

JOAN MIRÓ (1926)

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.

Manuel A. Esteban

NAISSANCES DE MIRÓ (1937)

Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l'arbre des couleurs, Miró goûtait l'air pur, la campagne, le lait, les troupeaux, les yeux simples et la tendresse du sein glorieux cueillant la cerise de la bouche. Nulle aubaine ne lui fut jamais meilleure qu'un chemin orangé et mauve, des maisons jaunes, des arbres roses, la terre, en deça d'un ciel de raisins et d'olives qui trouera longtemps les quatre murs et l'ennui.

Une des deux femmes que j'ai le mieux connues-- en ai-je connu d'autres? --quand je la rencontrai, venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: La Danseuse espagnole, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile.

Premier matin, dernier matin, le monde commence. M'isolerais-je, m'obscurcirais-je pour reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement? Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au coeur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses.

Manuel A. Esteban

ELUARD ET MIRO

Manuel A. Esteban

Poème et tableau doivent sortir
d'un jet des coeurs du peintre et
du poète, marqués de l'empreinte
ineffaçable d'une individualité,

Emile Zola

Si les liens artistiques et fraternels entre poètes et peintres ont toujours existé, ils se sont peut-être particulièrement reserrés depuis un siècle. Zola, par exemple, se fit le champion des Impressionistes, Apollinaire déclara publiquement sa foi en les jeunes peintres Braque et Picasso, et il suffit de parcourir la revue La Révolution surréaliste pour comprendre les rapports profonds entre poésie et peinture à l'époque du Surréalisme. L'admiration toute spéciale qu'Eluard, comme Apollinaire avant lui, semble avoir éprouvée pour le génie créateur de Picasso, ne l'empêchait pas de tenir en haute estime d'autres peintres, Joan Miró en particulier. La franche amitié qu'Eluard éprouvait pour Miró le fit intercéder en sa faveur contre les attaques "pontificales" de Breton lors de la collaboration du peintre catalan avec Max Ernst dans la création des costumes et du décor du ballet, Roméo et Juliette. Grâce à l'influence d'Eluard auprès de Breton, les peintures de Miró continuèrent à paraître dans La Révolution surréaliste. Liés par une mutuelle admiration, Eluard et Miro collaborèrent à plusieurs projets qui aboutirent à la belle édition d'A. Toute Epreuve d'Eluard, illustrée

avec quatre-vingt bois gravés en couleur de Miró. Tout au long de sa vie Eluard dédia un grand nombre de poèmes à ses amis peintres. Miró lui inspira deux de ces poèmes. Le premier, intitulé tout simplement Joan Miró, parut en 1926; l'autre, Naissances de Miró,¹ fut publié en 1937. Cette étude s'efforcera de montrer que, malgré les différences entre les deux poèmes, dues aux dix années qui les séparent, les affinités qui les unissent décèlent les préférences d'Eluard, préférences qui s'expriment par la réapparition persistente de certaines images et par les impressions restées sans changement malgré le temps écoulé.

Les différences deviennent apparentes dès la première lecture. Alors que le premier poème est très poétique, le deuxième est, en partie, narratif, anecdotique, prosaïque même. Dans Joan Miró, Eluard est plus elliptique, mystérieux, énigmatique, ambigu. Naissances de Miró est plus accessible, plus facilement traduit en ce que Breton appelle d'une façon péjorative, le "langage pratique."² Le ton et l'atmosphère, uniformes dans le premier, sont interrompus abruptement dans le deuxième par la "strophe" intermédiaire qui sert d'interlude. Tandis que dans le poème en prose de 1937 c'est clairement Eluard qui parle, dans le premier, un des plus beaux dans Capitale de la douleur, le lecteur croit voir Eluard se métamorphoser en peintre: c'est Miró qui dans un vocabulaire et en images éluardiennes annonce la fin d'une de ses époques artistiques et prédit la naissance d'un nouveau moyen d'expression.

Quoique la couleur soit un élément essentiel dans les peintures de Miró avant et après 1926, Eluard attendit jusqu'en 1937 pour exposer et interpréter la façon très personnelle dont Miró se sert des couleurs. S'il est vrai que sous l'influence de Matisse et des Fauves, les peintures de Miró de l'époque antérieure à son séjour à Paris telles que Portrait de E. C. Ricart (1917), Olivette (The Olive Grove) (1919), et Autoportrait (1919), abondent en

couleurs osées, il est également vrai que l'on perçoit dans ses "paysages imaginaires" de 1925-1926, époque où Eluard allait écrire le premier poème, une grande réserve dans l'emploi des couleurs et que la surabondance des détails descriptifs des premières années a été éliminée. Miró abandonne le réalisme représentatif. Eluard fait allusion à cette évolution quand, dans la première strophe de "Miró," il s'adresse au soleil:

Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais.

A l'époque où ces vers furent écrits, Miró avait très probablement déjà peint Chien aboyant à la lune (1926), Personnage lançant une pierre à un oiseau (1926), et Naissance du monde (1925), probablement le sujet du premier poème. Pendant ces années, Miró et Eluard semblent avoir reconnu le principe que la beauté équivaut à la nudité du détail, que seul ce qui est essentiel doit être représenté. Eluard n'avait-il pas écrit: "Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs."³ C'est précisément ce qu'en 1925 Miró avait essayé de faire. Photo/ Ceci est la couleur de mes rêves est un excellent exemple de cette recherche de la simplicité. Je reviendrai sur ce concept de la pureté un peu plus loin.

Si les images de couleur sont presque complètement absentes dans le premier poème, elles sont abondantes dans le deuxième. Après ses "paysages imaginaires," Miró devint beaucoup plus osé dans la juxtaposition des couleurs. Rejetant la technique des couleurs et des formes mates, utilisée jusque là, il accentua la rondeur des formes grâce à des couleurs acides et des gradations nuancées. Des peintures comme Oiseau et mer (1934), Femme (1934), Personnage en présence de la nature (1935), Homme et femme devant un tas d'excréments (1935), Les

deux philosophes (1936) et Nature morte au vieux soulier (1937) qu'Eluard aurait pu voir ayant d'écrit son poème, frappent et surprennent par l'éclat et le brillant des couleurs parfaitement juxtaposées pour créer une forte et durable impression. En 1936 Miró dit à Georges Duthuit: "As you see I attach an increasing importance to the context of my works. To me, rich and vigorous material seems necessary to give the spectator a blow between the eyes at first sight, which must hit him before other thoughts intervene. In this way poetry expressed visually speaks its own language."⁴ Eluard aurait pu dire la même chose car ses images se sentent plutôt qu'elles ne se comprennent. Elles s'imposent comme si elles appartenaient à une autre réalité qui demande attention, et empêchent d'autres "pensées" comme dit Miró, d'autres idées d'intervenir. Il est curieux d'entendre Miró parler de "poésie" dans sa peinture tandis qu'Eluard parle de la qualité picturale de l'image poétique. Dans la première strophe de Naisances de Miró, le poète réussit non seulement à recréer la qualité richement colorée des peintures de Miró, mais il va plus loin, il crée son propre monde, merveilleux et paradisiaque. Tout comme Miró, Eluard veut donner au spectateur "un coup entre les yeux." "L'arbre des couleurs" fait ruisseler sur le lecteur les notations d'"orangé," de "mauve," de "jaune," de "rose," effet renforcé par des images chargées, elles aussi, de gradations de couleurs toujours en constante mutation, comme "cerise," "terre," "ciel," "raisins," et "olives." Toute l'exubérance de couleurs qu'on trouve dans le pays natal de Miró, représente, comme le dit Eluard, "une aubaine . . . qui trouvera longtemps les quatre murs et l'ennui."

Tandis que dans le premier poème Eluard camoufle les allusions narratives et biographiques sous un premier plan vaporeux d'images éluardiennes, il est beaucoup plus direct et manifeste dans le deuxième. Dans le premier poème Eluard nous apprend,

nous fait sentir presque, les métamorphoses artistiques subies par Miró. Il se dépouille d'une forme d'expression pour réapparaître vêtu d'une autre, plus efficace, plus pure. Dans la première strophe de Naissances de Miró, Eluard commence par décrire toutes les merveilles qui entouraient son ami dans sa ville natale de Montroig et finit par faire allusion, toujours par le moyen d'images très suggestives, à l'amour de Miró pour la Catalogne. Lors de ses premiers séjours à Paris Miró était en proie à l'ennui, ennui qui chez lui prenait la forme concrète d'une réalité claustrophobique. Pour échapper à cet ennui il se réfugiait dans ses souvenirs de Montroig. Pendant l'hiver de 1923-1924, à Paris, il peignit Terre labourée dont les paysages, bien qu'ils n'aient "nothing to do with reality. They are nevertheless," confessa Miró, "more essentially Montroig than if they had been painted from nature."⁵ Eluard connaissait bien la nostalgie de Miro.

Comme si chaque détail biographique en rappelait d'autres, la facture du poème, jusqu'ici très poétique devient, de façon inattendue et abrupte, prosaïque. Tout en suggérant la nostalgie de Miró, le poète devient nostalgique lui-même, et sur un ton de confession s'exclame: "Une des deux femmes que j'ai le mieux connues - en ai-je connu d'autres?" (il s'agit bien entendu de son amour pour Gala et Nusch). Le ton change; il devient narratif, descriptif: "quand je la rencontraï, venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: La Danseuse Espagnole, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile." Ce passage est presque aussi prosaïque que "la marquise sortit à cinq heures," phrase condamnée par Valéry et Breton.⁶ Mais c'est précisément dans ce passage qu'Eluard dévoile sa prédilection pour la simplicité extrême et pour la pureté dans l'art.

Joan Miró annonce l'avènement d'un art plus

pur; le deuxième poème affirme et certifie son existence. Le premier poème semble présenter la métamorphose de Miró en cours, prenant peu à peu son nouvel aspect, sa nouvelle peau, tandis que dans Naissances de Miró, Eluard donne cette transmutation comme fait accompli: ". . . ce monde . . . dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses." En 1926 Eluard fait seulement allusion à la nouvelle naissance de Miro. En 1937 il reconnaît les "morts" et "renaissances"⁷ du peintre tout en se rapportant à la peinture de Miró la plus "abstraite," Naissance du monde.

Les différences qui marquent les deux poèmes dédiés par Eluard à Miró ne réussissent pas à supprimer le fait qu'il existe aussi certains dénominateurs communs qui viennent des préférences que le poète éprouvait devant l'art de son ami. Ces préférences se trouvent exprimées de façon semblable dans les deux poèmes. Comme dans grand nombre de ses poèmes sur les peintres, Eluard débute par une strophe, presque toujours simple, où il essaie de recréer une atmosphère qui fasse penser au peintre en question. Il s'efforce de reproduire verbalement quelques-unes des images les plus fréquentes. Ces images sont en général aisément reconnaissables. Ainsi pour chacun des poèmes sur Miró on peut trouver des peintures qui correspondent aux images mentales qu'Eluard essaie de créer chez le lecteur. A mesure que le poème progresse cependant, il s'imprègne de mystère comme si le poète renonçait au rôle d'observateur pour s'absorber dans ses propres impressions, ses propres idées, ses propres rêves.

Pour évoquer le monde fantastique et merveilleux de Miró, Eluard se sert, tout naturellement, d'un vocabulaire et d'images typiquement éluardiens. "Soleil," source d'énergie, de vie, et de couleur, symbolise souvent la lumière inspiratrice chez l'artiste. Le vers "Soleil de proie, prisonnier de ma



tête," semble être une allusion au pouvoir du soleil qui inspire le talent créateur de Miró. Le soleil joue un rôle également important dans les œuvres de Miró et dans celles d'Eluard. Dans les premières peintures de Miró, le soleil, bien que présent, ne joue pas un rôle prépondérant, alors que dans Portrait I et Portrait II, tous deux peints en 1938, des soleils enflammés, stratégiquement situés sur la toile dominant le tableau. Chez le peintre comme chez le poète se retrouve l'association entre soleil et oeil, et entre soleil et oiseau. "Dormir, la lune dans l'oeil et le soleil dans l'autre"⁸ écrit Eluard, tandis que le meilleur exemple peut-être chez Miró se trouve dans Paysage catalan (Le chasseur) (1923-1924) où au centre d'un ciel ensoleillé un oeil émet des rayons lumineux. L'association soleil-oiseau, bien qu'on puisse la trouver chez Miró aussi, est principalement éluardienne. Jean-Pierre Richard, dans son excellent livre, Onze études sur la poésie moderne, confirme que pour Eluard "L'oiseau est un soleil dans le soleil."⁹

L'oiseau, symbole fréquent de la liberté, de la grâce, et de l'élégance, fascine et Miró et Eluard, pour les mêmes raisons, semble-t-il. D'après les peintures de Miró, on peut déduire que l'oiseau est fréquemment le symbole du mouvement, du vol, permettant le transfert d'un élément à l'autre, de la terre à l'air, réduisant les distances, embrassant le tout.¹⁰ C'est l'oiseau qui, indifférent à l'obstacle du temps et de l'espace, relie le "premier matin" ou les "nuages du premier jour" au "dernier matin," Comme Penrose l'indique, l'oiseau est un moyen de transcendance.¹¹

Pour Eluard, l'oiseau semble posséder des pouvoirs magiques. Dans un de ses poèmes il dit: "j'ai besoin des oiseaux pour parler à la foule."¹² Et ailleurs, de façon encore plus explicite, il écrit: "il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme. . . ." ¹³ A travers l'oiseau, l'impos-

sible devient possible. L'artiste surréaliste ressemble beaucoup à cet oiseau: il réconcilie l'imcompatible, exprime l'inexprimable, juxtapose les opposés, rend homogène les éléments hétérogènes, déchiffre les mystères mais investit de mystère les lieux communs, donne des proportions infinies à ce qui est limité, et arrache à l'irrationnel son inacceptabilité. Ce n'est pas par hasard qu'Eluard emploie l'image de l'oiseau dans ses poèmes sur ses amis les peintres. Dans André Mason on peut lire: "L'aimant des ailes . . ." ¹⁴; de Max Ernst il dit: "Il a laissé passer son ombre dans le vol/ Des oiseaux de la liberté" ¹⁵; dans Georges Braque, l'image familière réapparaît: "Un oiseau s'envole, il rejette les nues comme un voile inutile" ¹⁶; dans son poème sur Arp: ". . . les plus petits oiseaux, ceux qui ne ferment jamais leurs ailes . . ." ¹⁷ Et, naturellement, dans Naissances de Miró: "Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf . . ." Quand elle se rapporte à Miró, l'image de l'oiseau s'enrichit de signification, car elle fait allusion à la passion de Miró pour la nature et en particulier pour le monde des insectes dont la variété des formes élégantes et gracieuses a toujours été, pour lui, une source d'inspiration. "Libellules des raisins," dans le premier poème, fait écho à cet amour pour les insectes; amour qui atteint son apogée de simplicité et d'importance dans Dialogue d'insectes (1924-1925).

Au début de cette étude j'ai indiqué qu'Eluard, comme Miró, s'efforçait d'atteindre à la pureté d'expression. Dans La Dame de carreau, Eluard confesse: "Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité. . ." ¹⁸ En 1926, méditant sur l'art de Miro, Eluard avouait que dépouillé de ses collines et de ses forêts, "le ciel est plus beau que jamais." Pour ces deux artistes, la pureté prend souvent la forme de la simplicité la plus

stricte, concept elliptiquement exprimé dans ce doux distique:

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

Les idées artistiques d'Eluard en 1937 n'avaient guère changé depuis 1926. Symboliquement, lorsqu'il réduit l'oeuvre de Miró à son essentiel, et à ce qu'elle signifie pour lui, il n'est pas surprenant de le voir distinguer La Danseuse espagnole, "tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur une toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile." Faut-il insister sur la signification qu'Eluard attache aux mots "nu," "vierge," et "ailes"?

Cette pureté, qu'Eluard admire tant chez Miró, est-elle l'aboutissement d'une quête personnelle et intentionnelle ou est-elle le produit naturel de l'"automatisme" surréaliste? On a beaucoup écrit sur ce soi-disant automatisme qui aurait réglé la création artistique de maint surréaliste. Breton, qui répète souvent que Desnos était le plus pur des poètes surréalistes parce que son automatisme le surprenait lui-même, admettait que Miró "peut passer pour le plus 'surréaliste' de nous tous."¹⁹ Il avait l'impression que "nul n'est près d'associer comme lui l'inassociable, de rompre indifféremment ce que nous n'osons souhaiter de voir rompu."²⁰ Mais cette "association" dont parle Breton, est-elle voulue, dirigée, ou est-elle automatique, ingouvernée? Quelques-unes des peintures de Miró ont peut-être commencé de façon accidentelle, spontanée, mais bientôt le peintre intervient et domine consciemment la situation. Interviewé par James J. Sweeney, Miró s'explique à ce sujet: "Even a few casual wipes of my brush in cleaning it may suggest the beginning of a picture. The second stage, however, is carefully calculated. The first stage is free, unconscious; but after that the picture is

controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have felt from the beginning,"²¹ Eluard connaissait la façon dont procédait Miró. Dans le premier poème il parle du "peintre dieu": ". . . que je dissipe d'un geste." Avec le pinceau Miró crée et détruit. Mais dans l'acte de la création artistique, l'artiste est toujours le maître de la situation. Le vers déjà cité, ". . . il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit," accentue l'effort toujours conscient de l'artiste.

Eluard, lui aussi est, et veut être, maître de son art. Dans la dernière strophe du deuxième poème il avoue: "Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au coeur de ce monde innocent"²² qui me parle, qui me voit, qui m'écoute . . ." Il parle de l'inspiration sur laquelle il n'a aucun pouvoir (bien que le conditionnel "voudrais" exprime le désir de dominer le moment où l'inspiration se manifeste). Son angoisse -- "m'isolerais-je, m'obscurcirais-je" -- cependant, provient de ce qu'il ne sait pas comment il va "reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement"; un monde, intérieur ou extérieur, toujours en mutation.

Quand Eluard parle de "nuages du premier jour" et du "premier matin . . ." il est évident qu'il pense à la création chez Miró d'un monde où les formes semblent exister indépendamment des lois naturelles. On a appelé ce monde, préhistorique. A bien des égards, Eluard semble prédire les Constellations de Miró que Breton admirera tant. Mais Eluard va plus loin: "premier matin, dernier matin, le monde commence," n'indique pas seulement le monde personnel de Miró ou d'Eluard lui-même, mais celui créé par l'artiste. Et c'est là que les deux amis se rejoignent. Miró est le miroir du monde qu'Eluard veut reproduire et "dont Miró reflète ['refléter c'est donner à voir' dit Eluard]²³", depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses." "Combien d'images faudra-t-il au

peintre pour montrer les confusions les plus simples, les métamorphoses les plus habituelles . . ." dit Eluard dans Physique de la Poésie.²⁴ Et voilà que Miró reflète ces métamorphoses dans un grand nombre de ses peintures mais plus particulièrement dans Naissance du monde, tableau qui, paradoxalement, dans sa plus pure simplicité, communique l'impression d'un mystérieux événement cosmique.

Eluard avait sans aucun doute été impressionné par certaines qualités de l'oeuvre de Miró, telles que la vivacité et le brillant des couleurs, la façon très personnelle dont le peintre superpose les couleurs, les contours onduleux des formes vivantes dont le primitivisme suggère un monde pré-historique.²⁵ Eluard était également sensible à l'enfantine mais néanmoins puissante magie qui émerge des peintures de Miró et que le peintre expliquait à Penrose en ces termes: "It is signs that have no exact meaning that provoke a magic sense."²⁶ De toute évidence un grand nombre de ces signes n'ont pas de signification exacte, mais ils possèdent, cependant, une réalité personnelle qui a ses origines dans le subconscient de l'artiste. A travers leur art, Eluard et Miró entrent dans un domaine inexploré. "Ma raison se refuse à nier le témoignage de mes sens, l'objet de mes désirs est toujours réel, sensible,"²⁷ constate Eluard. Leur réalité subjective fusionne et fait vivre en harmonie le subconscient et le conscient, la réalité objective et l'imagination, le concret et l'abstrait, le passé et le futur. A vrai dire, pour eux, leur réalité est une réalité beaucoup plus absolue, plus vraie: "Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité de monde . . . Il rêve, il imagine, il crée."²⁸ Qu'est-ce qu'il crée? une réalité supérieure, une surréalité. Eluard écrit: "il faut entrer de plain pied dans un monde où nous consentons à tout, où rien n'est incompréhensible."²⁹ Dans ses deux poèmes, Eluard rend hommage à Miró pour avoir essayé de peindre

un monde mystérieux où rien, malgré l'étrangeté, n'est complètement incompréhensible.

Notes

¹Paul Eluard, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1968), I, le premier poème se trouve pages 193-194, et le deuxième pages 946-947.

²André Breton, Manifeste du surréalisme (Paris: Gallimard, 1969), p. 52.

³Eluard, p.37.

⁴Cité dans Roland Penrose, Miró (New York: Harry N. Abrams, Inc.), p. 69.

⁵Ibid., p. 34.

⁶Breton, p. 15.

⁷Voir pp. 68, 73, 77, 85 dans le livre de Penrose au sujet des naissances artistiques successives de Miró.

⁸Eluard, p. 106.

⁹Jean-Pierre Richard, Onze études sur la poésie moderne (Paris: Editions de Seuil, 1964), p. 116.

¹⁰Il existe aussi des ressemblances entre l'oiseau et l'échelle, image qui revient assez souvent dans l'oeuvre de Miró.

¹¹Penrose, p. 94.

¹²Eluard, p. 186.

¹³Ibid., p. 945.

¹⁴Ibid., p. 181.

¹⁵Ibid., p. 187.

¹⁶Ibid., p. 191.

¹⁷Ibid., p. 193.

¹⁸Ibid., p. 202,

¹⁹André Breton, Le Surréalisme et la peinture (nouvelle édition, revue et corrigée, 1928-1965; Paris: Gallimard, 1965), p. 37. Evidemment, ceci n'est vrai que lorsqu'il s'agit de la période "automatique" de Miró.

²⁰Ibid., p. 40.

²¹Cité dans James Thrall Soby, Joan Miró (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p. 118.

²²Eluard parle d'un monde innocent reflété par Miró, pourtant, il faut peut-être remarquer qu'à cette époque, en 1936, Miró, à cause sûrement du danger d'une guerre en Espagne, ne peignait pas un monde trop optimiste. Des peintures comme Personnage en présence de la nature, Homme et femme devant un tas d'excréments, Deux philosophes, et Deux personnages amoureux d'une femme, peintures qu'on appelle souvent "peintures sauvages," montrent un monde absurde et plein de conflits. Ces peintures, cependant, n'étaient que l'exception et Eluard connaissait assez bien Miró pour se

rendre compte qu'elles ne représentaient qu'un aspect transitoire de l'oeuvre de son ami.

²³Eluard, p. 964.

²⁴Ibid., p. 937.

²⁵Par exemple Personnage en présence de la nature, Tête d'homme (1935), les plusieurs Peintures, Les Constellations, bien que composées après la publication des poèmes, sont peut-être le meilleur exemple d'un monde préhistorique plein de formes primitives.

²⁶Penrose, p. 76.

²⁷Eluard, p. 979.

²⁸Ibid., p. 938.

²⁹Ibid., p. 946.

