compact *La Bonne Chanson* de Fauré et le *Voyage d'hiver* de Schubert. Pour plus d'informations : www.jasperschweppe.nl

ARTHUR SCHOONDERWOERD

Arthur Schoonderwoerd a fait des études de piano à l'École Supérieure des Arts d'Utrecht et de musicologie à l'université de cette même ville. Il s'est ensuite spécialisé en pianoforte dans la classe de Jos van Immerseel au Conservatoire Supérieur de Paris (où il obtient un premier prix cum laude). Lauréat du concours de musique ancienne de Bruges et du Concours Van Wassenauer, il est également nommé Lauréat Juventus. Sa carrière de soliste le conduit dans le monde entier. Arthur Schoonderwoerd est par ailleurs un chambriste très recherché. Il se produit avec un grand nombre de chanteurs de tout premier plan. Pour plus d'informations : ensemblecristofori.com/about/presentation-arthur-schoonderwoerd

MAAIKE KOFFEMAN

Maike Koffeman enseigne la culture et la littérature française à l'université Radboud de Nîmègue. Elle a souenu en 2003 une thèse intitulée *Entre Classicisme et Modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*. Ses recherches l'orientent vers la littérature française des dix-neuvième et vingtième siècles et vers les relations culturelles entre la France et les Pays-Bas. Pour plus d'informations : radboud.academia.edu/MaikeKoffeman

TESSEL M. BAUDUIN

Tessel M. Bauduin, historienne de l'art, travaille à l'Université d'Amsterdam. Son ouvrage intitulé *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton* a

JASPER SCHWEPPE

Jasper Schweppe studied in Zwolle with Lodewijk Meeuwsen and in The Hague with Meinard Kraak. He won the international Musicora competition for 20th century French song in Paris in 1999. He is currently engaged as singer and artistic coordinator with the Netherlands Chamber Choir; he also appears regularly with various ensembles as chorister and as soloist. His recent CD recordings include Fauré's *La bonne chanson* and Schubert's *Winterreise*. More information: www.jasperschweppe.nl

ARTHUR SCHOONDERWOERD

Arthur Schoonderwoerd studied piano and musicology at the Utrecht Conservatory and went on to study fortepiano with Jos van Immerseel at the Conservatoire Supérieur de Musique in Paris. He was a laureate of the Musica Antiqua fortepiano competition in Bruges and of the Van Wassenauer Competition; he was also named Laureate Juventus by the Council of Europe. His solo career has taken him around the world. He enjoys performing chamber works and has also appeared in recital with many renowned singers. More information: [www.ensemblecristofori.com/about/presentation-arthur-schoonderwoerd](http://ensemblecristofori.com/about/presentation-arthur-schoonderwoerd)

MAAIKE KOFFEMAN

Maike Koffeman is an assistant professor in literary theory and French language and culture at Radboud University in Nijmegen. She completed her doctor's degree in 2003 with a thesis on *La Nouvelle Revue Française*. Her research is focused primarily on 19th and 20th century French literature and on French and Dutch cultural relations. More information: www.radboud.academia.edu/MaikeKoffeman

TESSEL M. BAUDUIN

Tessel M. Bauduin is an art historian with the University of Amsterdam. Her book *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton* was published by the Amsterdam University Press in 2014. She has also published works on the Swedish artists Hilma af Klint, on automatism in Surrealism, and on Hieronymus Bosch as a Surrealist. She is currently researching the impact of mediaeval art on French and Belgian Surrealism. More information: www.tesselbauduin.nl

het automatisme in surrealisme, en over Jeroen Bosch als surrealist. Momenteel doet zij onderzoek naar de receptie van oude meesters in het Frans en Belgische surrealisme. Meer informatie: www.tesselbauduin.nl.

MICHA HAMEL

Micha Hamel is een veelzijdig kunstenaar. Hij componeerde voor amateurs en professionals, voor koren, ensembles en orkesten alsook voor vele theaterproducties. Hij publiceerde vijf dichtbundels en is tevens werkzaam als musicus, programmeur, schrijver en onderzoeker. Sinds 2010 is hij lector 'Performance Practice' aan Hogeschool Codarts in Rotterdam. Meer informatie: www.michahamel.nl.

paru en 2014 par l'Amsterdam University Press. Ses autres publications portent notamment sur l'artiste suédoise Hilma af Klint, l'automatisme dans le surréalisme, et sur Jeroen Bosch en tant que surréaliste. Elle fait actuellement des recherches sur la réception des maîtres anciens dans le surréalisme belge et français. Pour plus d'informations : www.tesselbauduin.nl.

MICHA HAMEL

Micha Hamel est un artiste aux talents multiples. Il a composé pour amateurs et professionnels, pour chœurs, ensembles et orchestres, ainsi que pour des productions de théâtre. Il a publié cinq recueils de poèmes et est également actif comme musicien, programmeur, écrivain et chercheur. Depuis 2010, il enseigne l'interprétation à l'École supérieure Codarts de Rotterdam. Pour plus d'informations : www.michahamel.nl.

MICHA HAMEL

Micha Hamel is an all-round artist. He has composed works for amateurs and professionals, for choirs, ensembles and orchestras as well as for many theatrical productions. He has published five volumes of poetry and is currently working as a musician, concert programmer, writer, and researcher. He has been lecturer in performance practice at the Hogeschool Codarts in Rotterdam since 2010. More information: www.michahamel.nl

Tel jour telle nuit

1] I Bonne journée	02:27
2] II Une ruine coquille vide	02:08
3] III Le front comme un drapeau perdu	01:02
4] IV Une roulotte couverte en tuiles	00:52
5] V À toutes brides	00:43
6] VI Une herbe pauvre	01:22
7] VII Je n'ai envie que de t'aimer	01:00
8] VIII Figure de force brûlante et farouche	01:20
9] IX Nous avons fait la nuit	03:10

Miroirs brûlants

10] I Je vois le feu du soir	03:50
11] II Je nommerai ton front	01:17

12] Nocturne VII in B flat major	02:28
----------------------------------	-------

Cinq poèmes de Paul Éluard

13] I Peut-il se reposer	01:49
14] II Il la prend dans ses bras	00:47
15] III Plume d'eau claire	00:34
16] IV Rôdeuse	01:26
17] V Amoureuses	01:14

18] Nocturne IV in c minor	01:27
----------------------------	-------

19] Main dominée par le coeur	01:06
-------------------------------	-------

20] Une chanson de porcelaine	01:24
-------------------------------	-------

21] Ce doux petit visage	01:45
--------------------------	-------

22] Mais mourir	01:14
-----------------	-------

23] Nocturne VIII in G major	02:17
------------------------------	-------



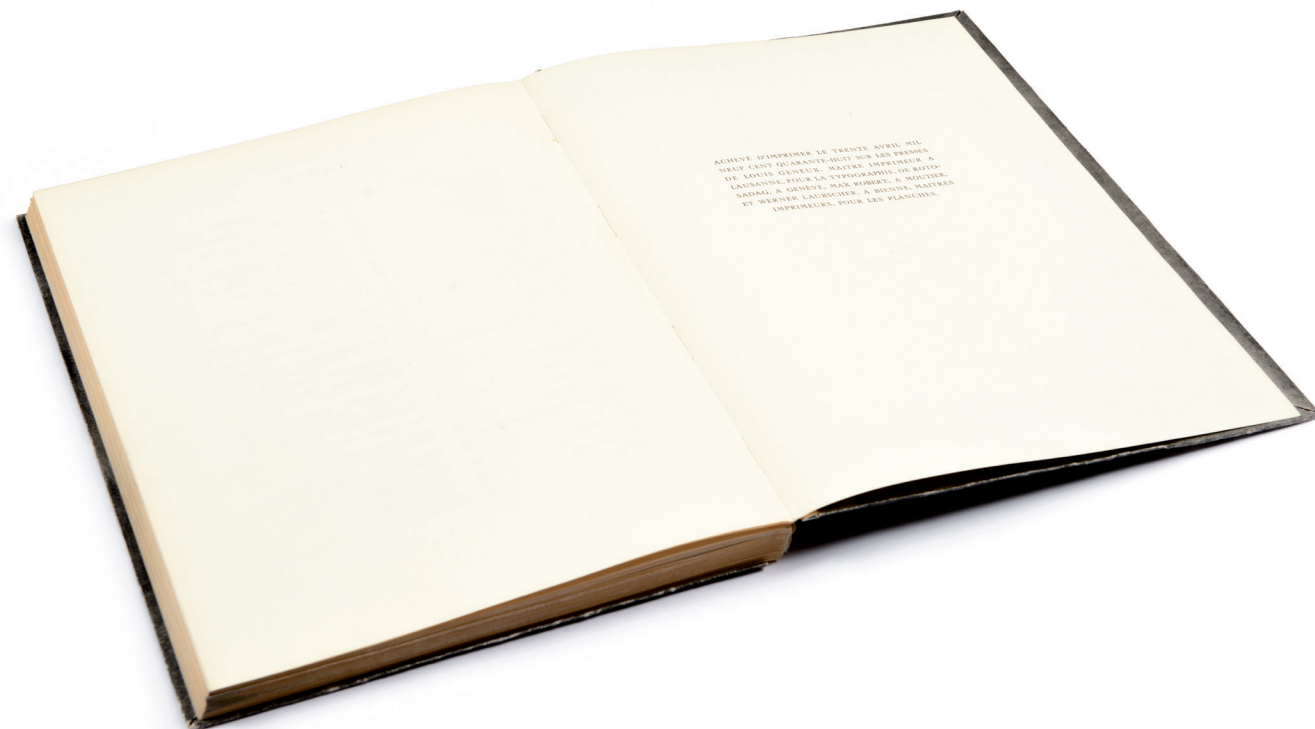
La fraîcheur et le feu

24] I Rayons des yeux	01:15
25] II Le matin les branches attisent	00:41
26] III Tout disparut	01:33
27] IV Dans les ténèbres du jardin	00:28
28] V Unis la fraîcheur et le feu	01:21
28] VI Homme au sourire tendre	01:42
30] VII La grande rivière qui va	00:55

31] Nocturne I in C major	03:42
---------------------------	-------

Le travail du peintre

32] I Pablo Picasso	02:35
33] II Marc Chagall	01:06
33] III Georges Braque	01:22
34] IV Juan Gris	02:02
35] V Paul Klee	00:51
36] VI Joan Miró	01:38
37] VII Jacques Villon	02:14



Jasper Schweppe *baritone*
Arthur Schoonderwoerd *piano*
Eugeen Liven d'Abelardo *recording & edit*
Marius van Altena *recording*
Jan Steenbeeke *sound engineer, mix & edit*
Jasper Schweppe *producer*
Micha Hamel *research*
Tessel M. Bauduin *research*
Maaïke Koffeman *research & text editing*
Dirk de Greef *executive producer Etcetera Records*
Roman E. Jans *art-direction & design Etcetera Records*
Mike Bink Fotografie *photo's book 'Voir'*

