



## **Facile, ou le livre photographique comme scène érotique**

En Avant-propos de son livre *Les inventions littéraires de la photographie*, Jérôme Thélot écrit : « C'est la littérature qui donne du sens à la photographie », voulant dire que c'est elle qui l'a *inventée*, non pas à la place de Daguerre, Niépce ou Talbot, mais parce qu'avec la photographie est advenu une sorte de séisme culturel, et que la tâche consistant à en mesurer l'ampleur ne pouvait revenir qu'à des écrivains ou des poètes « qui ont vécu ces questions jusqu'aux limites de leurs consciences, lorsque la nouveauté du procédé, au XIXe siècle, excédait encore toute réponse<sup>1</sup> ». Écrivant cela, Thélot ne pose pas simplement que la littérature, en tant que langage, est l'interprétant ultime des images, celle-ci aussi bien que celles qui, historiquement, l'avaient précédée ; il évoque au contraire une invention réciproque :

D'un côté *la littérature invente la photographie* : elle en imagine les fictions vraies, elle l'érige en questions subjectives et lui attribue des valeurs ; et, d'un autre côté, *la photographie invente la littérature* : elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite, la somme de se ressaisir à nouveaux frais devant elle<sup>2</sup>.

C'est en ces termes, d'invention et de détermination réciproques entre littérature et photographie, que je vais aborder le livre de poésie qu'ont réalisé Paul Éluard, May Ray, Nusch et Guy Levis Mano, *Facile*. Il sort le 24 octobre 1935 : 12 photographies sont reproduites en héliogravure, plus celle de la couverture, dans un format de 18 sur 24,5, avec un tirage limité à 1225 exemplaires, dont 25 sur Japon impérial avec une photographie originale signée, 1200 sur papier vélin, dont 200 hors commerce. Le livre demeure certes rare mais n'est plus tout à fait introuvable : il en existe une réédition en fac-simile dans la collection « Bibliothèque surréaliste » sortie chez Tchou en 2004.

*Facile* est souvent décrit comme l'une des réussites les plus abouties du livre surréaliste ou du livre d'artiste, et la collaboration dont il est le fruit, entre le poète, le photographe et l'imprimeur-éditeur est estimée absolument exemplaire. Sans qu'il s'agisse de remettre en question ce jugement de valeur, cependant l'examen de la genèse de l'ouvrage ne permet pas d'affirmer que l'on a affaire à un processus créatif et collectif parfaitement concerté, les trois acteurs poursuivant, comme on verra, des logiques et des objectifs relativement hétérogènes. Pour autant, c'est là qu'il paraît pertinent de faire entrer en jeu la notion de « scène », dans un sens toutefois qu'il nous faut préciser. Il ne s'agira pas de l'acception du mot telle qu'appliquée à la dynamique d'un récit de fiction, dans lequel peuvent intervenir des suspens narratifs à fort pouvoir de visualisation, de ces « tableaux » au sens aussi où Diderot les entendait par exemple dans l'art dramatique. Même si l'ouvrage d'Éluard est en quelque sorte sous-tendu par un « grand récit » archétypal narratif l'amour porté par un poète à sa Dame ou sa Muse, ce dernier est secondaire dans la logique de la lecture ou de la réception par le lecteur, le livre lui-même s'imposant d'abord comme un objet, dont la matérialité même fait corps avec la signification littéraire et artistique dont il est porteur. S'y déploient, au fil des pages, des textes en vers libres lisibles sur fond de photographies de nus féminins, l'ensemble étant disposé de telle sorte que la typographie, les photographies ou photogravures, les textes en noir sur blanc ou blanc sur noir, le corps de la femme et les corps d'imprimerie constituent un tout d'une homogénéité rare. La scène dont

<sup>1</sup> *Les inventions littéraires de la photographie*, Jérôme Thélot, Paris, PUF, 2003, p. 2. En italiques dans le texte.

<sup>2</sup> Idem, p. 3.



nous allons parler sera par conséquent ce livre en tant qu'objet, dans la mesure où cet objet, dans sa matérialité même, accomplit une symbiose en effet exceptionnelle entre les intentions artistiques, poétiques, érotiques qui se déploient dans le *lieu* de ce livre qui est leur point de rencontre, de convergence.

Mais cette précision posée, il demeure que, dans l'expression de « scène érotique », l'acception de l'adjectif doit elle aussi être circonscrite. Il tombe sous le sens commun que des photographies de nus féminins ont un caractère érotique. Pour autant, nous ne sommes pas du tout, avec *Facile*, dans la tradition de ces livres illustrés de nus photographiés auxquels un poète vient ajouter des sonnets ou des textes rimés plus ou moins osés, à la manière de Pierre Louÿs, par exemple. A la Belle Époque, les éditeurs de revues ou d'ouvrages distribués sous le manteau ou dans les arrière-boutiques de libraires pouvaient disposer de fonds de photographies prises dans des ateliers d'artistes ou des maisons closes, avec des modèles plus ou moins professionnels. Les images préexistaient à leur insertion dans les ouvrages et leur association avec des textes, et même si ces derniers pouvaient laisser entendre (fictivement ou non) qu'il existait une plus ou moins grande connivence entre l'écrivain et la femme photographiée, cette dernière, dans la plupart des cas, ne figurait auprès du texte que pour mieux renvoyer à d'autres femmes véritables. Or, tel n'est pas le cas justement de *Facile*. Le modèle *pris* en photographie est la vraie femme du poète, dont les textes sont une variation sur la prise, la déprise, l'emprise amoureuse. Nusch est la femme d'Éluard qu'il donne à voir et à prendre par son ami Man Ray. Autrement dit, Nusch ne saurait être seulement considérée comme un « modèle » ayant posé nue chez ou pour un photographe, elle devient actrice à part entière de la situation créative, de la genèse de l'œuvre, de sa propre incorporation en image dans le livre.

Le livre comme « scène » est alors *érotique* moins pour ce que les images représentent ou les textes décrivent que pour la relation de tension désirante qui s'y déploie entre les divers protagonistes. Une situation qui frise les limites de l'obscène, mais qui demeure dans l'érotisme dans la mesure où elle est récupérée par les « poétiques » respectives d'Éluard, de Man Ray, de Nusch et de Guy Lévis Mano, quoique différemment dans les quatre cas, comme nous l'allons voir, mais aboutissant en effet à l'idée accomplie d'une « détermination réciproque » entre photographie et littérature.

\*\*\*

Sans doute Éluard et Man Ray se connaissent-ils depuis que ce dernier est arrivé à Paris, en juillet 1921, annoncé par Marcel Duchamp et accueilli en grandes pompes au Café Certa par la troupe des surréalistes qui tous rêvent de New York d'où il arrive. Soupault organise pour lui une exposition à la librairie Six, qui est un échec commercial et qui vaut de la part de Man Ray un pied de nez à ses nouveaux amis sous la forme d'un fer à repasser sur lequel il colle des clous, objet qu'il intitule « cadeau » par antiphrase. Mais le photographe n'en exauce pas moins leurs vœux les plus chers lorsqu'il donne avec ses rayogrammes (photographies sans appareil) les objets les plus singulièrement emblématiques d'une écriture automatique, accomplie par la seule intervention de la lumière. La revue *Littérature* en février 1923 publie son montage photographique intitulé « Monsieur inventeur 6 secondes », autoportrait métaphorique dont les yeux sont des roues dentées et le nez en papier plié. Man Ray a trouvé place au sein du groupe, il est l'homme-rayon, l'homme appareil, il est celui par lequel la lumière de la vieille métaphysique qui opérait à l'âge du vitrail est remplacée par une autre magie, celle de la lumière à l'âge de la fée électricité...

En juin 1926, on trouve dans le n° 7 de *La Révolution surréaliste* une photographie signée Man Ray illustrant un poème de Paul Éluard, intitulé « A la fenêtre ». L'alchimie,



impossible aux yeux de Baudelaire, entre poésie et photographie, semble opérer. Dans le numéro suivant, paru en décembre, accompagné cette fois d'une photographie d'Atget figure un texte d'Éluard, intitulé « Les dessous d'une ville ou la pyramide humaine », dans le préambule duquel Éluard se décrit lui-même en appareil photographique :

Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes<sup>3</sup>.

Cela ressemble à une déclaration d'intention, presque à un programme, en tout cas à une posture assez volontariste dans laquelle le poète paraît se soumettre à une nouvelle forme de vision, faire allégeance à l'appareil optique, chimique et mécanique dont en 1925 Aragon lui aussi, dans son *Paysan de Paris*, avait chanté (non sans ironie) les vertus, par l'entremise du célèbre Kodak, l'un des instruments, avec les pompes à essence, de la « mythologie moderne ».

Cependant, l'on doit constater que Paul Éluard ne se lance pas à corps perdu dans l'invention du « nouveau livre », ou du « photopoème », pour reprendre le titre d'un article que Nicole Boulestreau<sup>4</sup> a consacré à *Facile*. Il faut en effet attendre neuf ans pour le voir publier presque simultanément, en 1935, d'abord un poème intitulé « Appliquée », dans la revue *Minotaure* n° 7, avec des photographies de Hans Bellmer et Man Ray, puis, quelques mois plus tard, en octobre, *Facile*, chez Guy Levis Mano.

L'idée pourtant que l'association entre poésie et photographie pourrait engendrer un nouveau livre n'est pas neuve, puisque l'un des projets les plus anciens (dans le domaine français) fut celui de Nerval embarquant pour Le Caire en 1843 avec le lourd matériel qui lui permettrait de « remplacer le rêve par la réalité<sup>5</sup> ». Quant au projet le plus tonitruant, ce fut probablement celui de Victor Hugo demandant à Hetzel de faire un contretype du portrait qu'il s'était fait tirer à Bruxelles pour le joindre à l'édition de *Napoléon le Petit* : après le refus de l'éditeur, il expédia au nouvel empereur un exemplaire de son pamphlet joint à son daguerréotype<sup>6</sup>. Hetzel en effet n'avait pas l'audace de Blanquart-Evrard qui, dès 1851, avait sorti des albums illustrés d'épreuves collées, si bien que Victor Hugo, se heurtant au même refus en 1856 pour *Les Contemplations*, dut se rabattre sur un procédé plus artisanal pour réaliser les 6 exemplaires qui nous sont parvenus des *Contemplations* illustrés de photographies collées, notamment celle d'Auguste Vacquerie face au poème intitulé « A Aug. V. » qui ouvre le livre V intitulé « En marche ».

L'on sait bien que les aventures, ou les mésaventures, des rapports entre poésie et photographie n'en resteront pas là ; je me suis toutefois arrêté sur l'exemple des *Contemplations* pour souligner que cette tentative avortée de réaliser un livre « photopoétique » possède une extension relevant de ce que Pierre Georgel, à propos plus généralement des dessins de Hugo, dénomme « l'intime ». Or, paradoxalement, 80 ans plus tard, l'on va retrouver chez Éluard cette même dimension *intime* quand on s'attendrait je crois à voir le poète surréaliste monter plus vaillamment sur le char de la modernité, surtout en compagnie d'un photographe tel que Man Ray, qui maîtrise évidemment le procédé tout

<sup>3</sup> Cité par Paul Edwards, *Soleil noir, Photographie et littérature*, Rennes, PUR, 2008, p. 405.

<sup>4</sup> Nicole Boulestreau, « Le photopoème *Facile* : un nouveau livre dans les années 30 », *Mélusine IV, Le livre surréaliste*, Paris, L'âge d'homme, 1981, p. 163-177. Je remercie vivement Nicole Boulestreau qui a bien voulu me communiquer quelques-uns des excellents articles qu'elle a consacrés à Éluard. Voir également l'article de Jean Pierrot « Éluard illustrateur de Man Ray : *Les Mains libres* », publié dans *Iconographie et littérature*, Paris, PUF, 1983, p. 183-199.

<sup>5</sup> Lettre de Nerval citée par Paul-Louis Roubert, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998.

<sup>6</sup> Voir Paul Edwards, *op. cit.*, p. 178.



autrement que la famille Hugo dans son laboratoire de Jersey. C'est sur la nature de cette *intimité* de la scène érotique de *Facile* que nous allons nous interroger à présent.

### Quelle idée de l'objet-livre chez Éluard ?

Un certain nombre d'éléments de nature biographique peuvent sans doute expliquer la relative distance entre, d'un côté, le souhait supposé de la part d'Éluard de réaliser un véritable livre photopoétique et, d'un autre côté, *Facile* tel que cet objet-livre nous est parvenu.

A l'époque où il entreprend cet ouvrage, Éluard avoue avoir rompu avec les expériences de création en groupe, et d'ailleurs Breton se défie de lui<sup>7</sup>. Surtout, en dépit à la fois des liens très forts avec de nombreux artistes et de ses convictions esthétiques qui l'inclinent à la création collective, il n'est justement pas si facile pour lui d'envisager une véritable collaboration avec un artiste plastique portant sur un sujet tel que l'amour porté à sa propre femme. On songe à *Au défaut du silence*, réalisé avec Max Ernst en 1925, à l'époque où Gala était l'épouse de l'un et la maîtresse de l'autre. Le recueil (publié anonyme, sans lieu ni date ni mention d'éditeur, et à 50 exemplaires dont un sur Japon destiné à Gala<sup>8</sup>) avait certainement représenté une expérience plus traumatisante qu'heureuse (voir ci-contre à Innsbruck en 1922 : Louise Ernst, Paul, Gala, Max et les enfants du couple Ernst).

Ce dont témoignent symétriquement les 20 dessins à la plume de Max Ernst enchevêtrant des visages, vus sous tous les angles, de Gala ombrageuse et froide (à droite).



L'adjectif « facile » tel qu'il est employé dans le célèbre vers de *Capitale de la douleur* (ce recueil est lié à *Au défaut du silence*) — « J'ai la beauté facile et c'est heureux » — est généralement perçu comme traduisant un art poétique tout de limpidité, mais il se peut qu'il soit plus ambigu et renvoie à l'expression courante et populaire de « femme facile », encore présente en filigrane dans le titre du recueil de 1934, *La Rose publique*, lequel se clôt sur un poème intitulé *Man Ray*.

Le contexte de la collaboration avec Max Ernst impliqua donc, d'abord, non pas un duo mais à un trio incluant le modèle, Gala, et l'on conçoit que ce « triangle dramatique » ait requis du poète qu'il ait eu, outre la beauté facile, l'amitié généreuse. Pourtant, disons-le tout de suite, dix ans plus tard, avec *Facile*, ce dispositif triangulaire loin d'être écarté est renouvelé (au demeurant Man Ray est un séducteur plus redoutable encore que Max Ernst) ; il est même remotivé puisque Nusch a été bel et bien prostituée, et rencontrée comme telle par Éluard.

Mais si Éluard, pour ce qui est de ses recherches poétiques personnelles, n'abandonne pas la perspective de réaliser, avec un autre artiste qu'Ernst, un livre qui soit, sinon surréaliste, du moins en parfaite harmonie avec sa poétique propre, pour autant il n'incline pas à s'inspirer de procédés contemporains ni « résolument modernes ». Au contraire, il considère des genres ou des modèles très anciens, voire archaïques. Il convient ici de rendre hommage

<sup>7</sup> Dans ses *Entretiens*, Breton note à propos d'Éluard : « Je n'en étais pas à découvrir qu'il supportait mal les prohibitions que le surréalisme avait édictées sur le plan littéraire et autres. A cet égard, les titres de certains de ses ouvrages (*La rose publique*, *Facile*) marquent une revendication très nette. » *Paul Éluard, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, tome 1, notes Dumas et Scheler, p. 1453.

<sup>8</sup> L'ouvrage a été réédité en 2010 par Jean-Michel Place.



aux recherches rigoureuses et aux démonstrations impeccables de Nicole Boulestreau, qui a montré comment *Les Mains libres*, le recueil qu'il publie un an après *Facile*, avec cette fois des dessins de Man Ray, est secrètement habité par l'archétype du livre d'emblèmes.

Le plus ancien et le plus célèbre est le *Songe de Poliphile*, de Francesco Colonna édité à Venise en 1467 par Alde Manuce. On sait que les livres d'emblèmes comportent trois éléments : 1- Une image, en général une gravure sur bois ou sur métal, qui forme le corps de l'emblème et joue un rôle mnémotechnique. 2- Un titre assez bref, souvent difficile à déchiffrer, presque toujours en latin, qui constitue l'âme de l'emblème. 3- Un texte explicatif qui élucide le sens caché de l'image et de la devise. Dans une première partie, l'auteur décrit l'image, dans la seconde il en donne la leçon morale. André Alciat en 1531 fait paraître son *Emblematum Liber*, dans lequel sont associés des petits textes en vers latins et des objets, ou bien des scènes, les premiers ayant pour fonction de dégager la signification symbolique des seconds. On aura d'ailleurs recours à de grands artistes pour réaliser des motifs graphiques ou figuratifs. Ce genre s'appuie sur l'édition, florissante à l'époque, de formes littéraires apparentées : les Bestiaires, les Ars Moriendi, les Arts de mémoire, le *Songe de Poliphile* de Colonna. Les livres d'emblèmes connurent un engouement remarquable, dépassant largement la portée des petits livres d'apophtegmes ou de sentences. Goethe et Byron en possédaient dans leur bibliothèque. Éluard en était friand et paraît avoir réussi à faire partager sa passion par Man Ray puisque nombre de ses dessins se rapprochent incontestablement d'emblèmes de Corrozet, d'Alciat, de ceux de *L'Arbre de l'Inquiétude et des Irrésolutions de l'Esprit* de Pétrarque ainsi que de la *Délie* de Maurice Scève<sup>9</sup>.



L'ATTENTE  
Je n'ai jamais tenu sa tête dans mes mains.



L'Yraigne  
« J'ai tendu le lacs où je meurs. »

CDXI  
Au doux rouer de ses chastes regards,  
Toute douceur pénétramment se fiche  
Jusqu'au secret, où mes sentiments ars  
Le plus du temps laissent ma vie en friche,  
Où du plaisir, sur tout autre bien riche,  
Elle m'allège intérieurement :  
Et en ce mien heureux meilleurement,  
Je m'en vais, tout en esprit éperdu.  
Dont, maugré moi, trop volontairement  
Je me meurs, pris ès rets que j'ai tendu.

Planche 2

Les livres d'emblèmes connurent un engouement remarquable, dépassant largement la portée des petits livres d'apophtegmes ou de sentences. Goethe et Byron en possédaient dans leur bibliothèque. Éluard en était friand et paraît avoir réussi à faire partager sa passion par Man Ray puisque nombre de ses dessins se rapprochent incontestablement d'emblèmes de Corrozet, d'Alciat, de ceux de *L'Arbre de l'Inquiétude et des Irrésolutions de l'Esprit* de Pétrarque ainsi que de la *Délie* de Maurice Scève<sup>9</sup>.

*Les Mains libres*, souvent présenté comme un recueil de dessins de Man Ray illustrés ensuite par Éluard, suppose par conséquent une démarche plus complexe de la part de l'un et l'autre, portant sur les grandes thématiques de l'humanisme libertin (*aude sapere et amare*) et impliquant une réflexion sur le régime herméneutique de l'ensemble.

A ce stade en tout cas, il faut en rabattre sur la supposition selon laquelle *Facile* serait issu d'un projet photopoétique véritablement pensé comme tel, et collectivement, ainsi que sur l'idée que la réalisation d'un livre photosurréaliste vînt essentiellement d'Éluard lui-même. Ajoutons qu'il avait souhaité des caractères en italiques pour mettre en exergue le poème original ouvrant le recueil, et que les photographies fussent reproduites sur des pages distinctes de celles sur lesquelles étaient imprimés ses poèmes ; or les deux options furent invalidées par Man Ray et Guy Lévis Mano, signe d'une concordance imparfaite entre les trois hommes<sup>10</sup>.

Se pose donc la question de savoir dans quelle mesure le texte et les photographies de *Facile* seraient informés par le régime herméneutique de la tradition emblématique, sachant que ce dernier est fort éloigné de celui conçu de son côté par Breton pour penser les relations entre texte et image (on songe aux expressions « explosante-fixe », « magique-

<sup>9</sup> Nicole Boulestreau, « Les avatars de l'emblème dans *Les Mains libres* », *Paul Éluard à cent ans*, colloque de l'Université de Nice Sophia Antipolis, textes réunis et présentés par Colette Guedj, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 263-275.

<sup>10</sup> Voir Nicole Boulestreau, « Le photopoème *Facile* : un nouveau livre dans les années 30 », p. 166.



circonstantielle », « érotique-voilée » figurant dans *L'Amour fou* en 1937, des concepts bien davantage inspirés de photographies de Brassai que de Man Ray).

De plus, s'impose l'idée qu'il est rigoureusement impossible de dissocier *Facile* et *Les Mains libres*, comme nous avons cru pouvoir le faire initialement, au motif que dans le premier cas Man Ray photographie et dans l'autre il dessine.

### Dessin vs photographie ?

Plus largement, ce sont les statuts respectifs du dessin et de la photographie qui posent question. Man Ray, bien qu'il ne soit *que* photographe et donc dans une position ancillaire par rapport aux arts reconnus, n'a rien d'un surréaliste secondaire. Dès la fin des années 20, sa notoriété internationale est bien supérieure à celle de ses amis, sans évoquer l'aisance matérielle dont il bénéficie grâce à ses activités. C'est à juste titre que Breton le qualifie de pré-surréaliste : plus âgé que la plupart des membres du groupe — il est né à Philadelphie en 1890 — il a fréquenté la galerie 291 d'Alfred Stieglitz dès 1910, a visité l'Armory Show où sont exposées les œuvres de Picabia et Duchamp. C'est la poétesse Adon Lacroix, sa première femme, qui lui fait découvrir Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire dès 1913, et c'est en 1917 qu'il réalise *L'énigme Isidore Ducasse*, un parapluie et une machine à coudre emballés dans une toile en hommage à Lautréamont. Man Ray n'a donc rien d'un surréaliste par raccroc, et même il est loin d'être étranger à la renommée du groupe puisque ses rayogrammes, ses images de publicités, ses photos de mode et ses portraits de personnalités sont publiés dans des revues telles que *Vogue* et *Vanity Fair* (il fait les portraits du Hall of Fame), à la diffusion nettement moins confidentielle que *Littérature*, *Minotaure* ou *La Révolution surréaliste*. Dès la fin des années 20, il est le photographe de la gentry anglaise, et l'adresse de son atelier rue Campagne première figure dans les guides de voyages de la haute société américaine. Ajoutons que, contrairement à la légende, son pseudonyme n'est nullement lié à son activité de photographe, puisque EmMANuel RAdnitskY l'utilise la première fois en 1911 pour signer une tapisserie faite de 110 échantillons de tissus provenant de l'atelier de couture de ses parents. La rencontre décisive pour Man Ray fut celle de Marcel Duchamp en 1915 à Ridgefield, et toute son œuvre va être un dialogue à la fois déférent et conflictuel avec l'homme qui a frappé d'interdit la peinture même aussi bien que la représentation du corps humain, sinon de manière ironique et difforme. Or, en joueur d'échec accompli qu'il était aussi, sur le damier des cases en noir et blanc de l'art banni et du non-art pratiqué malgré son mentor, Man Ray va constamment faire alterner un hymne à la beauté (féminine en particulier) avec une réduction des formes à la matière, au mécanique, tout en laissant croire à l'inventeur du ready-made qu'il est fidèle à sa doctrine : « Je me suis enfin débarrassé, lui écrit-il, de la collante matière de la peinture et travaille directement avec la lumière même. » Mais dans son atelier de photographe où étaient, bien en vue, exposées ses peintures, les visiteurs qui ne leur accordaient pas d'attention étaient froidement reçus. Peinture, dessin, cinéma et photographie sont littéralement pour lui en situation de « vases communicants » : tous ces procédés sont des instruments de déréalisation. La solarisation même, dont on lui attribue à tort l'invention (effet Sabatier), qui accuse les contours, densifie les blancs par inversion des valeurs, est un moyen par lequel la photographie chez Man Ray devient dessin, cernant les corps d'un trait de crayon lumineux tout en les irradiant d'une lumière intérieure. L'un des dessins figurant dans *Les Mains libres*, intitulé *La Mort inutile*, n'est autre qu'une photographie solarisée, de Nusch probablement, dont il réalise un simple calque.

La distinction photographie/dessin ne fonctionne donc pas comme dichotomie, et incidemment pose la question théorique — non résolue à ce jour, selon moi, et ce sera sans



doute ma seule divergence avec les thèses de Jérôme Thélot — de savoir si l’advenue de la photographie a été une vraie césure dans l’histoire de la représentation.

Dans le dialogue qu’il nourrit avec et contre Duchamp, Man Ray a trouvé un allié puissant en la personne du « divin » Sade, dont le portrait imaginaire se trouve dans *Les Mains libres*. Sade fait en quelque sorte le pont entre les conceptions esthétiques d’Éluard et de Man Ray, bien différentes en réalité. Pour Éluard, Sade est d’abord l’icône de la révolution sexuelle et pour Man Ray il personnifie essentiellement le tabou de la figuration interdite. Mais si leurs priorités ne sont probablement pas les mêmes, l’un et l’autre s’accordent pour décliner de concert leurs volontés de transgresser les tabous en termes de sexualité comme de représentation. Les mannequins articulés en bois que Man Ray lance à l’assaut du porte-bouteilles duchampien et qu’il intitule *Domaine de Sade*, ou encore son *Monument à Sade* (représentant des fesses sur lesquelles est dessinée une croix à l’envers), sont des moments de son opposition à Duchamp. Dans *Facile*, les références implicites mais obligées à Sade sont dans la croix que forment les deux corps l’un horizontal l’autre vertical (deuxième double page, gauche), dans l’accessoire du bâton sur lequel se penche Nusch puis qui semble lui traverser le corps (double pages 6 droite et 7 gauche). Référence encore à Sade, tel en tout cas que Man Ray en recompose l’image au fil de son œuvre, avec l’image peut-être la plus osée, en double page 7 à droite, montrant Nusch jambes levées, mains et pieds superposés, ses bracelets suggérant comme des chaînes, dans une position qui n’est pas sans évoquer l’une de ses plus célèbres photographies, *La Prière* (1930). Enfin, sadienne est la signature de Man Ray : les deux gants croisés déposés avec une feinte négligence en haut de la deuxième double page, surmontant le titre du premier poème, *L’Entente*. Est-ce l’illustration malicieusement ambiguë d’une poignée de main, d’un pacte érotique scellé entre les deux hommes, qui aurait précédé ou accompagné la séance photographique ? Constamment, les mains coupées superposées, gantées ou non, sont chez Man Ray son sceau ou son emblème, jusque dans l’un des portraits qu’il avait fait d’Éluard, torse nu, avant-bras croisés et mains pendantes. Symétriquement, le poète confère un rôle majeur à la figure de la main ou du gant dans son texte, et à Man Ray il répond pour Nusch et lui :

T’es-tu déjà prise par la main  
As-tu déjà touché tes mains  
Elles sont petites et douces  
Ce sont les mains de toutes les femmes  
Et les mains des hommes leur vont comme un gant

Ces vers entament *L’Entente*, posant le trio dont nous reparlerons, l’élargissant même à tous les hommes et toutes les femmes. Sur la scène érotique, et si l’on reprend la célèbre formule « donner à voir », ils laissent entendre que pour Éluard le *donner* n’est pas moins important que le *voir*.

Mais sur quoi porte cette « entente », et entre qui ?

### **Comment s’entendre ?**

On a bien vu que la logique emblématique et l’herméneutique symbolique ne sont pas étrangères au photographe américain, mais quoi de commun entre le combat que mène Man Ray contre les positions duchampiennes qui le fascinent, et les appétences archaïsantes, érudites et illuministes de Paul Éluard ? Plus largement, dès 1924 les surréalistes avaient



élaboré un cadre conceptuel destiné à accueillir la photographie au sein de leurs propres théories de l'écriture, reprenant en réalité l'héritage déjà ancien de la photographie occultiste et mettant en avant le paradoxe de la « magie » de cette opération pourtant mécanique et chimique. Man Ray s'y était prêté de bon gré, à mon avis sans y croire autrement que comme aux règles d'un jeu auquel il était probablement amusé de constater que ses amis adhéraient pour de bon. Qu'est-ce qui fait, pourtant, le sentiment de cohérence, d'unité, voire d'union et tout bonnement de *facilité*, en effet, que l'on éprouve en feuilletant, en voyant et en lisant *Facile* ? Si la réponse échappe, c'est peut-être que la clé de l'énigme est sous nos yeux... Il faut sans doute faire intervenir ici le rôle de l'éditeur-imprimeur.

Guy Lévy (Lévis Mano, son pseudonyme de poète, associe les noms de son père et sa mère) est né en 1904 à Salonique, qu'il fuit avec sa famille en 1918 lorsque la ville est rattachée à la Grèce. On sait peu de choses de ce qu'il fit en France, à part lire tout ce qu'il



pouvait trouver à Paris chez les bouquinistes, en bibliothèque. Autodidacte érudit, ses premiers pas dans le monde de l'édition littéraire sont précoces. À dix-neuf ans il fait déjà partie du comité de direction de *La Revue sans titre*, un périodique qui associe textes de poètes et illustrations de peintres, au fil de ses 9 livraisons. Son directeur, Charles Fraval, accepte de publier le premier recueil de Lévis Mano, *Les éphèbes*, en 1924. On l'imagine rejoignant la bande de Breton ; pas du tout. En 1925, il signe un manifeste ainsi qu'un pamphlet contre les surréalistes, dont il dénonce l'arrivisme vaniteux et les élucubrations de snobs. Il devient apprenti typographe puis est gérant d'une librairie avant de s'installer à son compte en 1934 dans un atelier au 6 de la rue Huygens, à deux pas de l'atelier de Man Ray. Si les surréalistes s'adressent à lui

(entre 1935 et 1939 : Paul Éluard, André Breton, Gisèle Prassinos, Philippe Soupault, Benjamin Péret, André Masson, Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst, Pablo Picasso ou Yves Tanguy), ce n'est pas comme on l'a vu qu'il fasse partie du groupe, mais en raison d'une part des difficultés que connaissent leurs éditeurs habituels (en particulier José Corti) et d'autre part du fait que « GLM » est un artisan comme, même à l'époque, on n'en fait presque plus, attentif au papier, passionné de typographie, capable — à la manière dont un œnologue vous décrit un bon Bordeaux — de parler des Elzévir et des Didot, ses polices préférées, sans négliger les Métro, les Antiques, les Plantin, les Baskerville, les Fournier. Durant la guerre, il est prisonnier en Allemagne et c'est sous le pseudonyme de Jean Garamond qu'il fera parvenir ses poèmes à Pierre Seghers. C'est évidemment lui qui choisit pour *Facile* le Bodoni corps 10, combinant un œil assez petit et une graisse relativement épaisse, qui font sa rondeur séduisante et agréable. C'est lui qui conçoit la couverture, qui est à elle seule un hymne à l'art typographique. C'est lui qui dispose sur la page les vers de Paul Éluard, tantôt noirs sur blanc, tantôt blancs sur noir, en prenant un soin méticuleux de leur respiration, de leur calibrage. GLM, c'est l'homme du livre à l'ancienne, qui, à une époque où sa fabrication est largement industrialisée, le façonne encore un exemplaire après l'autre, d'abord sur la presse à levier que lui a donnée en 1933 le poète uruguayen Rodriguez Pintos, puis avec la Minerve à pédale que Nancy Cunard lui lègue en 1935. Il est « l'ouvrier total, l'ouvrier du poème et du livre », selon l'expression souvent citée de Bachelard. C'est lui qui va faire chanter le recueil de nos surréalistes non comme un livre « moderne » mais comme livre remontant à la source de l'idée de livre telle qu'il se conçoit depuis au moins l'invention de l'imprimerie, comme cet espace/temps d'un dialogue entre les noirs des encres et le blanc du papier, espace primordial





si essentiel que Mallarmé dans *Un coup de dés* en avait lui aussi fait le champ d'exposition et d'impression (au sens de l'imprimerie et de la photographie) de l'extériorité cosmique donnée à voir « avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc<sup>11</sup> ».

Sur ce plan, celui relatif à l'idée de « livre », il conviendrait de voir en détails comment *L'Entente* (pour reprendre le titre du premier poème) entre les trois hommes se réalise concrètement. L'archaïsme de la référence n'est certainement pas pour déplaire à Éluard, comme on l'a laissé supposer, mais c'est peut-être entre Lévis Mano et Man Ray que la complicité va le plus loin, ce dernier réalisant la photo de couverture où les fontes et leurs ombres jouent le même rôle que le corps de Nusch à l'intérieur du recueil, et photographiant Nusch dans des positions qui souvent évoquent elles-mêmes des formes anguleuses de lettres, l'X, le I, le L, le T, le Z... Soit que Man Ray demande à Nusch d'adopter des poses qui reprennent la géométrie des lettres, soit qu'il découpe les photos ainsi, il ne fait que mettre en œuvre un procédé largement pratiqué alors par des photographes qui ne furent pas toujours des « peintres ratés » mais parfois d'anciens ouvriers typographes (ce sera encore le cas de Doisneau, qui passera par l'École Estienne).

Mais le quatrième acteur de cette alchimie subtile est Nusch<sup>12</sup>. Elle n'est que le modèle, dira-t-on, et rien n'était plus facile pour une jeune et belle femme que de se prêter à une séance de pose chez un photographe célèbre. Mésestimer son rôle serait pourtant reproduire un sort souvent fait aux femmes par la critique littéraire ou artistique, soit en passant leurs œuvres sous silence soit en réduisant à l'anecdote leur fonction dans la création des grands maîtres, grâce au terme, lui aussi facile, de Muse. Or, Nusch est celle qui accepte d'être la Muse *et* la prostituée, d'entrer dans le jeu de séduction avec un photographe pour dévoiler l'intimité des sentiments que lui voue son mari, d'être la rose publique qu'ils effeuillent de concert, dans des jeux à caractère échangiste (il existe au moins une photographie sans doute prise au retardateur par Man Ray le montrant nu et penché sur Nusch, nue elle aussi). C'est elle qui accepte de figurer la maîtresse d'Éluard au jeu de « l'objectivité poétique » dont le poète se dit l'esclave<sup>13</sup>, tout en se présentant comme l'objet (forcément « obscur ») du désir des deux hommes, un *objet* dont, au passage, la photographie ne peut qu'accentuer l'aspect tout matériel. Il n'existe à ma connaissance qu'un livre qui mette un nom sur le comportement d'Éluard à l'égard de Nusch, c'est la biographie publiée en 2010 sous la signature de Chantal Vieuille, laquelle évoque sans fard le candaulisme pratiqué par le poète, sur lequel la critique universitaire est d'un mutisme certes pudique mais peut-être excessif désormais, et cela au moins pour la raison que la distinction entre vie privée et publique est audacieusement outrepassée par le projet de ce livre même<sup>14</sup>. Comme nous le proposons plus haut, c'est bel et bien la dimension de l'*intime* qui est mise en avant dans cette scène à trois acteurs amoureux que constitue la fabrique de *Facile*, ce qui suppose une invitation au lecteur et au critique à délaissier les fausses pudeurs et les mythes usagés.

<sup>11</sup> Propos de Mallarmé rapporté dans une lettre de Vollard à Redon (1896), cité par Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 152.

<sup>12</sup> Dans une lettre qu'il adresse à Man Ray de L'Isle-sur-Sorgue le 4 novembre 1935, René Char (qui partagea lui aussi Nusch avec son ami Éluard) semble nous donner raison de poser la pleine participation de Nusch à l'entreprise : « Mon cher Man Ray, je me réjouis du livre que vous venez de faire avec Paul et Nusch. La perfection charnelle... C'est dur d'applaudir de loin... »

<sup>13</sup> « L'objectivité poétique n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître, mais l'esclave ». Paul Éluard, *La Rose publique, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 421.

<sup>14</sup> *Nusch, portrait d'une muse du Surréalisme*, Chantal Vieuille, Sausheim, 2010, p. 61. La photographie de Nusch et Man Ray nus évoquée plus haut est reproduite p. 62. Signalons une communication de Gérard Verroust « Éluard était-il lesbien ? » au colloque de Nice intitulé « Paul Éluard a 100 ans », en 1996, où sont évoqués le candaulisme et la figure de ce que des universitaires américains dénomment un « he-lesbian ».



Par l'usage de la photographie, Nusch est littéralement incorporée au livre de poésie, elle en partage les risques aussi bien que les pouvoirs et les ambivalences. Elle devient cette femme découpée à loisir par les mains du poètes et l'œil du photographe, aussi caressants qu'implacables l'un et l'autre. Elle dont on ne voit qu'une seule fois le visage de face, les yeux clos, accepte ainsi de se mouler dans l'un des mythes photosurréalistes, le masque de l'Inconnue de la Seine, dont plus tard Aragon fera tout un roman avec le même Man Ray (*Aurélien*), de devenir cette figure ambiguë de la rencontre, de la mort, de la fascination et de l'amour impossible et pourtant tellement réel et charnel que, comme le notait Roland Penrose, *Facile* est en effet un livre érotique<sup>15</sup>. Mais n'est-ce pas là encore une vieille tradition livresque ? Et flâner dans l'enfer des bibliothèques — dans lequel figurent aussi nombre de livre illustrés de photographies — est-il vraiment pour déplaire à des surréalistes ?... La réponse est claire, et il conviendrait sans doute de la prolonger en disant que cette confusion assumée, revendiquée, entre l'intime et le collectif possède probablement une signification politique pour Éluard, qui confère à la scène érotique qu'il invente avec ses partenaires un portée « révolutionnaire », et plus précisément « communiste », le terme étant entendu en un sens moins contemporain qu'archaïque, là encore.

Un livre érotique, donc, frôlant le pornographique, non parce que les poses de Nusch seraient particulièrement osées ni obscènes, mais tout simplement — et si « poétique » que se déclare le recueil — parce qu'en termes de réception Nusch entre nécessairement au centre d'une équation où la photographie est à l'image d'art ce que la prostituée est à la Muse. Et c'est en devenant objet photographique, une femme en noir et en blanc, qu'elle obéit non seulement aux fantasmes de son mari mais aussi au rêve de Man Ray, c'est-à-dire à la figure ou à l'emblème de son conflit avec Duchamp : les cases de l'échiquier. Parfaitement conscient probablement du rôle qu'il lui fait jouer, Man Ray fera aussi poser Nusch enlacée avec celle qui était à l'époque à la fois sa maîtresse et son modèle préféré, Ady, une danseuse guadeloupéenne, métisse. Avec les deux femmes, il rejoue l'admirable photographie de Kiki de Montparnasse qu'il avait fait paraître dans *Vogue* en 1926, intitulée d'abord *Visage de nacre et masque d'ébène*, puis plus sobrement *Noire et blanche*, la photo unique étant entre temps devenue un diptyque, puisque, pour aller jusqu'au bout de la réversibilité, il fallait compléter le tirage en positif par celui du négatif, là où Kiki est noire et le masque africain blanc.

\*\*\*

Il faudrait sans doute ici entrer dans le corps du poème d'Éluard, y voir de près comment ce jeu particulier du noir et du blanc entrelacés y fonctionne. Sur ce point encore, Nicole Boulestreau a déjà esquissé les analyses, soulignant notamment que la métaphore de l'opération photographique court sur l'ensemble du texte, et dès le début avec

Tu te lèves l'eau se déplie

Tu te couches l'eau s'épanouit

Dans le même temps qu'il suggère les figurations picturales classiques (c'est-à-dire les *clichés*) de la « Femme au bain » (depuis la *Naissance de Vénus* de Botticelli jusqu'à *Marthe au tub* de Bonnard), Éluard file les métaphores évoquant le maniement des feuilles sensibles lors du développement par les mains du photographe, aboutissant à la double révélation, photographique et érotique : « Dans cette alchimie des modes d'impression, remarque encore

<sup>15</sup> « On jugea, à l'époque, que cet admirable et très pur témoignage d'amour outrepassait les bornes de la décence. » Roland Penrose, *Man Ray*, Paris, éditions du Chêne, 1975, p. 125.



Nicole Boulestreau, l'effet photographique finit par dominer tout le livre<sup>16</sup>. » Le livre qu'il ne faut pas oublier, en effet, car l'image de la feuille vole sans césure de Nusch en passant par la photographie jusqu'à cette feuille du livre que le lecteur manie lui aussi :

Sur cette place absurde tu n'es pas plus seule  
Qu'une feuille dans un arbre qu'un oiseau dans les airs  
Qu'un trésor délivré.

Comment Nusch pourrait-elle mieux être incorporée au livre comme objet qu'en devenant feuille, réversiblement noire et blanche, les pliures de son corps redoublées par celles de ces mêmes feuilles, donnée à voir et manier publiquement ? Sans doute l'omniprésent pronom « nous » renvoie-t-il, dans le poème, au couple Nusch-Éluard aussi bien qu'à un collectif possiblement plus large, mais, pour être suggérées, les limites de l'obscénité ne sont pas franchies, car c'est l'ensemble du poème qui est une variation sur l'illusion de se posséder soi et de posséder l'autre, sur la dépossession de soi à l'instant même de la possession de l'autre, sur la dialectique infinie du prendre et du donner qu'est l'amour :

Et toujours un seul couple uni par un seul vêtement  
Par le même désir  
Couché aux pieds de son reflet  
Un couple illimité

L'illimité emblématise l'échange instauré, l'ouvre à tous mais d'avance le dédouane de toute impudicité. Sans doute, les métaphores de la lumière ou du soleil que l'on trouve abondamment aussi dans le texte d'Éluard renvoient-elles pour lui à des conceptions également archaïques de la chimie véritable sur laquelle repose la photographie (et donc à des usages étrangers à Man Ray). Ainsi :

La paupière au soleil s'abaisse sur ton visage  
L'écho le plus lointain rebondit entre nous [...]

Mais Éluard fait intervenir systématiquement un réseau métaphorique ouvert, suscitant justement le rebond, en direction de l'isotopie photographique, de l'isotopie livresque, de l'isotopie de leur intimité amoureuse, permettant ainsi à ce qu'on appelait jadis la *senefiance* de « déborder » constamment :

Entre des yeux qui se regardent la lumière déborde  
Un rideau doux comme ta peau [...]

Aussi bien, par delà les clivages ou les incompatibilités entre les ambitions esthétiques, morales, créatrices des trois hommes et de Nusch (rappelons qu'elle aussi faisait des collages), c'est, pensons-nous, cette opposition binaire noir/blanc, dans ce qu'elle a d'absolument élémentaire, associée à toutes les variations possibles sur l'effet photographique ou ses ingrédients, qui permet *L'Entente* initiale et l'accomplissement du livre ; un livre photopoétique, assurément. Car si la photographie repose sur un système sémiotique « pauvre<sup>17</sup> », cette pauvreté même optimise ici les vieilles figures rhétoriques de l'inversion, l'opposition, la réversion, le chiasme. Celles que, chacun dans son ordre et selon sa logique,

<sup>16</sup> Nicole Boulestreau, « De l'icône à l'effigie : l'empreinte de la surréalité dans deux livres d'Éluard avec Max Ernst et Man Ray », paru dans *Iconotextes*, dir. Alain Montandon, CRCD Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand, Paris, Ophrys & CNL, 1990 p. 110.

<sup>17</sup> Voir « La photographie est-elle une image pauvre ? », titre du numéro spécial de la revue *La Recherche photographique*, n° 18, 1995.



mettent à l'œuvre de concert Éluard, Man Ray, Lévis Mano et Nusch pour réaliser finalement un seul et même objet. Tellement objet au demeurant que le fétichisme aussi y trouve à l'occasion son compte : l'on sait qu'il existe des exemplaires de *Facile* reliés somptueusement et accompagnés d'un gant ou d'une mèche de cheveux de Nusch, signe que *L'Entente* (et ses sous-entendus) entre les protagonistes s'est bel et bien prolongée chez des collectionneurs...

Si l'ouvrage signé Éluard et Man Ray résulte de la conjonction improbable de projets artistiques et esthétiques distincts, la scène intime (dans le sens que nous avons suggéré) qu'il constitue finalement, grâce à Nusch et à GLM, l'ouvrier du livre, transcende des options peu compatibles, constituant en effet un remarquable exemple d'invention réciproque d'un objet littéraire *et* photographique.

Jean-Pierre Montier  
Celam, Université Rennes 2.

Pour citer cet article :

MONTIER, Jean-Pierre, « *Facile*, ou le livre photographique comme scène érotique », à paraître aux PUR dans *Vision du corps, la scène érotique*, (sous la dir. de Françoise Nicole et Laurence Perrigault), p. 108-118, publié sur Phlit le 17/01/2012.

url : <http://phlit.org/press/?p=496>