

Poesie im Dialog: Paul Éluards Gedicht *Liberté* als Leporello

SUSANNE GRAMATZKI

Im Zentrum dieses Beitrags steht eines der bekanntesten französischen Gedichte des 20. Jahrhunderts, *Liberté* von Paul Éluard (Eugène-Émile-Paul Grindel, 1895–1952). Éluard verkörpert in der heterogenen und schillernden Gruppe der Surrealisten noch am ehesten den Typus des traditionellen Dichters, der auch Anerkennung bei der etablierten Kritik fand. Bereits mit 18 Jahren veröffentlichte er seinen ersten Gedichtband; zeit seines Lebens blieb die Lyrik sein bevorzugtes künstlerisches Ausdrucksmedium. Die heftigen ideologischen Kontroversen der dreißiger Jahre und insbesondere der Zweite Weltkrieg und die Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen ließen Éluard zum engagierten Schriftsteller werden, der sich der Résistance-Bewegung anschloss und seine Dichtung in den Dienst des Widerstands gegen die Okkupatoren stellte.¹ 1942 veröffentlichte er an der deutschen Zensur vorbei den Gedichtband *Poésie et Vérité*, an dessen Beginn sich das Gedicht *Liberté* befindet. Ursprünglich war es ein Liebesgedicht, das Éluard für seine zweite Ehefrau Nusch (Maria Benz) geschrieben und dem er den Titel *Une seule pensée* gegeben hatte; den Namen der geliebten Frau am Schluss des Textes ersetzte er für die Publikation jedoch durch das Wort „Liberté“, das er auch als neuen Titel wählte.² Mit diesen beiden kleinen Änderungen machte er aus einem Hymnus auf die Liebe einen Hymnus auf die Freiheit. Das Gedicht gewann rasch an Popularität und wurde in Tausenden von Exemplaren von Flugzeugen der Royal Air Force abgeworfen, um

¹ Zu Éluards engagierter Lyrik und der sie begleitenden Dichtungstheorie vgl. Bettina Bähr: *Privates Engagement – engagierte Privatheit. Das Werk Paul Eluards in Theorie und Praxis.* Bonn 1990.

² Éluard äußerte sich über den Entstehungsprozess des Gedichtes in dem 1952 gehaltenen Vortrag *La poésie de circonstance*, vgl. Paul Eluard: *Œuvres complètes. Bd. 2. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, préface et chronologie de Lucien Scheler.* Paris 1971, S. 931–944, hier S. 941.

die Kampfmoral der französischen Partisanen zu stärken. Das Vorhaben des lyrischen Ichs, den Namen der Freiheit überallhin zu schreiben („J’écris ton nom“), wurde damit in die Tat umgesetzt.

Wie wichtig der Text für das Selbstverständnis Frankreichs als einer demokratisch-freiheitlichen Gesellschaft ist, zeigt sich daran, dass das Centre Pompidou als Reaktion auf die Pariser Anschläge vom 13. November 2015 eine 13 x 9 m große Plane an seiner Außenwand anbringen ließ, auf der der Vers „Liberté, j’écris ton nom“ in der illustrierten Leporello-Fassung von Fernand Léger zu sehen war, von der sich ein Exemplar im Besitz der Bibliothek des Centre Pompidou befindet. Auch mit dieser Aktion, die die Kraft des schöpferischen Geistes gegenüber brutaler Gewalt und Barbarei zum Ausdruck bringen sollte, wurde, wie gut siebzig Jahre zuvor, die poetische Fiktion in die Wirklichkeit überführt und der Name der Freiheit buchstäblich auf eine Hauswand geschrieben.³

Das Gedicht *Liberté* von Paul Éluard

Das Gedicht *Liberté* (siehe Anhang) umfasst 21 Strophen zu jeweils vier Versen.⁴ Mit dieser gleichmäßigen, nur aus Quartetten bestehenden Makrostruktur des Gedichts korreliert der symmetrische Aufbau der einzelnen Strophen: Jede Strophe setzt sich aus drei Versen zusammen, die, bis auf wenige Ausnahmen, jeweils aus der Präposition „sur“ und einer Ortsbestimmung bestehen, und der Refrainzeile „J’écris ton nom“. Während die drei mit „sur“ beginnenden Verse einen regelmäßigen heptasyllabischen Rhythmus aufweisen und dadurch einen sonoren, einheitlichen Klangraum konsti-

³ Vgl. die Erklärung von Serge Lasvignes, dem Präsidenten des Centre Pompidou: „Ce célèbre vers de Paul Éluard et l’illustration de Fernand Léger acquièrent une force nouvelle à chaque fois que notre liberté est attaquée. Ils expriment la force de la création et de l’esprit face à la force brutale et à la barbarie.“ <<http://www.lefigaro.fr/culture/2015/11/20/03004-20151120ARTFIG00157-attentats-liberte-j-ecris-ton-nom-d-eluard-sur-la-facade-de-beaubourg.php>> vom 20.11.2015, letzter Zugriff am 28.12.2016. Die Aktualität des Gedichtes und des künstlerischen Dialogs zwischen Éluard und Léger demonstrierte auch die Ausstellung *Autour du poème Liberté. Paul Eluard et Fernand Léger en dialogue*, die vom 28.11.2015 bis zum 21.3.2016 im Musée national Fernand Léger in Biot stattgefunden hat.

⁴ Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1105–1107. Zur Interpretation des Gedichtes vgl. Albert Mingelgrün: *Essai sur l’évolution esthétique de Paul Eluard. Peinture et langage*. Lausanne 1977, S. 155–161; Jacques Gaucheron: *Paul Éluard ou la fidélité à la vie. Essai*. Montreuil 1995, S. 137–145.

tuieren, wird der Refrainvers durch einen stakkatohaften tetrasyllabischen Rhythmus vom Strophenganzen deutlich abgegrenzt und dadurch in seiner Wirkung hervorgehoben. Die von Éluard verwendeten Stilmittel – wozu vor allem die einheitliche Rhythmik, die hypertroph verwendete Anapher „sur“, zahlreiche Parallelismen und Wiederholungen gehören – verleihen dem Gedicht einen melodischen, repetitiven Charakter, der an das meditative Gleichmaß einer Litanei erinnert, mit der das Gedicht auch die Form der Auflistung teilt: Bei Éluard werden indessen nicht Heilige, sondern in kaum zu überblickender Weise Orte, Dinge und Konzepte angerufen.⁵ Trotz seiner Länge lässt sich der Text daher gut memorieren, was zweifellos zu seiner Popularität unter den Partisanen, aber auch generell unter der französischen Bevölkerung, beigetragen hat.

Aus der gleichförmigen Struktur des Gedichts fällt lediglich die letzte Strophe heraus, die mit der Konjunktion „Et“ beginnt, wodurch ein deutlicher Einschnitt gegenüber den vorhergehenden Strophen gesetzt wird. Statt der Anapher „sur“ findet sich hier zwei Mal am Versanfang das Personalpronomen „Je“, das gemeinsam mit dem Parallelismus „pour te connaître / Pour te nommer“ auf die Klimax des Textes zuläuft, das Wort „Liberté“. Diese letzte Strophe erweist das Gedicht als persönliches und emotionales Bekenntnis zur Freiheit, die an dieser Stelle zum ersten Mal genannt wird. Sie erscheint als unverzichtbares Gut, als höchster Wert, der dem Leben erst seinen Sinn verleiht. Wegen dieser grundsätzlichen Bedeutung schreibt das lyrische Ich ihren „Namen“ überall hin, konventionell beginnend mit den Schulheften (Vers 1), dann aber rasch alle möglichen und unmöglichen Schreibunterlagen umfassend: Gegenstände, Pflanzen, Tiere, Menschen, Naturphänomene und Abstrakta. Dieser Bewegung im Raum, der Reise an reale und imaginäre Orte, entspricht eine zeitliche Progression, die von der Kindheit (Strophen 1–4) über die Jahre der Jugend (Strophen 5–11) und das Leben des reifen Mannes (Strophen 12–17) bis zur bedrückenden Gegenwart (Strophen 18–19) und dem hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft (Strophen 20–21) reicht. Antithetische Wendungen wie Vers 5/6 in Strophe 2 („Sur toutes les pages lues / Sur toutes les pages blanches“), Vers 22/23 in Strophe 6 („Sur l'étang soleil moisi“ / „Sur le lac lune vivante“) oder Vers 45/46 in Strophe 12 („Sur la lampe qui s'allume / Sur la lampe qui s'éteint“)

⁵ Zur Liste, vor allem auch zur Aufzählung als poetischer Form, vgl. rezent: Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin 2003.

sind nicht im Sinne von einander ausschließenden Widersprüchen gemeint,⁶ sondern betonen die alle Gegensätze überspannende Universalität des Freiheitsbegriffs. Die Opposition zwischen den Strophen 18/19 einerseits und 20/21 andererseits steht im Dienste der Botschaft des Gedichtes, denn dem Wortfeld der Zerstörung, der Einsamkeit und des Todes in den Strophen 18 und 19, das auf das durch die Besatzung und den Krieg hervorgerufene Leid sowie den Verlust der Freiheit verweist, stellt sich der hymnische Aufschwung der letzten beiden Strophen entgegen, die die Hoffnung auf den Wiedergewinn der Freiheit ausdrücken.

Ohne die besonderen historischen Umstände hätte das Gedicht *Liberté* vermutlich nicht die Berühmtheit erlangt, die es bis heute besitzt; zum poetischen Ausdruck eines einmaligen geschichtlichen Moments und zum allgemeinen politischen Glaubensbekenntnis konnte es jedoch nur werden, weil es strikte thematische Kohärenz mit einer eingängigen melodischen Rhythmik verbindet. Die volkstümlich-schlicht wirkende, in einem emphatischen Freiheitsbegriff gipfelnde Form des Gedichts darf allerdings nicht über die Ambiguitäten hinwegtäuschen, die ihm zugrundeliegen. Hierzu gehört zunächst einmal die bereits erwähnte Tatsache, dass Éluard den Namen der Frau am Schluss des Gedichts durch das Wort „Liberté“ ersetzt und damit ein Liebesgedicht in einen politischen Text transformiert hat. Bedeutsam ist ferner, dass das Gedicht eine Progression sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht beschreibt: Die Erfahrung einer sich stets verändernden Umwelt verläuft parallel zum Älterwerden des Sprechers, sodass neben der faktischen Reise immer auch die Symbolik der Lebensreise mitzudenken ist. Zur Ambivalenz des Gedichts trägt ferner bei, dass Éluard konkrete und abstrakte Begriffe, reale und imaginäre Orte aufruft und miteinander verknüpft: Könnte ein Vers wie „Sur mon pupitre et les arbres“ (Vers 2) einem traditionellen Gedicht entnommen sein – wie denn Éluard generell der ‚traditionellste‘ unter den surrealistischen Dichtern ist –, so scheinen Verse wie „Sur les cloches de couleurs“ (Vers 38) oder „Sur la vitre des surprises“ (Vers 65) dem Verfahren der *écriture automatique* entsprungen zu sein. Auch das ästhetische Credo der Surrealisten von der Schönheit der überraschenden Begegnung einander unähnlicher Dinge, zurückgehend auf die

⁶ Vgl. auch Vers 17/18 in Strophe 5: „Sur les merveilles des nuits / Sur le pain blanc des journées“.

Chants de Maldoror des Comte de Lautréamont,⁷ scheint hier auf. So bleiben hinter dem dezidierten politischen Engagement des Textes die verschiedenen dichterischen Wurzeln Éluards spürbar: die Lyrik des 19. Jahrhunderts (Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud), die dadaistisch-surrealistische Sinnverweigerung und der radikal subjektive psychische Automatismus. Die Ambivalenz des Textes besteht nicht zuletzt darin, dass einerseits der Gestus des Schreibens mit der vielfach wiederholten Formel „J'écris ton nom“ beschworen und die Welt durch den Schriftzug „Liberté“ in ein universales Graffiti verwandelt wird, andererseits aber die repetitive Struktur des Gedichts zum Rezitieren, zum Weitersagen und Weiterdichten, anregt. Das Gedicht oszilliert zwischen Oralität und Skripturalität, so wie es auch zwischen Raum und Zeit, zwischen Subjektivität und Kollektivität, Wirklichkeit und Imagination, Avantgarde und Tradition, hin- und herpendelt.

Für eine buchkünstlerische Umsetzung einer solchen „Poesie des Dazwischen“ bietet sich das Leporello mit seiner spezifischen Struktur und der Möglichkeit panoramatischer Expansion geradezu an. Als Künstlerbuch changiert es zwischen Literatur und Bildender Kunst, es ist sowohl zwei- als auch dreidimensional, und es erweitert den zeitlichen Vorgang der Lektüre zur räumlichen Bewegungspraktik des Entfaltens. Postuliert Sybille Krämer in ihrem Aufsatz über Schriftbildlichkeit, dass „Zwischenräumlichkeit als Strukturprinzip“ allen geschriebenen Texten zugrundeliegt,⁸ so ist diese beim Leporello entsprechend potenziert. Sie geht über die Leerstellen zwischen den Buchstaben hinaus und transzendiert den textuellen zum konkret topologischen Zwischenraum. Dieser kann, wie es Aby Warburg in seinem *Mnemosyne*-Projekt angedacht hat, zudem epistemische Funktion gewinnen: Warburgs „Ikonologie des Zwischenraums“ zielt darauf ab, durch die räumlich-simultane Präsentation von Objekten Ähnlichkeitsbeziehungen herzustellen und so neue Erkenntnisse zu gewinnen.⁹ Durch die spezifische Art

⁷ „[...] schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“, vgl. Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 223.

⁸ Sybille Krämer: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, S. 157–176, hier S. 162.

⁹ Zur Zwischenräumlichkeit vgl. auch Uwe Wirth (Hg.) unter Mitarbeit von Julia Paganini: *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin 2012.

der Rezeption, das Entfalten und gegebenenfalls auch das Aufstellen und Betrachten, schafft auch das Leporello einen solchen ästhetischen Wahrnehmungsraum, der idealerweise ebenfalls zum Denk- und Erkenntnisraum werden kann.

Liberté als Leporello von Fernand Léger

Wie die Surrealisten generell, so stand auch Paul Éluard der Bildenden Kunst mit großem Interesse gegenüber. Er setzte sich dichtungstheoretisch und -praktisch mit der Malerei auseinander,¹⁰ fertigte selber Zeichnungen, Collagen und Holzschnitte an¹¹ und realisierte mit Künstlern wie Max Ernst, René Magritte und Joan Miró aufwendige, Bilder und Texte miteinander verbindende Buchprojekte, die heute zu den Höhepunkten der surrealistischen Buchkunst zählen.¹² Eine schon kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs erschienene, von Éluard autorisierte bildkünstlerische Umsetzung des Gedichtes *Liberté* darf daher nicht weiter erstaunen: Für die 1947 veröffentlichte Neuauflage von *Poésie et Vérité* illustrierte der surrealistische Maler Óscar Domínguez den Text und platzierte das entscheidende Wort „Liberté“ optimistisch oberhalb einer fast seitenfüllenden strahlenden Sonne.¹³ Hinzu kommen zwei Wandteppiche, entworfen von Jean Lurçat, die 1943 und 1952 in Aubusson ausgeführt wurden,¹⁴ eine weitere Tapiserie schuf 1953 Jean

¹⁰ Vgl. Minglegrün: *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard*; Elisabeth Hirschberger: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*. Tübingen 1993, S. 97–130.

¹¹ Vgl. die Abbildungen in Raymond Jean: *Eluard*. Paris 1995, S. 15, S. 44, S. 91, S. 142 und S. 157.

¹² *Répétitions* (1922, mit Max Ernst), *Les malheurs des immortels* (1922, mit Max Ernst), *Au défaut du silence* (1925, mit Max Ernst), *Facile* (1935, mit Man Ray), *Les mains libres* (1937, mit Man Ray), *Médiévales* (1939, mit Valentine Hugo), *Le dur désir de durer* (1946, mit Marc Chagall), *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves précédé d'exemples* (1946, mit René Magritte), *Les jeux de la poupée* (1949, mit Hans Bellmer), *À toute épreuve* (1958, mit Joan Miró). Vgl. Jean-Charles Gateau: *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910–1939)*. Genf 1982; Renée Riese Hubert: *Surrealism and the Book*. Berkeley, Los Angeles, London 1988, S. 46–53, S. 55–69, S. 73–83, S. 138–148, S. 289–297; Lothar Lang: *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig 1992, passim; Yves Peyré: *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874–2000*. Paris 2002, passim.

¹³ Vgl. die Abbildungen in dem Ausstellungskatalog: *Paul Éluard. Poésie, amour et liberté*. Palais Lumière, Evian, 2 février – 26 mai 2013. Mailand 2013, S. 134f.

¹⁴ Vgl. Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1608f.

Picart Le Doux.¹⁵ Wie bei Domínguez fungiert auch in diesen textilen Arbeiten die Sonne als Symbol für die Hoffnung auf Freiheit und Frieden. Als weitere zeitnahe bildkünstlerische Adaption ist ein von Pablo Picasso in den fünfziger Jahren gestalteter Teller zu erwähnen, der neben Profil und Signatur Éluards die beiden letzten Verse des Gedichtes: „Je suis né pour te connaître / Pour te nommer Liberté“ zeigt.¹⁶ Noch während der Okkupation wurde *Liberté* zudem von dem Komponisten Francis Poulenc vertont.¹⁷

Das erste der beiden hier vorzustellenden Leporellos gehört in den zeitlichen Kontext der gerade genannten Werke: 1953 erschien in dem auf Poesie spezialisierten Pariser Verlagshaus Seghers in einer Auflage von 238 Exemplaren eine illustrierte Fassung von Éluards Gedicht, die der französische Maler und Grafiker Fernand Léger (1881–1955) geschaffen hat (Abb. 1).¹⁸ Dieses Leporello ist symmetrisch aufgebaut und besteht aus vier Bögen, die durch ihre Faltung acht Segmente ergeben. Diese wirken mit ihren Text-Bild-Kombinationen wie eine Mischung aus politischem Faltnblatt und agitatorischem Plakat. Zu diesem Eindruck tragen die schlichte, gut lesbare Typografie, die für Léger typische Schablonentechnik und seine nur aus den Primär- und Sekundärfarben bestehende Farbpalette bei. Auf dem ersten Bogen hebt sich links vor dem Hintergrund hellfarbiger und wie zufällig angeordneter Farbflächen der Name des Autors ab, auf dem rechten Segment dieses Bogens sieht man das Porträt Éluards, den Titel des Gedichts und den Refrainvers. Gleich zu Beginn des Leporellos wird damit den Lesern die Kernaussage des Textes zusammen mit einem ernst und nachdenklich wirkenden Autorporträt vor Augen gestellt. Für dieses Porträt griff Léger auf ein Bild zurück, das er 1947 von dem Dichter angefertigt hatte (Abb. 2). In der flächigen, schablonenhaften Gestaltung, in der auf wenige Linien reduzierten Bildsprache und in den großen, über das Segment verteilten Schriftzeichen zeigt sich der angesprochene Plakatstil besonders flagrant. Indem Léger den Halbvers „j’écris“ auf einen Finger Éluards platziert, setzt er nicht nur den Refrain des Gedichtes ins Bild, sondern verweist auch auf den buchstäblich manuellen Ursprung der Schrift – und damit natürlich auch der Ma-

¹⁵ Vgl. Paul Éluard. *Poesie, amour et liberté*, S. 128.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 129.

¹⁷ Vgl. Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1608.

¹⁸ Paul Éluard, Fernand Léger: *Liberté*. Paris 1953.

lerei.¹⁹ Da der Finger zudem wie ein Pfeil auf das linke Auge Éluards zeigt, ist, wie auch im Gedicht selbst, der Akt des Schreibens unmittelbar mit dem Akt des Sehens verknüpft.

Auf den beiden folgenden Bögen, genau in der Mitte des Leporellos, findet sich der Text des Gedichtes abgedruckt, jeweils fünf Strophen pro Segment. Die harmonische Gleichförmigkeit wird von scheinbar willkürlich verlaufenden Farbflächen durchbrochen, die sich zwischen die Strophen schieben und auch über die Segment- und Bogengrenzen hinaus ausdehnen. Léger stellt der aus Buchstaben und Wörtern bestehenden Sprache des Dichters seine Sprache an die Seite, die Sprache des Malers, deren elementare Ausdrucksmittel Farbe und Form sind. Die letzte, durch Inhalt und Rhythmus vom Gedichtganzen abgesetzte Strophe setzt Léger an den Beginn des vierten Bogens, so dass ihre Bedeutung durch den Moment des Umblätterns gesteigert wird. Das entscheidende Wort, „Liberté“, ist wie in den reinen Druckfassungen separat gesetzt. Dieser vierte Bogen ist als Variation des ersten Bogens gestaltet: Die Wörter „Liberté“ und „ton nom“ vom Anfang werden am Schluss wiederholt, dem Autornamen zu Beginn entspricht am Ende des Leporellos der Name des Malers. In die Repetition dringt jedoch ein spielerisches, willkürliches Moment ein, insofern als Léger hier andere Schriftarten, -größen und -farben verwendet. Während sein Name wie der Éluards in Druckbuchstaben gesetzt ist, mutet das Wort „Liberté“ wie eine handschriftliche Künstlersignatur an: Der ‚Name‘ der Freiheit wird damit besonders hervorgehoben und scheint fast wichtiger als der Name eines einzelnen Menschen. Während der Signatur des Künstlers im traditionellen Kunstbetrieb große Bedeutung als Echtheitszeugnis zukommt, beraubt Léger seine Unterschrift durch die Drucklettern dieser „singulären Charakteristik“,²⁰ die stattdessen dem Wort „Liberté“ zufällt. Dass sich die ornamentalen Ausläufer des Buchstabens „é“ von „Liberté“ durch den Namen des Ma-

¹⁹ Zur reichen Kulturgeschichte der Hand als Zeichenträger vgl. Horst Wenzel: Von der Gotteshand zum Datenhandschuh. Über den Zusammenhang von Bild, Schrift, Zahl, in: Krämer, Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*, S. 25–56.

²⁰ Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York 2011, S. 769. Dort auch weitere Beispiele für bewusste künstlerische Abweichungen von der herkömmlichen Funktion der Künstlersignatur. Vgl. auch Karin Gludovatz: *Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild*, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005, S. 313–328, sowie Joachim Heusinger von Waldegg: *Signaturen der Moderne. Zeichen – Schrift – Kontext*. Karlsruhe 2016.

lers ziehen, darf zusätzlich als Hinweis darauf verstanden werden, dass sich Léger mit dem absoluten Freiheitskonzept seines Freundes Éluard identifiziert.²¹

Resümierend lässt sich festhalten, dass Légers Leporello *Liberté* aufgrund seines symmetrischen Aufbaus, in dem sich die gleichmäßige Struktur des Gedichtes widerspiegelt, und seines eingängigen plakativen Stils dem Poem Éluards kongenial entspricht. Légers künstlerische Ausdrucksweise, die mit geometrischen Formen und klaren Farben auf ein unmittelbares Verständnis seitens der Rezipienten zielt und sich an der ‚Plakativität‘ der Gebrauchsgrafik orientiert, erweist sich als passendes Äquivalent eines Textes, dessen bewusste Simplizität auf leichte Rezipierbarkeit und weite Verbreitung angelegt ist. Sowohl die Textsprache Éluards als auch die Bildsprache Légers erlauben ein schnelles Erfassen der Botschaft, wozu auch der geringe Umfang und die Übersichtlichkeit des Leporellos beitragen. Die von Éluard intendierte Allgemeingültigkeit der Aussage wird von Légers grafischer Malweise gestützt, die keinen Pinselstrich, also keinen persönlichen Malduktus eines Künstlers, erkennen lässt. Dennoch wird die Botschaft des Gedichtes auch zum persönlichen Statement: Dem Autor Paul Éluard, der unmissverständlich hinter dem lyrischen Ich aufscheint und der eingangs im Porträt zu sehen ist, korreliert der Künstler Fernand Léger, der seinen Namen mit dem Schriftzug „Liberté“ gleichsam zur Signatur verschmelzen lässt.

Es bietet sich an, dieses Leporello mit der Idee des ‚cadavre exquis‘ in Verbindung zu bringen. Hierbei handelt es sich bekanntlich um eine von den Surrealisten entwickelte Methode, die ähnlich wie die ‚écriture automatique‘ dazu dient, den Zufall und die Spontaneität bei der Schaffung eines Kunstwerks zuzulassen und im Gegenzug ‚bewusste‘ künstlerische Entscheidungen auszuschalten.²² In der Definition von André Breton aus dem gemeinsam mit Éluard verfassten *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) heißt es:

CADAVRE EXQUIS –. Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu’aucune d’elles puisse

²¹ Zu Léger als politisch engagiertem Künstler vgl. Sarah Wilson: Fernand Léger – Kunst und Politik 1935–1955, in: Nicholas Serota (Hg.): Fernand Léger. Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930–1955. München 1988, S. 53–73.

²² Zum ‚cadavre exquis‘ vgl. auch Ralf Convents: Surrealistische Spiele. Vom ‚Cadavre exquis‘ zum ‚Jeu de Marseille‘. Frankfurt am Main u.a. 1996.

tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau.*²³

Die Bedeutung dieses Sprach- und Malspiels für das surrealistische Selbstverständnis zeigt sich daran, dass der Neubeginn der Gruppe – nach den Jahren des Krieges, der Besetzung Frankreichs und der Exilierung der meisten Surrealisten – 1948 in Paris mit einer Ausstellung zum ‚cadavre exquis‘ erfolgte. Breton verfasste einen begleitenden Text mit dem Titel *Le cadavre exquis, son exaltation (Der köstliche Leichnam, seine Erhöhung)*, in dem er in ebenso humorvoller wie hymnischer Weise von der Erfindung dieses surrealistischen Spiels berichtet und seinen Artikel aus dem zehn Jahre zuvor publizierten *Dictionnaire abrégé du surréalisme* zitiert.²⁴

Jeder ‚cadavre exquis‘ ist, in herstellungstechnischer und materieller Hinsicht, nichts anderes als ein Leporello, auch wenn sich dieses, im Unterschied zu dem surrealistischen Faltspiel, zur komplexen Bucharchitektur ausdehnen kann. Das hier vorgestellte Leporello wirkt seiner einfachen äußeren Form nach in der Tat wie ein überdimensionierter *Köstlicher Leichnam*. Dass Léger alle Falzungen des Leporellos mit Buchstaben und Farbflächen überspielt, erinnert an die Linien und Spuren, die die Surrealisten jeweils auf dem folgenden Blatt hinterließen, um einen ungefähren gestalterischen Anschluss zu gewährleisten. Es kommt hinzu, dass das Leporello *Liberté* in gewisser Weise in dem für die Surrealisten typischen und für den ‚cadavre exquis‘ essenziellen kollaborativen Vorgehen entstanden ist, wenn auch in einer sukzessiven und posthumen Kollaboration, da Éluard 1952, ein Jahr vor Erscheinen des Leporellos, verstorben war. Aus der jahrelangen

²³ André Breton, Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in: André Breton: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Marguerite Bonnet in Zusammenarbeit mit Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert und José Pierre. Paris 1992, S. 787–862, hier S. 796 (Herv. i. O.). Übersetzung: „Spiel mit gefaltetem Papier, das darin besteht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass eine von ihnen von der vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann. Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat, ist der erste Satz, der auf diese Weise entstanden ist: *Der köstliche Leichnam wird den neuen Wein trinken.*“

²⁴ André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture. Le cadavre exquis, son exaltation*, in: André Breton: *Œuvres complètes*, Bd. 4: *Écrits sur l'art et autres textes*. Hg. von Marguerite Bonnet und Étienne-Alain Hubert in Zusammenarbeit mit Philippe Bernier und Marie-Claire Dumas. Paris 2008, S. 698–702.

Freundschaft zwischen Éluard und Léger resultiert eine ganze Reihe künstlerischer Werke: 1947 entstand das bereits erwähnte Porträt Éluards, 1948 beauftragte Éluard den Maler mit den Illustrationen zu dem Band *Coordonnés* des Lyrikers (Eugène) Guillevic, im selben Jahr erschien Éluards Gedichtband *Voir*, der auch einen Text auf Fernand Léger enthält,²⁵ 1951 nahm der Dichter an der Vernissage von Légers Ausstellung *Les Constructeurs et sculptures polychromes* teil und widmete ihm ein Gedicht, das im begleitenden Katalog abgedruckt wurde.²⁶ Für den vorliegenden Zusammenhang besonders interessant ist die Tatsache, dass Éluard 1938 die Verse „Mange ta faim / entre dans cet œuf / Où le plâtre / s’abat“ auf das Gemälde *L’araignée bleue* von Léger schrieb und signierte²⁷ – eine malerisch-poetische Zusammenarbeit, die diejenige von 1953 präfiguriert.

Éluard als dem Mitbegründer und einem der wichtigsten Vertreter des Surrealismus und Léger als einem sich im surrealistischen Umfeld bewegenden Künstler war der *cadavre exquis* als genuin surrealistisches Verfahren der Kunstproduktion selbstverständlich vertraut. Insofern wäre eine assoziative Verbindung des Leporellos mit dieser surrealistischen Methode kollaborativer Kreativität, vielleicht sogar eine explizite Anlehnung, durchaus denkbar. Dagegen scheint jedoch zu sprechen, dass das Leporello eine bewusste künstlerische Gestaltung eines Léger wohlbekannten Textes darstellt, jedes Moment des Zufälligen und Willkürlichen also ausgeschaltet ist.

Spontane Kreativität, die sich nicht um ästhetische Kohärenz zu kümmern scheint, findet sich jedoch durchaus, zunächst in den von Léger gestalteten Schriftzeichen: Die Buchstaben am Ende des Leporellos sehen anders aus als die zu Beginn, als ob hier unterschiedliche Künstler am Werk gewesen wären. Die Buchstaben sind sowohl schwarz als auch weiß oder farbig; die Farbe wechselt innerhalb eines Wortes, manchmal aber auch innerhalb einzelner Buchstaben. Diese sind zum Teil von schwarzen Rahmen umgeben, zum Teil aber auch ungerahmt, in einem Fall (dem „O“ von „TON“ am Schluss) ist der Buchstabe teils schwarzgerahmt, teils nicht gerahmt. Neben der vorherrschenden Druckschrift findet sich auch ein Wort in schnörkelhafter Schreibschrift. Diese Unterschiede und Variationen sind meines Erach-

²⁵ *À Fernand Léger*, vgl. Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178.

²⁶ Vgl. den Ausstellungskatalog: Fernand Léger. *Reconstruire le réel*. Ausstellungskatalog Musée national Fernand Léger (Biot), 1er mars – 2 juin 2014, Musée des Beaux-Arts (Nantes), 19 juin – 22 septembre 2014. Paris 2014, S. 134f.

²⁷ Ebd., S. 126.

tens nicht eindeutig semantisch belegt: Abgesehen von dem wie mit der Hand geschriebenen Schriftzug „Liberté“, dessen Farbe an geronnenes Blut und damit an die zahlreichen Opfer zu erinnern scheint, verweigert sich die Vielgestaltigkeit der Buchstaben einer eindeutigen Sinnzuschreibung und verweist letzten Endes vor allem darauf, dass die Schriftzeichen von der Hand eines Malers stammen; sie tanzen förmlich über die Bögen als Feier spontaner, ungezügelter Kreativität.

Scheinen bereits die Buchstaben intuitiver Ausdruck malerischer Freiheit zu sein, so trifft dies erst recht auf die ebenfalls mannigfaltigen Farbflächen zu, die wie zufällig über die Segmente verteilt sind. Die Abfolge der Farben im Gedichtteil lässt sich noch ansatzweise deuten (Grün als Farbe der Jugend und Natur, Blau als Farbe der Reife und Reflexion, Rot als Farbe der Leidenschaft und des Kampfes),²⁸ doch wird diese Sinnggebung durch das willkürlich anmutende Verfließen der Farben wieder relativiert. Form, Größe und Disposition der übrigen Farbflächen scheinen ausschließlich ästhetisch-kompositorischen Gründen, mithin rein malerischen Prämissen, zu folgen. Légers Verweigerung einer eindeutigen Semantisierung zugunsten der unausgesprochenen emotionalen Wirkung von Farbe und Form ergänzt Éluards Gedicht um eine bedeutende Nuance, um den Aspekt der künstlerischen Freiheit – ganz im Sinne der Surrealisten.

Liberté als Leporello von Anouck Boisrobert und Louis Rigaud

Fast sechzig Jahre nach Légers künstlerischer Bearbeitung ist Éluards Gedicht *Liberté* noch einmal in Form eines Leporellos veröffentlicht worden: 2012 erschien in den Éditions Flammarion eine von Anouck Boisrobert und Louis Rigaud bearbeitete Fassung.²⁹ Die Illustratorin Boisrobert und der Grafiker Rigaud, beide Jahrgang 1985, haben schon mehrfach zusammengearbeitet und Pop-Up-Bücher gestaltet. Auf dem Umschlag des Leporellos ist,

²⁸ Mögen die Farben stellenweise Assoziationen an die französische Trikolore wecken, so ist die Verwendung einer auf die Grundfarben reduzierten Palette und ein großflächiger Farbauftrag typisch für Légers malerischen Stil der vierziger und fünfziger Jahre, vgl. als Beispiele die Gemälde *Deux plongeurs* (1942), *Les deux acrobates* (1942/43), *Adieu New York* (1946), *La grande parade (état définitif)* (1954), *Deux femmes, tenant des fleurs* (1954).

²⁹ Paul Éluard, Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: *Liberté*. Paris 2012.

den vorderen und hinteren Einbanddeckel grafisch miteinander verbindend, der Umriss eines Mannes zu sehen, der in einer hügeligen, mit einem Baum bestandenen Landschaft einen Hund spazieren führt, eine offensichtliche Anspielung auf die vierzehnte Strophe des Gedichts (Abb. 3). Die Aufmerksamkeit des Betrachters richtet sich unwillkürlich auf die dynamisch wirbelnden Blätter: Boisrobert und Rigaud spielen hier mit der Doppelbedeutung von ‚feuille‘, das wie das deutsche Wort ‚Blatt‘ sowohl das Blatt im botanischen Sinne als auch den Bogen Papier meinen kann. So wie die Blätter des Baums vom Wind in alle Richtungen verweht werden, soll auch die Botschaft des Gedichtes in die ganze Welt getragen werden.

Schlägt man das Buch auf, sieht man die Buchseiten respektive die zusammengefalteten Segmente des Leporellos zunächst *en bloc* auf der rechten Seite. Klappt man sie um, entsteht auf der linken Seite sukzessive das geschichtete Bild einer Landschaft, dass durch den in Richtung des Umblätterns abfallenden Beschnitt der einzelnen Segmente zustande kommt. Zumeist sind jeweils zwei Strophen des Poems links unten auf der Doppelseite platziert. Die bedeutendste Abweichung betrifft die letzte Strophe, die auch von Éluard durch die sprachliche und rhythmische Gestaltung besonders hervorgehoben wird: Boisrobert und Rigaud drucken sie allein auf die Seite, so dass sie dem Leser nach dem letzten Umblättern effektiv vor Augen tritt. Nochmals separiert und dadurch in der Wirkung gesteigert ist das finale und entscheidende Wort des Gedichtes, „Liberté“, das die beiden Künstler in großen, ausgestanzten Buchstaben auf die gegenüberliegende Seite setzen, wobei sie auch den charakteristischen Schlusspunkt nicht vergessen, das einzige Interpunktionszeichen im gesamten Gedicht. Wie bei Léger scheinen die Buchstaben dieses Wortes ausgelassen über die Seite zu tanzen, das dahinter liegende, auf den hinteren inneren Einbanddeckel gedruckte Foto von zuversichtlich lächelnden Widerstandskämpfern strahlt dabei jene Hoffnung auf Wiedergewinnung der Freiheit aus, mit der auch Éluard sein Gedicht enden lässt (Abb. 4).

Das auffälligste Merkmal dieses Leporellobuchs ist sicherlich die Tatsache, dass alle Seiten oben beschnitten sind und kleine Illustrationen in Scherenschnitttechnik aufweisen.³⁰ Diese zum Teil sehr fragilen Schnittfiguren

³⁰ Zum Scherenschnitt als Technik des Buchschmucks vgl. Judith Steinheider: Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie. Marburg 2013.

beziehen sich unmittelbar auf das Gedicht und visualisieren Motive, die im Text genannt werden: Bäume, Sträucher, Berge, Wellen, ein Schiff, ein Haus, einen Hund, ein Liebespaar. Wege und Straßen werden durch ausgestanzte Linien innerhalb der Seiten veranschaulicht. In ihrer schlichten, stilisierten Form und den sanften, harmonisch aufeinander abgestimmten Farbtönen lenken die Illustrationen nicht vom Text ab, sondern ergänzen ihn subtil, eine Vorgehensweise, wie sie auch Fernand Léger gewählt hat. Anders als Léger, dessen Leporello eher einem Faltblatt bzw. einer Faltbroschüre gleichkommt, gelingt es Boisrobert und Rigaud jedoch, die dem Gedicht wesentliche zeitlich-räumliche Dimension überzeugender umzusetzen, da sie sich für ein umfangreicheres Volumen, ein Faltbuch, entschieden haben. Segment für Segment entfaltet sich Éluards poetischer Kosmos, der Zeit des Umblätterns korreliert die reliefartige, sich immer weiter vervollständigende Landschaft. Diese Landschaft kann der Leser, wenn er am Schluss des Buches angelangt ist, in ihrer Gesamtheit überblicken, da die Seiten fortlaufend tiefer ausgeschnitten sind und so den Blick auf die jeweils vorhergehenden Seiten freigeben. Es ergibt sich so ein harmonisches, fast märchenhaft anmutendes Panorama des Lebens, dem das gegenüberliegende Foto der Kämpfer in Uniform nur scheinbar widerspricht. Die positive Grundstimmung ist, wie oben angeführt, dieselbe; hinzu kommt die Erkenntnis, dass jene Freiheit, die ein friedliches Zusammenleben ermöglicht, immer wieder erkämpft und verteidigt werden muss.

Dass die Freiheit ein wertvolles Gut ist, für das es sich lohnt zu kämpfen, ist die Botschaft, die Éluards Gedicht, abgeworfen von den Flugzeugen der britischen Luftwaffe, in die Welt tragen wollte. Légers unverwechselbarer konstruktivistischer Stil verlieh dem Gedicht eine markante Bildgestalt, die im kulturellen Gedächtnis der Franzosen, wie der Text selbst, fest verankert ist. Auch die beiden jungen Künstler Boisrobert und Rigaud tragen auf ihre Weise zur Verbreitung und Popularisierung des Gedichtes bei: Das Leporello ist in seiner visuellen Gestaltung leicht verständlich und durch seinen geringen Preis für breite Leserkreise erschwinglich, zudem enthält das Buch, auf den Rückseiten der einzelnen Segmente, kurze Texte zur Person Paul Éluards und zu der besonderen Geschichte von *Liberté* als „poème de la Résistance“. So wird den Nachkriegsgenerationen und insbesondere den jungen Lesern durch die Vermittlung des biografischen und historischen Kontexts das Gedicht – und durch das Gedicht wiederum der historische Kontext – nähergebracht.

Bietet sich für Légers Leporello der Rekurs auf die surrealistische Tradition des *cadavre exquis* an, so kann man das Buch von Boisrobert und Rigaud annäherungsweise dem Genre des ‚poème-objet‘ beziehungsweise ‚objet-poème‘ zuordnen, das die Surrealisten ebenfalls für sich entdeckt hatten. André Breton schuf ab den 1930er Jahren Objektgedichte und Gedichtobjekte und lieferte auch die Definition dazu: „Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque.“³¹ Inszeniert Légers Leporello einen Dialog zwischen Poesie und Malerei, wie Yves Peyré zu Recht bemerkt,³² so erweitern Boisrobert und Rigaud die Poesie zum skulpturalen Objekt, indem sie einen lyrischen Text mit einem dreidimensional ausgreifenden Buchkörper kombinieren, auch wenn dieser konventioneller ist als die von Breton verwendeten Gegenstände. Das Leporello lässt sich zwar Seite für Seite umblättern und auf diese Weise von Anfang bis Ende lesen, doch ist es eigentlich zum Auseinanderziehen und Aufstellen gedacht, wie eine Zeichnung auf der Buchrückseite explizit zeigt (vgl. Abb. 3). Der verstärkte Pappeinband bietet den Seiten festen Halt, so dass sie sich aufstellen und beliebig weit auseinanderfalten lassen. Wenn Leszek Brogowski mit Bezug auf Gottfried Wilhelm Leibniz, Stéphane Mallarmé und Gilles Deleuze die Falte als definitorisches Kriterium des Buches thematisiert und die manuelle Dimension der Lektüre (das Umblättern, die konkrete Handhabung) betont,³³ so gilt dies in pointierter Weise für die Buchform des Leporellos und ganz besonders für die Arbeit von Boisrobert und Rigaud. Die Falte als „*opération* plastique“, als „passage d'une page à une autre, qui produit du volume“,³⁴ kann kaum besser veranschaulicht werden als an ihrem Buch, das sich im Wortsinne ‚manipulieren‘ und wie eine spielerisch

³¹ Übersetzung: „Das Objektgedicht ist eine Komposition, die darauf gerichtet ist, die Ressourcen der Poesie und der Plastik miteinander zu kombinieren und über ihre Fähigkeit zur wechselseitigen Steigerung zu spekulieren.“ André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture. Du poème-objet*, in: Breton: *Œuvres complètes*, Bd. 4, S. 693f., hier S. 693.

³² Peyré: *Peinture et poésie*, S. 150. Peyré bezeichnet Légers *Liberté*-Adaptation ebd. jedoch auch als „poème-objet“, was im direkten Vergleich meines Erachtens eher auf die Version von Boisrobert und Rigaud zutrifft.

³³ Leszek Brogowski: *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou 2010, S. 213–239.

³⁴ Ebd., S. 213f. (Herv. i. O.). Zur Bedeutung der Falte in der (zeitgenössischen) Kunst vgl. Sylvia Martin (Hg.): *Der große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog Kunstmuseen Krefeld / Museum Haus Lange und Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 2. März – 25. Mai 2008. Freiburg i. Br. 2008.

geschwungene Vollplastik von allen Seiten betrachten und sogar lesen lässt, da Vorder- und Rückseiten beschriftet sind. Es greift als individuell veränderbare Skulptur in den Raum hinein und schafft damit sowohl Räumlichkeit (durch Bewegung im Raum) als auch Zwischenräumlichkeit (im konkret topologischen Sinne, aber auch im rezeptionsästhetischen Sinne eines Wahrnehmungsraums und im epistemischen Sinne eines Denkraums).

Resümee

Paul Éluards Gedicht *Liberté* wurde als Faltblatt bekannt: Vierfach und sogar 32-fach gefaltet, wurde es von den französischen Partisanen und der Royal Air Force unter der französischen Bevölkerung verteilt.³⁵ Diese pragmatische, der Geheimhaltung geschuldete Präsentationsform wird von den hier vorgestellten Leporellos zum selbstbewussten künstlerischen Ausdrucksmedium transformiert. Beide sind gelungene künstlerische Adaptionen, trotz oder gerade wegen ihrer Unterschiedlichkeit. Diese Verschiedenheit erklärt sich zunächst daraus, dass sie im Abstand von sechs Jahrzehnten, das heißt in einem unterschiedlichen zeit- und mediengeschichtlichen Kontext, entstanden sind. Der surrealistische Hintergrund des Autors Éluard und die auffällige formale Divergenz legen es nahe, zur Beschreibung der beiden Leporellos mit den Begriffen ‚cadavre exquis‘ und ‚poème-objet‘ zu arbeiten, ohne diese als kategoriale Gattungsbestimmungen zu verstehen. Sie werden hier lediglich als konzeptuelle Annäherung verwendet, die es erlaubt, die Spezifität der beiden Leporellos herauszuarbeiten und sie in ihrer Intention und ästhetischen Wirkungsweise voneinander abzugrenzen: plane, von skripturalen und ikonischen Elementen bedeckte Fläche einerseits, raumgreifendes, variables Objektbuch andererseits. Zwischenräumlichkeit als textuelle, visuelle, rezeptive und epistemische Funktion ist dabei aber sowohl dem ‚cadavre exquis‘ und als auch dem ‚poème-objet‘ zu eigen und verbindet beide wiederum mit der Buchform des Leporellos. In ihrer Ähnlichkeit mit dem ‚cadavre exquis‘ bzw. dem Objektgedicht zeigen die beiden *Liberté*-Leporellos zudem die Spannweite des buchkünstlerischen Leporellos auf, das vom simplen Faltblatt (Léger) bis zum durch Laserschnitt aufwendig gestalteten Pop-Up-Album reicht (Boisrobert und Rigaud).

³⁵ Paul Éluard. Poésie, amour et liberté, S. 130.

Anhang

Paul Eluard: *Liberté*

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable de neige
J'écris ton nom

5 Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

10 Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

15 Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

20 Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

25 Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

30 Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

35 Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

40 Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

45 Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes raisons réunies
J'écris ton nom

50 Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom

55 Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni

- 60 J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom
- 65 Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attendries
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom
- 70 Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom
- 75 Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom
- 80 Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom
- Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
- 85 Liberté.

Abbildungen

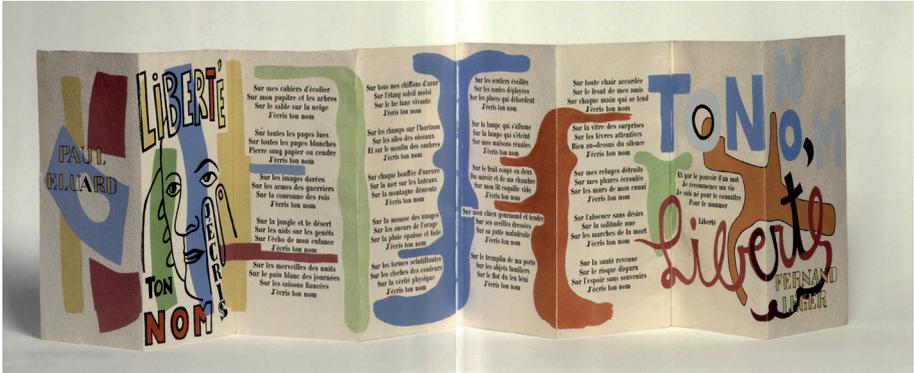


Abb. 1: Fernand Léger: *Liberté* (1953).



Abb. 2: Fernand Léger: *Portrait von Paul Éluard* (1947).

Paul Éluards Gedicht *Liberté als Leporello*

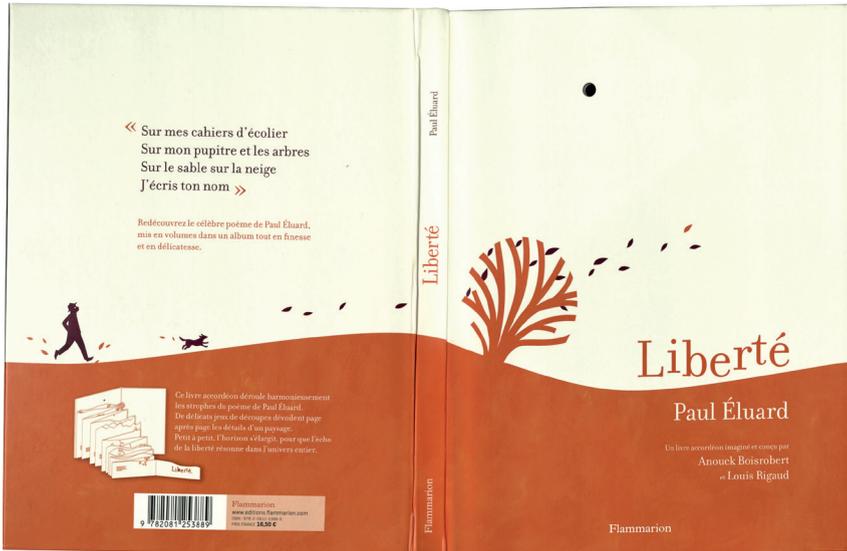


Abb. 3: Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: *Liberté* (2012, Cover).

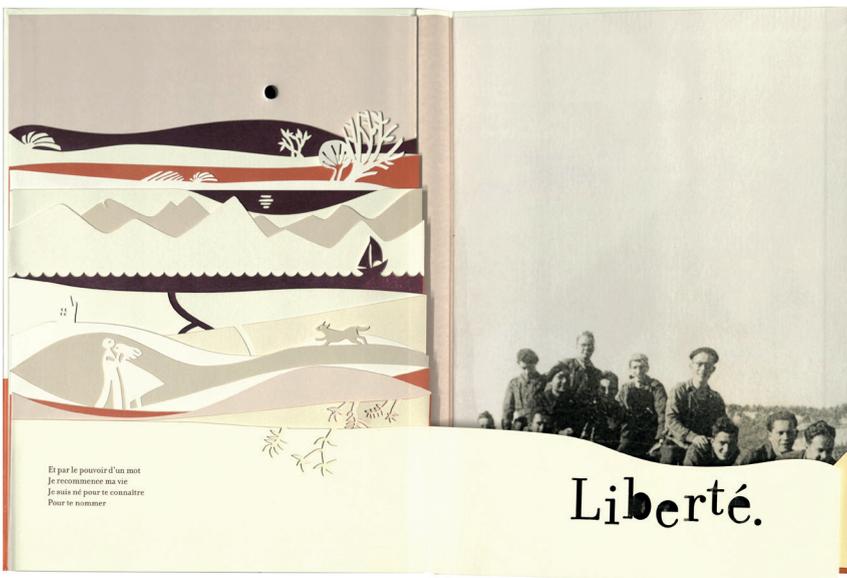


Abb. 4: Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: *Liberté* (2012, Innen).