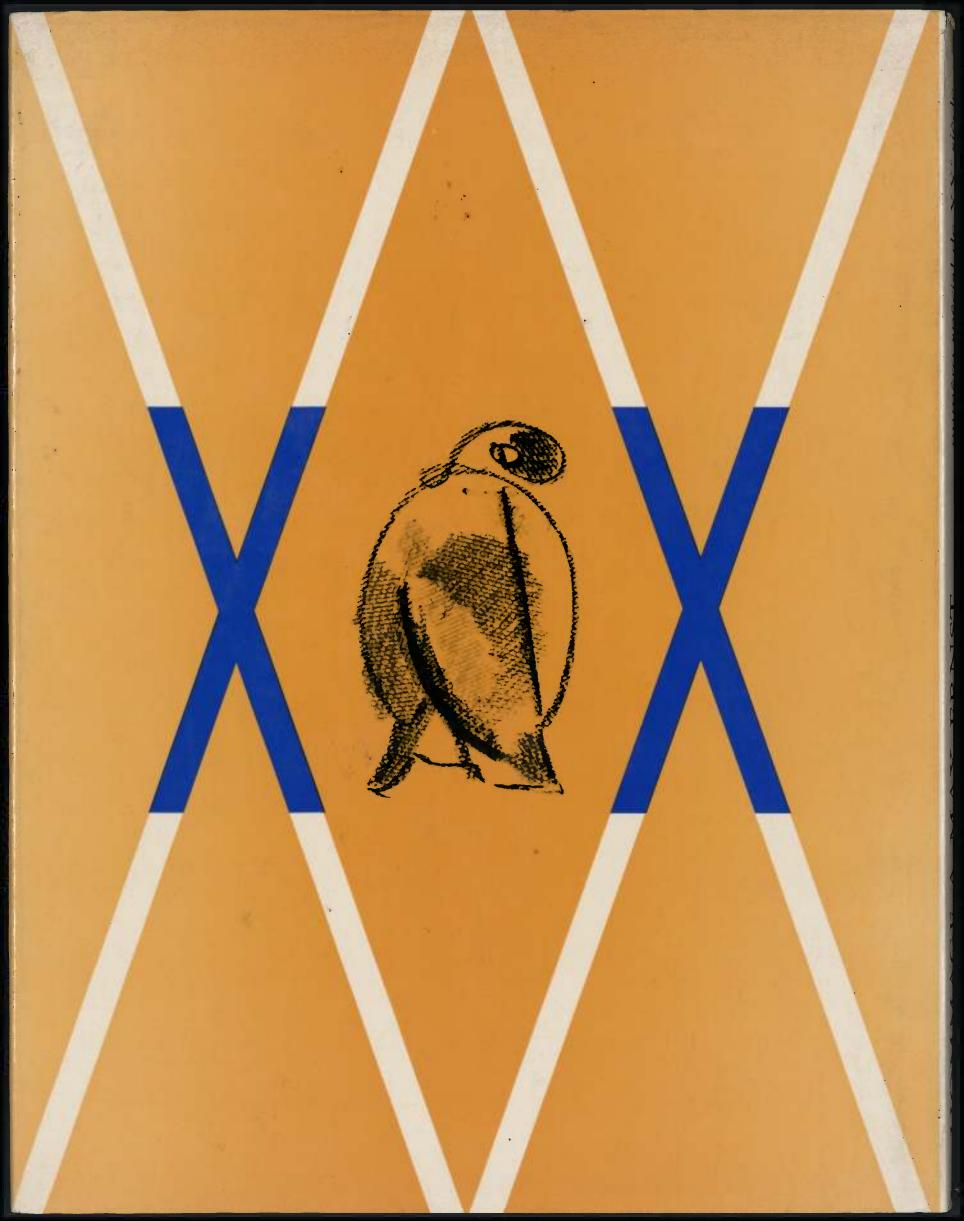
XX° siècle

Hommage à Max Hrnst



HOMMAGE A MAX ERNST

Avec une lithographie originale spécialement exécutée par l'artiste pour ce numéro

Des critiques et des écrivains bien connus, allemands, anglais, américains, français et italiens, des amis de jeunesse du peintre et du poète qu'est Max Ernst, ont participé avec enthousiasme à cet HOM-MAGE rendu à l'un des plus grands artistes de notre époque. L'œuvre de Max Ernst, dont les sources se trouvent davantage dans la protestation dada-surréaliste des années 20 que dans les « manifestes » d'André Breton qui fut d'ailleurs avec Arp et Paul Eluard l'un des premiers admirateurs du peintre, s'est affirmée comme l'une des plus importantes de ce siècle. Grâce à une collaboration aussi choisie, à ses 130 reproductions en héliogravure et à ses 29 planches en couleurs, cet HOMMAGE A MAX ERNST, sans doute l'un des plus réussis que nous ayons consacré à un artiste, constitue une monographie très complète. Il nous suffira de mentionner ici quelques-uns des articles que comporte ce numéro tout à fait exceptionnel.

Max Ernst vu de son pays natal par Loni et Lothar Pretzell

Max Ernst et le XIX^e siècle par Werner Hofmann Les lois du hasard par Werner Spies

Les rapports avec le Surréalisme par Uwe M. Schneede

La maison d'Eluard par Patrick Waldberg

Hommage à Loplop par Eduard Trier

La grande forêt par Helmut R. Leppien

Max Ernst ou le déracinement perpétuel par Robert Lebel

Le génie de Max Ernst par Jean Cassou

Max Ernst en Arizona par Patrick Waldberg Le jardinier-miracle par William N. Copley

Un été à Long Island par Julien Levy

Max Ernst et le paysage intérieur par John Russell

Le technicien du rêve par Giulio Carlo Argan

Max l'oiseleur par Marcel Brion

Odelette pour saluer Max Ernst par André Pieyre de Mandiargues

Entre le mot et l'image par Lucy R. Lippard

Max Ernst à Venise par Giuseppe Marchiori

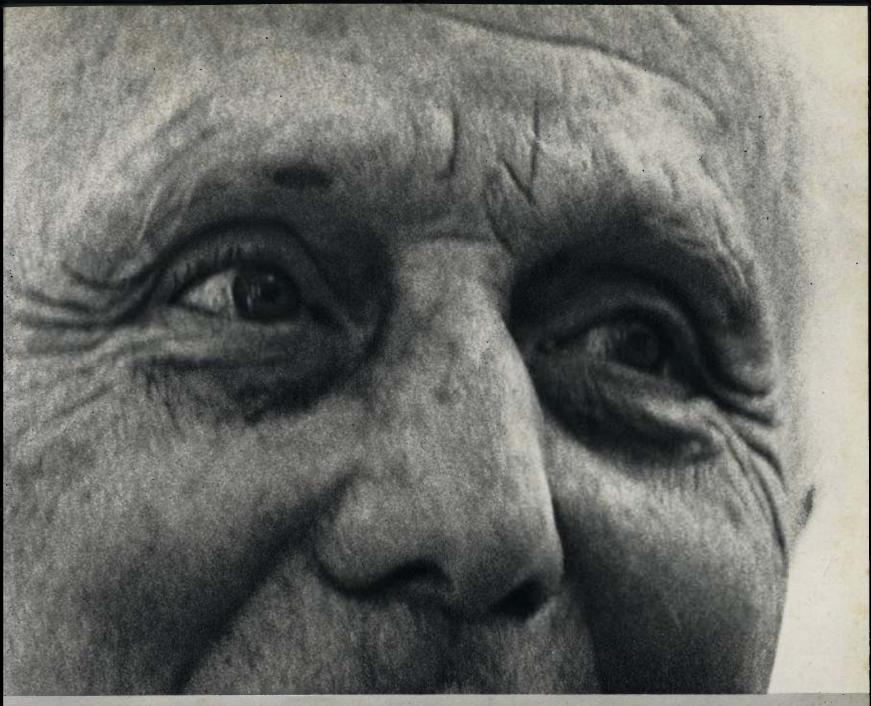
Pièges et mensonges dans l'œuvre de Max Ernst par Gilbert Lascault

La faune du paradis retrouvé par Yvon Taillandier

Max Ernst sculpteur par René de Solier

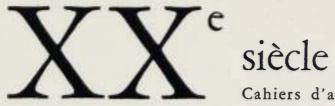






(Photo André Morain)

Hommage à maxemat



NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

HOMMAGE A MAX ERNST

DIRECTION ET ADMINISTRATION SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX° SIÈCLE 14, rue des Canettes, Paris-6° Tel.: 326.49.40
EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER
ALLEMAGNE
DOKUMENTE-VERLAG GMBH Offenbourg/Baden, Postfach 420
ANGLETERRE
A. ZWEMMER 78 Charing Cross Road, London W. C. 2
ITALIE
AMILCARE PIZZI Via M. De Vizzi, 86 20092 Cinisello Balsamo Tel.: 928.88.21
SUISSE
Foma S. A. 7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne
U.S.A.
Tudor Publishing CO 572 Fifth Avenue, New York 10036
© 1971 by XX° siècle, Paris
PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A CINISELLO BALSAMO (MILAN)

MAX ERNST VU DE SON PAYS NATAL	
par Loni et Lothar Pretzell	;
MAX ERNST ET LE XIX° SIÈCLE par WERNER HOFMANN	11
LES LOIS DU HASARD par WERNER SPIES	14
LES RAPPORTS AVEC LE SURRÉALISME	
par Uwe M. Schneede	21
LA MAISON D'ELUARD par PATRICK WALDBERG	31
HOMMAGE A LOPLOP par EDUARD TRIER	34
LA GRANDE FORÊT par Helmut R. Leppien	40
MAX ERNST OU LE DÉRACINEMENT PERPÉTUEL	
par Robert Lebel	43
LE GÉNIE DE MAX ERNST par Jean Cassou	47
MAX ERNST EN ARIZONA par Patrick Waldberg	53
LE JARDINIER-MIRACLE par WILLIAM N. COPLEY	58
UN ÉTÉ A LONG ISLAND par Julien Levy	60
MAX ERNST ET LE PAYSAGE INTÉRIEUR	
par John Russell	65
UNE SOIRÉE AVEC MAX par BERTIE URVATER	79
LE TECHNICIEN DU RÊVE par Giulio Carlo Argan	80
MAX L'OISELEUR par MARCEL BRION	87
ODELETTE POUR SALUER MAX ERNST	
par André Pieyre de Mandiargues	97
ENTRE LE MOT ET L'IMAGE par Lucy R. LIPPARD	101
MAX ERNST A VENISE par GIUSEPPE MARCHIORI	105
PIEGES ET MENSONGES DANS L'ŒUVRE DE MAX ERNST par GILBERT LASCAULT	109
LA FAUNE DU PARADIS RETROUVÉ par Yvon Taillandier	117
MAX ERNST A TIRE-D'AILE par PATRICK WALDBERG	125
MAX ERNST SCULPTEUR par René de Solier	127
UNE VIE DANS UNE PAGE	132
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MAX ERNST	

Max Ernst vu de son pays natal

par Loni et Lothar Pretzell

Lieber Max, cher Dadamax, dear Maximax,

Du pays natal et prénatal, d'où venait la vision du père immobile, d'où s'élancèrent les hordes et qui vit se déchaîner l'ange du foyer, de ce pays il fallait bien aussi que te parvienne la voix lointaine de la femme sans tête, 100 têtes et à deux têtes aussi avec celle du mari, la voix de la sœur Brouille-tout, cette perturbation redoutée et aimée. Faut-il regarder en arrière, au risque d'être changé en statue de sel, comme à Sodome et Gomorrhe? La comparaison n'est pas si lointaine lorsqu'on embrasse d'un coup d'œil les quatre-vingts années d'une existence, et qu'on connaît les reflets de ces années infernales que ton œuvre annonçait. Enfer, où est ton aiguillon, enfer, où est ta victoire? Création et révélation ont triomphé de toi. Et toujours de nouveau c'est la vie et encore la vie. Donc, retournons-nous en arrière sur une vie faite de voir, de créer et de révéler - sub specie patriae, pas seulement sub specie patris. Pas seulement sur Sodome et Gomorrhe, pas seulement dans la colère pour ce qui a été. Car nous avons connu aussi l'illumination, la poésie. Un romantisme d'Allemagne entendu, vu et senti, que ton art ne peut ni ne veut renier, qu'il peut réconcilier. Celui de la poésie d'Eichendorff, « Le Pays natal - A mon frère »:

> Cimes et vues, fontaines, murmurez! Où que t'emporte le désir sauvage, Jamais tu ne trouveras le repos, Partout t'atteindra le chant mystérieux. Ah! aux cercles enchantés de ce charme Jamais nous n'échapperons, toi et moi!

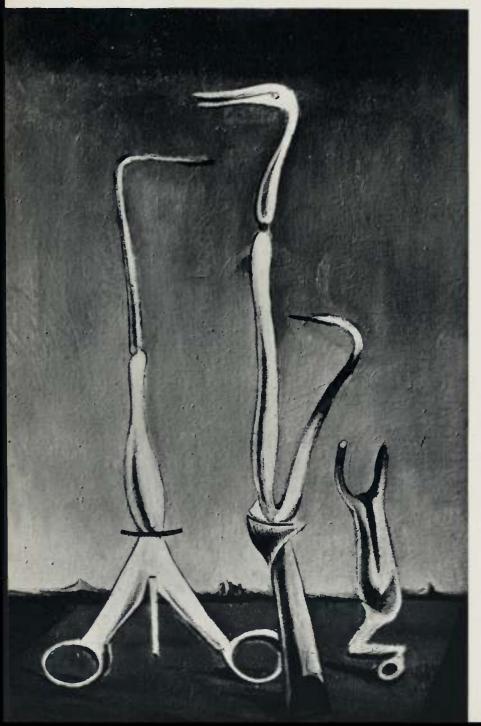
Mais nous sommes en 1970, et sur cet immuablement omniprésent Max Ernst que reste-t-il encore à dire, à faire connaître? On ne peut ici que raconter quelques images du souvenir, qu'ajouter quelques lumières au tableau.

Devant les yeux des photos jaunies: Max à six ans, guidant d'une main ferme un monstrueux véhicule à deux roues, Max à vingt ans, portant une petite barbe et le haut faux-col dur dit « parricide », de profil — avec la sœur Loni fixant un but lointain, Max à vingt-cinq ans, artilleur de campagne et cavalier malgré lui, Max de face, visionnaire radieux du Dadaïsme aux environs de



Paysage et soleil. Peinture. 1909. 17 x 14,5 cm. Coll. de l'artiste. (*Photo M. Waldberg*).





1920, Max membre de l'avant-garde parisienne des mêmes années en tête-à-tête avec Marie-Berthe... Il existe aussi un « journal de brasserie » pour fêter le baccalauréat heureusement passé, « Scènes de notre vie de potaches - Poésie et Vérité », richement illustré et rédigé par Max Ernst — histoires, anecdotes, plaisanteries, satire et ironie. « Sunt pueri pueri, pueri puerilia tractant » — la signification plus profonde suivra plus tard. Tempi passati... Aussitôt l'école terminée, tu voulais devenir peintre, mais Père tenait à la sécurité d'une formation selon la règle (« Il voulait devenir peintre. / Mais son père ne voulait pas... »). Aussi étudias-tu d'abord à Bonn la philosophie, la psychologie et l'histoire de l'art, tu engloutissais la littérature et des impressions artistiques de toute sorte et tu consacrais surtout ton intérêt à un sujet inhabituel, que Max Prinzhorn devait traiter plus tard, la « sculpture des malades mentaux ». De la même façon, les peintures non falsifiées des amateurs et des naïfs t'intéressaient et, en compagnie de Jean Arp et d'August Macke tu réunissais dans le but de les exposer des tableaux à l'huile de grand format - représentant dieux, muses et autres nus mythologiques — que tu avais acquis dans les foires des villages situés entre Bonn et Cologne. (Malheureusement ces œuvres d'un art populaire ont disparu au cours de la première guerre mondiale, qui allait bientôt éclater). Mais tu détestais l'habituel train-train universitaire. Et c'est ainsi qu'un jour tu portraituras sur ton cahier de cours l'archéologue Winter (Hiver), commentant ton dessin d'un soupir versifié: « Hiver, hiver, tu es un vieux filou / Et qui s'endort chez toi du sommeil éternel / Hiver, hiver — tu lui as tordu l'cou ». Max Ernst « mourut » le 1er août 1914, mais même dans l'enfer de la guerre il ne perdit ni son moi ni son humour. En témoignent les lettres et les cartes postales envoyées des armées au « petit ange » Loni et dont l'une indique, à la rubrique: expéditeur « Grade: canonnier à vie, Nom: Max Ernst ». Sur une de ces cartes une jolie esquisse au crayon éternise la petite église de Mairy.

Les œuvres de jeunesse de Max Ernst sont des études d'après nature: paysages, portraits, figures en mouvement. Ce sont des exercices en impressionnisme et expressionnisme. Déjà, rien de conventionnel en elles. Mais l'ébranlement décisif, ce furent les maîtres de l'art moderne qui le donnèrent, en 1912, à l'exposition du « Sonderbund » à Cologne. Selon sa propre confidence, il lui tomba comme des écailles des yeux. Un tableau tel que la « Promenade », qu'il exposa dès 1913 au « Premier Salon d'automne allemand » du « Sturm », chez Herwarth Walden, à Berlin, avec ses éléments plastiques d'un futurisme cristallin et ses figures de mascarade, contient déjà in nuce, de façon évidente, les compositions des années 50 et 60. Max Ernst s'était trouvé. L'écluse était ouverte et le flot d'inventions et d'illuminations bouleversantes, par dessus tous les obstacles, se fraya son



Laon. Peinture. 1916.

chemin jusqu'à aujourd'hui. Ce chemin, maintenant connu de tous, passant par l'orphisme-futurisme, en liaison assez lâche avec Delaunay, Macke, Marc, Seehaus et Kandinsky, le conduisait bientôt, avec Arp et Baargeld et sous l'influence de Chirico, au Dadaïsme briseur de conventions et, après la parenthèse du « Junges Rheinland », où Max fut l'« enfant gâté » de « Maman Ey » à Düsseldorf, au Surréalisme dont il fut l'un des fondateurs parisiens et qui devait conquérir le monde. Avec les collages, les frottages et autres interrogations de la matière il découvrit de nouveaux modes d'expression automatiques et semi-automatiques qui, grâce à sa faculté de voir, de penser et de sentir « à l'intérieur », procuraient avec les couches créatrices de l'inconscient, les forces cachées de l'esprit et les imaginations personnelles un contact bien plus immédiat que n'avait jamais pu le faire jusque-là aucune théorie de l'art. Ce qui rendit la chose possible fut sans aucun doute que la virtuosité technique et la fertilité d'invention s'accompagnaient d'une sensibilité toute puissante et sans phrase, qui, en définitive, laissait derrière elle toute théorie subtile et tout manifeste rigide au profit de la liberté de toutes les forces créatrices.

Après « l'explosion d'une révolte de joie de vivre et de fureur » qui suivit la « grande saloperie de la guerre stupide » (M. E.) et se donna libre cours dans les expositions et les manifestations théâtrales qui scandalisèrent Cologne, en 1922, tu quittas définitivement, grand frère, la vieille patrie pour obéir à la force d'attraction exercée par Paris et les amis parisiens. Ce faisant, Max Ernst, individu et idée, s'éloignait pour un long temps de l'horizon du public allemand. « Sur le surréalisme n'ont cours en Allemagne que des conceptions erronées », constatait Franz Roh, et, de son côté Max Osborn remarquait: « En Allemagne personne jusqu'ici ne s'en est soucié, pas le moindre oiseau. Pourtant un tel oiseau se sentirait très bien chez Max Ernst, car dans ses dernières toiles, en effet, une gent ailée, d'ailleurs des plus étranges, joue un grand rôle... ». Lorsque l'artiste rhénan, après de plus modestes essais à la Richmod-Galerie et à la « Sécession » de Cologne, en 1926, exposa de nouveau à la Galerie Flechtheim à Berlin et à Düsseldorf, en 1929 — c'est à cette occasion que Max Osborn publiait les phrases citées plus haut --, Walter Cohen constatait: « Depuis qu'il a disparu de Cologne, on a appris très peu de chose à son sujet. » Flechtheim ajoutait: « Des toiles du pein-

tre de Cologne figurent maintenant dans les plus fameuses collections privées parisiennes (...) et en particulier à Bruxelles (...) en Suisse et en Amérique. A Cologne, pas un tableau. » Le Kunstmuseum de Düsseldorf possédait - acquisition due à la persuasion de « Maman Ey » - la splendide Belle Jardinière de 1923, œuvre accrochée à la honteuse exposition «L'Art dégénéré» dans le Reich hitlérien et disparue depuis. A part cela, pas une toile dans les collections publiques d'Allemagne. Et jusqu'en 1951 rien ne changea, mis à part les premiers petits tableaux qui entrèrent dans les musées allemands après 1945 et qui furent acquis en 1947 et 1949 par le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne: L'Alouette, de 1929, et la Crucifixion, si peu caractéristique, de 1913 (!). Au début des années 50 le directeur du musée d'une grande ville allemande pensait encore qu'une exposition Max Ernst n'y intéresserait « qu'un petit cercle d'amis de l'art » et son collègue d'une autre capitale de « Land » amie des arts déclarait: « Ces choses sont tout simplement trop attaquables... et elles sont à côté de l'art. » O si tacuisses philosophus mansisses! Maintenant on pave pour un tableau de Max Ernst la somme de 950.000 deutschmarks en chiffre rond. C'est à ce prix qu'il y a peu de temps le mémorable Rendez-vous des amis de 1922 fut acquis par le musée de Cologne. (Nous savons par hasard à quel prix on pouvait encore avoir cette œuvre dans les années 50, mais nous nous tairons charitablement.) En revanche, au cours des années 50 et 60 les musées et collections publiques de Bonn, Sarrebruck, Düsseldorf, Munich, Berlin, Cologne, Duisburg, Essen, Karlsruhe, Stuttgart, Hambourg et Hanovre se sont pourvus d'œuvres importantes.

C'est dans cette situation qu'en 1951 la petite ville de Brühl, aux environs de Cologne, se souvint du fils devenu fameux dans le monde mais non dans sa patrie et qui vivait au loin, en Amérique. et, l'été de cette même année, elle organisa dans le magnifique château baroque d'Augustusburg auquel les ravages de la guerre donnaient un air « surréaliste » — une importante exposition. Quelque 160 œuvres, allant de la période de Cologne avec, entre autres, Œdipe Roi et l'Eléphant Célèbes, jusqu'aux récentes peintures monumentales nées en Amérique telles la Religieuse ou Printemps à Paris, en passant par les œuvres majeures des années 20 aux années 40, venues de France, de Belgique, de Suisse et des Etats-Unis, toutes ces œuvres étaient réunies grâce à l'aide généreuse de l'artiste et des collectionneurs, et elles provoquaient une vive sensation et des controverses dans l'opinion. L'exposition eut aussi pour suites un déficit financier grossi par d'honnêtes citoyens, des magistrats municipaux et par la presse ainsi qu'une petite chasse aux sorcières visant un individu, mais il faut négliger cela comme un phénomène marginal étranger à l'art. En effet, l'impor-

tance de l'événement était bien hors de question. « Tous les chemins mènent à Brühl... »: ainsi Will Grohmann commençait-il un article enthousiaste de la « Neue Zeitung », poursuivant en ces termes: « L'inespéré est devenu réalité. L'exposition est une sensation, les amis de l'art viennent de près et de loin, bien que la situation de Brühl se révèle, en fait, très incommode... Ses tableaux... viennent d'une grande profondeur... car il porte un univers en lui... Quelle imagination toute puissante et quelle évidence plastique! » De Heidelberg Gustav Hartlaub écrivait que l'exposition lui avait « fait une énorme impression » et qu'il voulait « contribuer à ce que l'art de Max Ernst soit enfin discuté et apprécié en Allemagne comme il le mérite. » Dans un message de gratitude la Nouvelle Sécession de Düsseldorf déclarait: « l'exposition Max Ernst compte parmi les événements artistiques les plus importants que l'Allemagne a enregistrés ces dernières années. » « Des étrangers modifient leur itinéraire... »: ainsi était sous-titré un article de journal qui relevait dans le registre des visiteurs les noms d'amateurs, d'historiens et de critiques d'art ainsi que de collectionneurs venus du monde entier. Plusieurs villes avaient souhaité pour elles-mêmes une répétition de l'exposition de Brühl; ce fut une sélection réduite mais suggestive qui put encore être montrée à Berlin, Munich, Stuttgart, Düsseldorf, Hambourg, Mannheim et Leverkusen. Enfin, à côté de manifestations plus modestes dans des galeries publiques ou commerciales, de 1962 jusqu'à ces tout derniers temps des expositions importantes se sont succédé à Cologne, Stuttgart, Hambourg, Hanovre, Francfort et Berlin, accueillies avec enthousiasme. Et ce fut le cortège des honneurs, des prix, des titres et des médailles. C'était tardivement mais par une large voie que l'œuvre entrait dans la conscience des Allemands. Le temps de l'incompréhension, de l'indignation et du dénigrement était passé. Un classique de l'art moderne trouvait enfin une compréhension générale.

Nous rappellerons encore un épisode mi-divertissant mi-préoccupant qui se situe en 1954: au mois de février de cette année une information fit le tour des journaux et illustrés allemands: on y trouvait réunis — et cela n'était pas sans rappeler la « rencontre fortuite (?) sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » - le collage de Max Ernst, Paysage d'hiver, de 1921, les élèves de seconde d'un lycée de Berlin-Reinickendorf et le maître chargé de l'enseignement artistique. En classe, on avait discuté sur l'art moderne et, parmi d'autres exemples, on avait pris celui de ce collage. On s'évertuait à déchiffrer l'énigme de ce paysage lorsqu'un des lycéens eut une illumination: il alla chercher dans la classe de chimie le « tableau mural de Schreiber » sur la fabrication de l'azote et de l'acide azotique. On avait là le modèle ou le pendant de la « peinture »!



Peinture. 1919. 45,7 x 58,4 cm. Coll. Mrs. Greta Feigl, New York.

Max Ernst s'était contenté de faire tourner le tableau de 180 degrés, « d'y ajouter quelques traits et de supprimer les formules chimiques ». Enfin un brave écolier berlinois avait démasqué Max Ernst et avec lui l'art ultra-moderne tout entier — cela avec l'approbation de son maître. La chose fit grand bruit dans la mare aux canards, et avec Will Grohmann et Eduard Trier nous nous efforçâmes aussi de mettre quelque clarté dans les idées. Tous nos lecteurs savent fort bien que la combinaison, le montage d'illustrations préexistan-

tes complétées d'éléments picturaux et graphiques et revêtant ainsi un sens nouveau, cela même constitue le caractère spécifique des collages de Max Ernst, et que par ce moyen les représentations les plus banales se trouvent transformées en expressions aussi révolutionnaires que poétiques. En son temps, Max, cette petite histoire t'a bien amusé et le « fiancé de fer » fit lui-même ce commentaire: « Le Paysage d'hiver. - Asphyxie par le gaz de la fiancée de fer vulcanisée en vue de la production de la chaleur nécessaire au lit est la

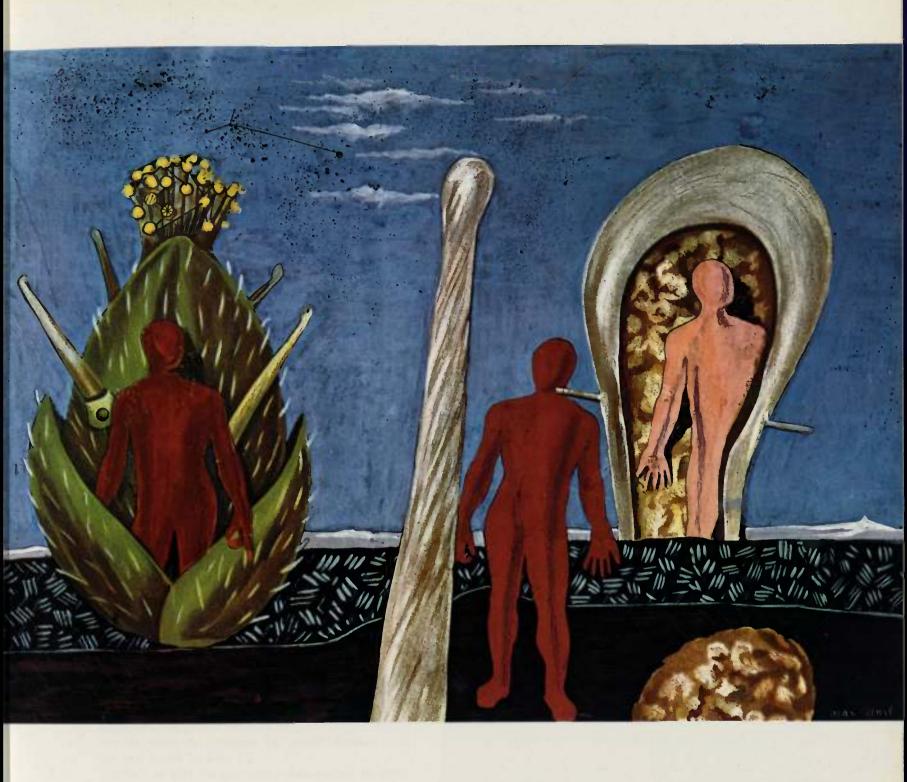
réinterprétation d'une planche prise à un catalogue de matériel pédagogique. Mon article dans les Cahiers d'Art (« Au-delà de la peinture », où la genèse des collages est racontée — note des auteurs) a paru en 1936, dix-huit ans avant que le petit malin ait découvert la supercherie ». Cependant, Carl Linfert, dans une émission de la Radio allemande du Nord-Ouest a posé une question pertinente: « Comment est-il possible que l'on ne sache toujours rien du surréalisme, de ses principes et de ses visées, et comment des écoliers, dans leur ignorance totale des choses de l'art peuvent-ils entraîner un enseignant et un journaliste sur un terrain aussi glissant?... »

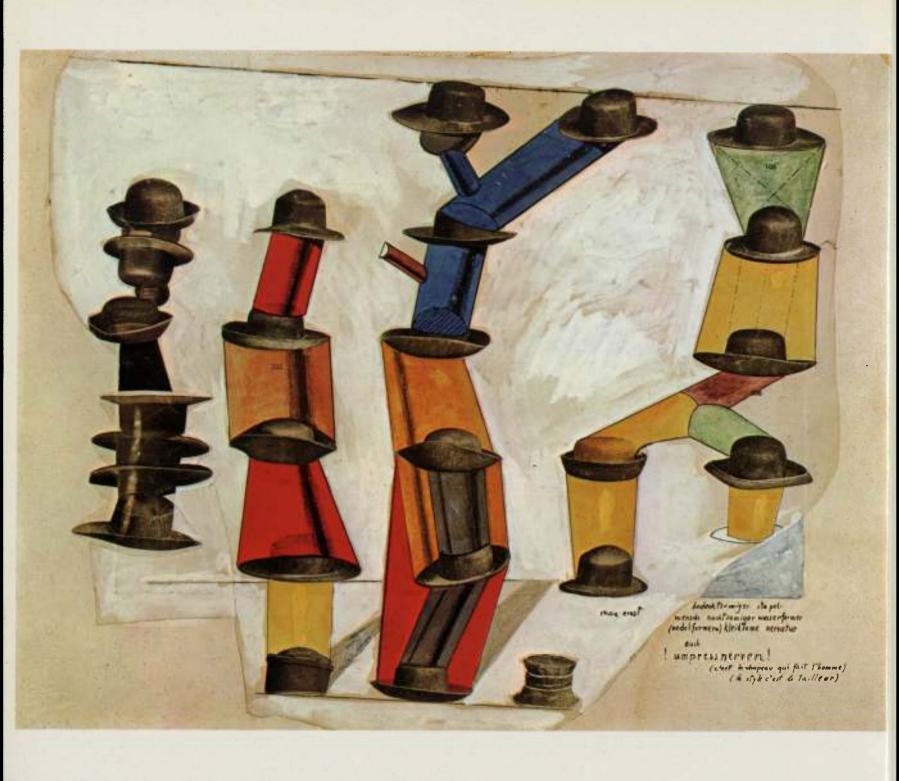
Cher Max, que reste-t-il encore à raconter de l'Allemagne de cet après-guerre? Eh bien, nous pourrions dire, par exemple, que les Allemands d'aujourd'hui ne se nourrissent plus seulement de pommes de terre, mais - ce dont tu as pu te convaincre à Cologne - qu'ils consomment aussi des côtelettes de porc à la choucroute. Questionné un jour à Paris, vers 1930 — tu t'en souviens sans doute - sur le point de savoir si on mangeait beaucoup de pommes de terre en Allemagne, n'avais-tu pas répondu, et c'était vrai: « On ne mange que ça! » Mais nous préférons évoquer le jour de 1947 — après la « plus grande saloperie du XX° siècle », ainsi que tu qualifiais l'époque qui venait de se terminer - ce jour où nous reçûmes les premières nouvelles de toi, venues du « plus beau, du plus grandiose et du plus sauvage paysage que l'on puisse rêver. » Tu étais très heureux car, « selon une vieille habitude », tu t'étais remarié - et jusqu'à maintenant tu n'as pas eu à le regretter. Un peu plus tard nous reçûmes un dangereux envoi: de ta lettre nous tirâmes un tout petit paquet pourvu de l'inscription: « Attention! Microbes! » Notre courage fut récompensé. Ce n'étaient pas des microbes, mais des microcosmes. Mais le plus beau souvenir demeure celui de nos tardives retrouvailles dans la « sainte » Cologne en l'année 1953. Affamés spirituellement, après les démentes hérésies d'un « Reich de mille ans », nous avons bien gravé dans notre mémoire tes propos sur les libres découvertes d'une vision surréaliste du monde. Nous en répéterons brièvement quelques-uns: « Dans les années 20 un groupe de jeunes gens passionnés, dans la plus haute liberté de l'esprit, entreprirent l'aventure de tenter l'impossible. Les révélations de l'écriture automatique" étaient bouleversantes. Ce qu'on voulait, c'était rechercher la structure de la réalité et, par là-même, la connaissance du réel. Cela suppose de hautes exigences envers soi-même. Dans cette investigation de soi Max Ernst eut l'idée de se livrer systématiquement au "délire d'interprétation" les résultats furent prodigieux (le frottage, entre autres). Des images d'une espèce nouvelle naquirent: couleurs, taches, structures transmettent des

associations, et certains titres évoquent des bruits. Ainsi entend-on le Chant de la grenouille dans une vision de l'auditif. Ces œuvres sont nées automatiquement; des mouettes, par exemple, ou d'autres figures, sont des formes produites involontairement. Toute liberté est donnée, mais l'expressionnisme et l'abstraction suffisent aussi peu que la reproduction purement photographique. L'investigation ne doit pas seulement s'appliquer au monde intérieur (le monde des rêves), mais aussi au monde extérieur. Il faut trouver le plan sur lequel il n'existe plus d'opposition entre ces mondes. Ce faisant, il y eut de dangereux prolongements, par exemple des expériences avec les malades mentaux, mais il fallait qu'ils fussent tentés. Ce dont il s'agit c'est de la découverte par la vision, autrement dit du hasard, qui n'est nullement l'arbitraire. Exemple: la Nuit rhénane (1945) est un tableau créé automatiquement à partir de la mémoire. Trois conditions sont exigées: le spectateur, le peintre et l'objet. Le spectateur doit jouer un rôle lui aussi et collaborer. En dehors de la cause et de l'effet on doit pouvoir se mettre si bien "hors de soi" qu'on n'est plus dans son élément. C'est ce qui donne sa force à une connaissance. nouvelle; la curiosité fait place à la découverte. Pour connaître et découvrir nous avons l'œil intérieur et l'œil externe, auquel il faut donner un rôle actif. Il s'agit d'un état passif en vue de la provocation active. C'est ainsi que nous découvrons et vivons tout un univers dans l'image nouvelle du surréel, une nouvelle manifestation de l'esprit. »

Et cependant, cher Max, pour finir tu tiras cette conclusion: « Toutes les idées qui triomphent courent à leur perte. » Il en est ainsi, mais leur réalisation ne demeure pas sans conséquences. Découvrir la structure de la réalité, faire l'expérience de la provocation active comme de la manifestation de l'esprit, c'est une conquête qui ne peut plus nous être enlevée. On a bien souvent évoqué comme le tien le monde d'images oniriques, « d'appareils absurdes, de monstres oppressants et de paysages où rêve le malheur ». Mais on oubliait tes ravissantes, tes ensorcelantes visions! On ne comprenait pas non plus ta faculté de remettre en question, sur un plan supérieur, certaines vérités, et cela avec une malicieuse ironie. De fait, les termes anciens de bien et de mal, de beau et de laid perdent ici leur sens et leur valeur. Ce sont des événements élémentaires qui sont représentés. Et la nouvelle réalité est avant tout aussi un art nouveau. Avec le mot de Novalis: « Un homme grave et qui joue » nous saisissons un peu de cet art. Mais à nous autres, les enfants venus tard au monde, ta propre phrase nous paraît toucher plus juste: « Un tremblement de terre fort doux. »

LONI ET LOTHAR PRETZELL





Max Ernst et le XIX siècle

par Werner Hofmann

Les surréalistes ont entretenu des rapports intimes avec le XIX° siècle: non avec la « bonne peinture » qui conduit à cette « surface plane » presque vidée de tout contenu que nous vante la célèbre formule de Maurice Denis, mais avec les outsiders que notre goût actuel commence à reconsidérer. (Un tableau de Böcklin qui frise la « croûte », Roger et Angélique, semble avoir conduit Max Ernst au pays enchanté.)

Ernst nous introduit au panthéon de ses ancêtres spirituels dans un tableau typographique composé à New York en 1941 pour la revue « View ». Parmi les écrivains, ceux du XIX° siècle dominent, Lautréamont y figurant en grandes lettres, suivi par Carroll, Rimbaud, Hölderlin, Novalis, etc. Par contre, parmi les peintres, à part Seurat (cité probablement en tant qu'inventeur de l'homme-mannequin immobile), Van Gogh et le Douanier Rousseau, l'accent est mis sur les maîtres anciens; il y manque C. D. Friedrich, peintre que Ernst admire beaucoup et dont l'absence dans ce « tableau » l'étonne maintenant.

Nous (je parle entre autres pour les historiens d'art) devons à Max Ernst la découverte de la véritable imagerie populaire du XIX° siècle qui n'est plus la production naïve en provenance d'Epinal mais presque une industrie d'illustrations au service des revues et des romans-feuilletons, inspirées de la peinture sentimentale et triviale des Salons. C'est ici que se nourrit la soif anecdotique d'un public de plus en plus vaste, engagé sur la voie où (comme l'a prédit Gautier), le journal tuera le livre.

Ernst se sert du répertoire inépuisable de cette imagerie à la manière d'un éclectique ironisant. Dans « La Femme 100 têtes » (1929) et « Une semaine de bonté » (1934), il explore les possibilités de l'aliénation. Déjà les collages dada anticipent cette méthode. Son but est simple: renverser les rapports établis et proposer des rapports inattendus et inédits. Avec une désinvolture stupéfiante, Ernst choisit un élément pictural et l'isole de son contexte. Rendu disponible, cet élément est ensuite amalgamé dans un nouveau contexte qui lui confère des significations énigmatiques. Cette transposition prend la qualité d'un jeu qui ne connaît pas de solution finale. Une multitude de contextes est possible et ils semblent tous réversibles.

Le hasard m'a conduit à la source d'une de ces

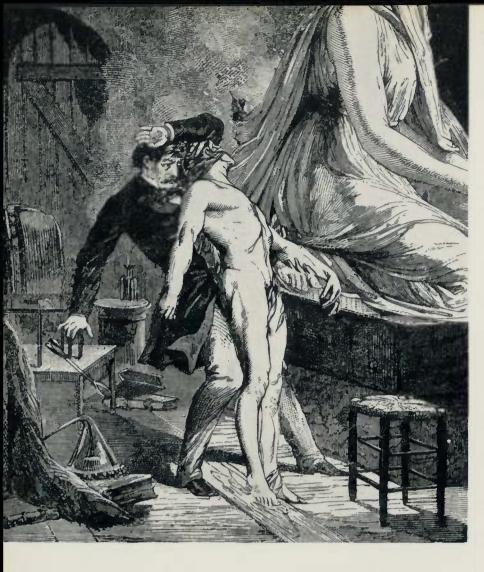
transmigrations. « La Femme 100 têtes ouvre sa manche auguste » (1912) doit sa citation principale à une toile d'un peintre anglais de l'époque victorienne (et qui repose aujourd'hui dans les dépôts de la Tate Gallery): « La mort d'Amy Robsart » de William F. Yeames. (La jeune femme est la victime de son mari meurtrier).

Il est évident que l'attitude d'Amy Robsart (qui remonte peut-être à « La justice et la vengeance

ARNOLD BÖCKLIN (1827-1901). Roger et Angélique. Kunstmuseum, Düsseldorf. (Photo Marburg).



MAX ERNST. La même, pour la deuxième. 1929. Collage pour « La Femme 100 têtes ».





divine poursuivant le crime » de Prud'hon) assume dans l'interprétation de Max Ernst une nouvelle signification due au visiteur caché dans la draperie et au retournement de 90 degrés.

La transmigration et la dislocation ne sont pas des inventions des surréalistes. Ceux-ci se sont souvent réclamé de ce Beau que Lautréamont a découvert dans « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Cette phrase rappelle une métaphore que le jeune Flaubert emploie pour exprimer son attitude anti-prose, anti-raison, anti-vérité, bref: son dégoût de la triste chose qu'est la critique: « ... la plus belle femme n'est guère belle sur la table d'un amphithéâtre avec les boyaux sur le nez, la jambe écorchée et une moitié de cigare éteint qui repose sur son pied » (lettre à Ernest Chevalier du 24 juin 1937). Pourtant, quelques lignes plus tard, Flaubert répond à la question qu'est-ce que le beau - « l'impossible ». Encore se refuse-t-il à voir cet « impossible » dans la femme écorchée - mais en 1846, il prononcera un credo esthétique bien au delà de la déchéance humaine: « l'ignoble me plaît — c'est le sublime d'un bas - quand il est vrai, il est aussi rare à trouver que celui d'en haut. »

Ce beau impossible, le XIX° siècle l'a compris à sa manière: à rebours, c'est-à-dire avec un accent de profanation qui met en doute les formules de la rhétorique classique. Cette profanation procède soit par des citations discrètes (Manet, « Le déjeuner sur l'herbe ») ou par la très évidente introduction d'éléments étrangers, comme Toulouse-Lautrec dans « Le bois sacré », parodie de Puvis de Chavannes. On peut aussi penser à Max Klinger, surréaliste avant la lettre, dont un dessin — « Centaure auprès des laveuses » — fait penser à une planche de « la Femme 100 têtes »: « Tous les vendredis les Titans parcourront nos buanderies d'un vol rapide avec de fréquents crochets ».

A travers les poses acquises, l'aliénation détrône les valeurs acquises, les « idées reçues ». Nous avons l'habitude de juger ce renversement des valeurs comme une mise en question qui oppose l'artiste au système de valeurs de la société bourgeoise. Et nous y voyons aussi la marque de la liberté créatrice qui ne connaît qu'une loi: « tous les claviers sont légitimes » (Jules Laforgue). Mais la parodie et le travesti ainsi que les procédés du papier collé, du collage et du montage doivent être vus en rapport avec un autre phénomène qui touche à l'art plus que nous ne pensons: c'est la commercialisation totale de l'œuvre d'art. Avant de se manifester dans les tableaux métaphysiques de De Chirico, les readymades de Duchamp et dans les collages de Max Ernst, la « rencontre fortuite » et son résultat, l'incohérence, se produisent déjà sur le plan de la commercialisation. Celle-ci est le dénominateur commun auquel rien ne peut échapper. Vus sous l'angle de l'offre et de la demande, tous les produits de la main de l'homme se valent. Dans la préface de « Mademoiselle de Maupin » (1834), Gautier s'en rend amèrement compte quand il prévoit les moyens publicitaires auxquels son roman sera soumis: « une annonce de trois lignes dans les *Débats* et le *Courrier français* le fera connaître au public, — entre les ceintures élastiques, les cols en crinoline, les biberons à tétine incorruptible, la pâte de Regnault et les recettes contre le mal de dents. »

Si, dans notre monde où tout se vend parce que tout s'achète, l'œuvre d'art s'est transformée en marchandise, le contraire s'est aussi produit: toute marchandise est devenue œuvre d'art potentielle. Depuis que Duchamp a désigné les premiers ready-mades, tout objet et n'importe quelle matière sont susceptibles de la qualité d'un prétexte d'exposition, donc d'exploitation esthétique et commerciale.

Quelques années après Gautier, Karl Marx écrit à Paris son plaidoyer contre ce monde à rebours et ces « rencontres fortuites » que l'Argent, ce démon du mal, dicte aux hommes et aux choses. L'argent est le prestidigitateur malin qui peut tout faire. Dans les manuscrits parisiens de 1844, nous lisons: « l'argent produit des confusions et des renversements de choses, l'argent rapproche les impossibles, il transforme n'importe quoi en n'importe quoi, crée des accouplements invraisemblables. Divinité sacrée, l'argent détruit toute sacralité qui refuse de le servir ».

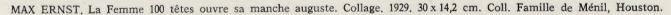
Ce que Marx attribue à la puissance de l'argent, les dadaïstes et les surréalistes l'ont pratiqué au nom d'un jeu qui réduit le monde à la disponibilité totale. Cette désacralisation est aussi ambiguë que celle que poursuit l'Argent. Il est vrai que les actes surréalistes ridiculisent le système du capitalisme bourgeois, mais non sans offrir leur critique à l'exploitation commerciale de ceux qu'elle vise. L'opposition est condamnée à l'intégration. Les surréalistes stigmatisent l'aliénation que l'homme et ses créations subissent par la force des facteurs économiques et en même temps, ils font de cette



WILLIAM FREDERICK YEAMES. Amy Robsart (vers 1877). Tate Gallery, Londres.

aliénation la maxime esthétique de leur croisade contre les arts établis. Cela prouve une fois de plus la loi dialectique selon laquelle « à notre époque chaque chose est enceinte de son opposé » (Marx).

WERNER HOFMANN





Les lois du hasard

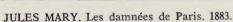
par Werner Spies

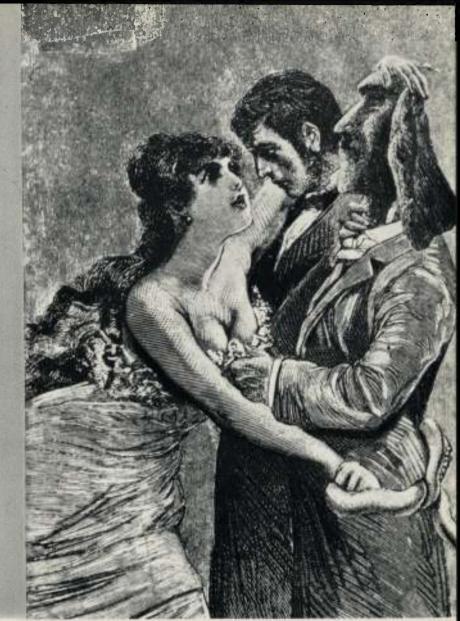
L'histoire de l'art moderne coïncide, dans une large mesure, avec les tentatives pour aller au delà de ses moyens. Aucun des grands esprits de ce siècle n'a affronté ces questions plus conséquemment que Max Ernst. Lorsque, aujourd'hui, nous embrassons son œuvre d'un coup d'œil, il nous semble que celle-ci a été fondée sur le doute à l'égard des moyens de l'art. L'incessante interrogation des techniques, la quête incessante d'une technique conduisant hors de la technique n'ont pas façonné seulement l'apparence matérielle de son œuvre, mais cette interrogation même est devenue une partie de l'iconographie de Max Ernst. Les Forêts-arêtes, les Hordes, les Villes entières et autres thèmes visionnaires sont nés de l'interprétation figurative de structures que Max Ernst, au moyen du grattage, a fait apparaître sur la toile. Une planche, une ficelle - ou quelque autre matériau perceptible en relief — est posée sous la toile fraîchement apprêtée et couverte de couleurs. Avec le couteau Max Ernst gratte la couleur aux endroits où le matériau placé sous la toile est perçu comme une surface en relief. Cette opération est répétée après de nouvelles applications de couleurs. Thèmes et techniques deviennent réciproques, ils formulent ensemble une esthétique de l'indirect. A la différence de ces œuvres souvent bouleversantes et tragiques, où l'artiste surmonte son inhibition à l'aide de structures et d'objets extra-picturaux, les œuvres peintes et dessinées semblent tenir de la parodie. Sans aucun doute, outre l'époque, à laquelle Ernst ne pouvait manquer de réagir, sa propre origine jouait aussi un rôle dans la formation de cette esthétique: Max Ernst est le premier non-peintre professionnel, le premier qui peignit « sans diplôme », le premier qui commença dans le doute et fit de ce doute un système créateur. Il devait être difficile pour Max Ernst de faire l'apprentissage du métier que son père, Philippe, lui montrait sous forme de compositions académiques (et dont il le dégoûtait). La réaction contre le père, qu'indiquent de nombreux motifs et allusions, se fixa dans la réaction contre la peinture. Mais il nous faut ici faire cette réserve: l'affrontement avec la peinture, avec le père, fut pour un temps encore mené avec les moyens de la peinture. En témoignent les tableaux exécutés au début des années 20 à Cologne et à Paris. Jusqu'à présent on n'a pas étudié ce rap-

port père-fils. Nous pensons qu'il a déterminé de façon décisive l'évolution artistique de Max Ernst. a contrario. Le Rendez-vous des amis paraît à peine concevable sans cette référence au père, à sa copie de la Disputa de Raphaël. Max Ernst fait sien un type de tableau qui reste unique dans la peinture moderne. Dans le Rendez-vous il a introduit le schéma symétrique du tableau de Raphaël. Comme au centre de la Disputa, le bras levé indique le cercle dans lequel plane la colombe du Saint-Esprit, ainsi Breton montre les figures cosmiques apparues au-dessus du groupe. Un autre motif, la gesticulation des personnages représentés, renvoie encore au monde du père, enseignant dans une école pour enfants sourds-muets. Max Ernst m'a confirmé cette possible relation. Ce tableau et plusieurs autres, où ne sont pas utilisés des techniques et des procédés étrangers à la peinture, mais qui sont peints avec raffinement, vont au delà de la peinture en glosant sur l'histoire de la peinture. Chez aucun artiste de l'époque nous ne trouvons une aussi forte réaction à l'art, empruntant les formes de l'histoire de l'art. Car Marcel Duchamp, qui réagissait lui aussi à l'art avec son Nu descendant un escalier, prenait pour point de départ un style (cubisme, futurisme) avec lequel il avait d'abord un rapport franchement positif. Chez Max Ernst, en revanche, tout paraît dès le début reposer sur une mise en question. Un regard sur ses œuvres les plus anciennes est concluant à cet égard. Max Ernst se confronte moins que les autres artistes de sa génération avec le cubisme. Pour lui est plus important un art qui, grâce à une vision intérieure intensifiée, surmonte la prétention au tableau objectif. Les Paysages, qui renvoient à la manière incandescente de Van Gogh, montrent le point de départ positif, et inconscient: la thématique et la technique futures sont ici en puissance. La réduction à une image cosmique, simplificatrice, de la nature qui occupera constamment Max Ernst à partir du milieu des années 20 et la facture riche en matière du peintre qui donne déjà à son écriture un air de relief, annoncent l'« activité (passivité) » technique de ses frottages et grattages.

Si nous considérons l'œuvre de Max Ernst de ses débuts jusqu'à l'année 1925, nous y découvrons en gros une double tendance: l'affrontement du monde de la peinture (du père) et, parallèlement







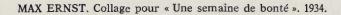
MAX ERNST. Collage pour « Une semaine de bonté ». 1934.

à cela, un travail qui se fait « au delà de la peinture ». Il est significatif que ce concept, si essentiel pour Max Ernst et qui coiffe comme titre principal les textes de l'artiste dans le numéro des Cahiers d'Art qui lui était consacré (1937), apparaisse dès 1921 sur le carton d'invitation à l'exposition Max Ernst à Paris (« Au Sans Pareil »). « Au delà de la peinture »: l'expression ne concernait pas seulement la thématique des œuvres exposées mais surtout la technique, le collage. Elle signifiait une transgression de l'esthétique, comme la fameuse formule de Nietzsche: « Par-delà le bien et le mal » signifiait une transgression des valeurs morales.

Max Ernst fut le premier à introduire le collage en France. Ses œuvres n'avaient que peu de chose à voir avec les « papiers collés » des cubistes: dans ceux-ci, les morceaux de papier collés sur la toile prennent le rôle de la peinture, à la place qui leur est assignée ils substituent leur présence à leur représentation. Pour la plupart, les papiers collés cubistes restent indifférents quant au contenu, ils sont subordonnés à la composition de l'ensemble. Si on les détache du contexte du tableau ou du dessin, ils retombent dans la neutralité de la matière. Cette fonction matérielle indifférente au contenu (et pour cela apparentée à tout autre moyen pictural ou graphique) permit aux cubistes de créer une telle richesse formelle avec une « palette » relativement limitée de textures. Le collage de Max Ernst (élaboré à Cologne, en partie en collaboration avec Arp et Baargeld), on pourrait le définir, à la différence du papier collé des cubistes, comme un collage principalement iconographique. La forme propre des éléments utilisés et leur signification propre passent au premier rang. Le point de départ de ces ouvrages ne réside plus comme chez les cubistes dans le domaine du formel mais dans celui de la représentation même. Si le cubisme, en se limitant à un minimum de thèmes, avait fait de pauvreté vertu, s'il s'était satisfait, du point de vue de la valeur des choses désignées, d'une thématique déjà presque informelle, Max Ernst, lui, inversa ce rapport. Il apporta à l'art une quantité de thèmes nouveaux. Derrière ce phénomène il y a une fascination, nou-

velle et vaste, exercée par le monde de l'existant, du décrit et du reproduit. Le monde de la technique, du grand magasin et de la publicité est mobilisé comme matière de l'œuvre nouvelle. Plus divers que le collage constructiviste, plus complet que le collage politique du groupe Dada berlinois, le collage de Max Ernst jongle avec un très riche matériel. Avec ce vocabulaire considérablement élargi Max Ernst compose de nouvelles œuvres qui, pour une part, montrent une joie dadaïste à disposer de façon aussi positiviste des déchets de la consommation, de la culture et de la science, mais qui expriment de plus en plus l'inquiétude devant un monde visible dont la surabondance ne peut plus être saisie. A l'aide d'éléments trouvés Max Ernst construit des inventaires virtuels pour des univers virtuels. Lorsque nous considérons aujourd'hui ces collages, leur ton singulier, unique, s'impose à nous. Certains motifs, certains schémas de composition reviennent sans cesse. Mais tout ce qui ne serait qu'accouplement à effet de formes et de significations en demeure exclu. Le monde du collage n'est pas celui d'une plaisanterie accessible à chacun, où l'on se trouve simplement devant le maximum d'absurdité. Comme plus tard pour les frottages, Max Ernst ne prélève pas au hasard dans des matériaux existants. Leur utilisation reste subordonnée aux thèmes, ce dont les livres de collages et les romans-collages fournissent le meilleur exemple. Les planches séparées font toujours davantage place au livre, à une continuité de structure qui soumet une quantité de collages à un climat commun. Les premiers exemples de cette sorte, Répétitions et Les malheurs des immortels (Paris, 1922) restent du point de vue formel encore plus variés que La femme 100 têtes (1929), Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel (1930) et Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux (1934). Dans Répétitions et dans Les malheurs des immortels, Max Ernst compose ses collages d'éléments préalablement découpés. La composition - perspectives rappelant Chirico et les propres lithographies de Max Ernst pour Fiat Modes, objets isolés, objets couplés - est décidée par l'artiste. Ce faisant, il se laisse aussi bien guider par les éléments présents que par la volonté de trouver un certain ton. On en a la preuve dans les textes qui accompagnent les collages. La préférence pour certaines formes est manifeste: crinolines, ailes de papillons,

JULES MARY, Les damnées de Paris, 1883.











JULES MARY. Les damnées de Paris. 1883.

MAX ERNST. Collage pour «Une semaine de bonté». 1934. Staatsgalerie Stuttgart, Grafische Sammlung; 2ème exemplaire: coll. Werner Spies, Paris.

chenilles, pièces d'habillement rigides qui représentent le corps plus qu'ils ne le revêtent (le vêtement comme une carapace qui emprisonne le corps, nous le trouvons aussi dans les peintures de cette époque). Ici, Max Ernst procède en synthétisant, il construit des figures et des scènes. On pourrait dire, ailleurs, qu'il part d'une réalité plastique existante et qu'il la décompose. Dans les romans-collages l'unité (à l'exception de rares planches) est assurée par l'utilisation d'une matière stylistiquement identique. Max Ernst prend des scènes entières, dans celles-ci il introduit des éléments qui créent la distanciation avec l'image première. Sa façon de travailler est différente. Il trouve le matériel dans les romans illustrés, les journaux du dimanche du siècle passé. De sa visite au bouquiniste il rapporte ces volumes qui, généralement, racontent de longues actions « à suivre ». Ici encore, Max Ernst, dans une large mesure, s'abandonne à l'initiative d'une matière imagée à laquelle il n'est nullement insensible. Voyons-le sur un exemple. Il n'est pas facile de démonter

le mécanisme de ces images et de retraduire ces illustrations poético-dramatiques dans leur banalité première car Max Ernst a puisé à de nombreuses sources. Mais là où nous y parvenons, il apparaît que la nature mélodramatique du modèle, sa richesse en gestes et en décors ont été utilisées par l'artiste. Un charme contagieux s'en dégage. Pour Une semaine de bonté il a, entre autres, utilisé les illustrations de Jules Mary pour Les damnées de Paris (Jules Rouff éditeur, Paris, 1883). Ce sont des images très efficaces par le graphisme dramatique qui seconde remarquablement cette histoire de crime et d'empoisonnement. On pourrait même dire que ces illustrations prises en soi possèdent déjà une certaine irréalité. Si l'on compare les planches originales avec les collages qu'en a tirés Max Ernst, ici encore on voit se dégager quelques principes constants. L'artiste a introduit des animaux, des visions composées de formes minérales et végétales, des boas de plumes, des ailes, des agrandissements de coupes de tissus. Font exception deux planches qui terminent le

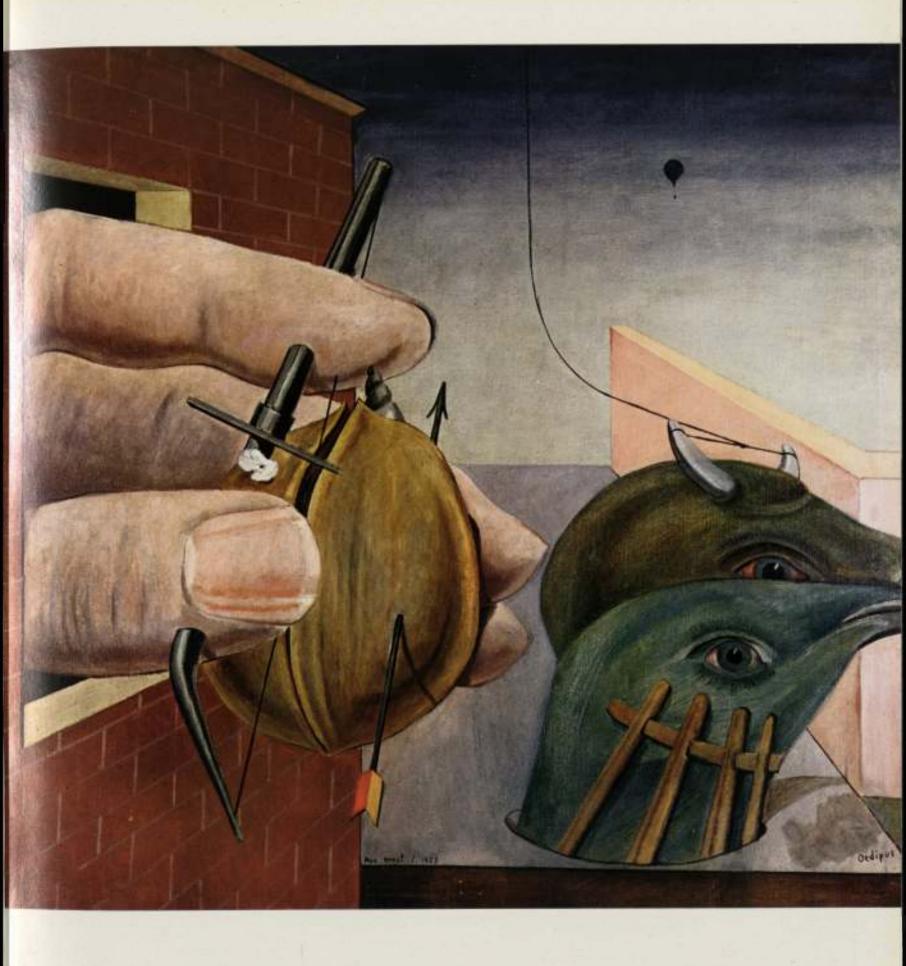
premier cahier d'Une semaine de bonté et plusieurs autres illustrant les « Trois poèmes visibles » dans le même livre. Max Ernst, là, a pris ses matériaux dans des ouvrages de botanique, dans la revue La Nature et surtout dans les catalogues de vignettes que la fonderie Peignot et Deberny envoyait à ses clients: des mains qui se joignent, des yeux, des lions, des tables de billard de différentes grandeurs.

Lorsqu'on regarde les collages reproduits il est souvent malaisé de distinguer l'image originelle et ce que Max Ernst y a ajouté. La maîtrise avec laquelle l'artiste exécute ces collages - à la différence des collages précédents il évite ici, consciemment, de faire apparaître un hiatus - cette maîtrise tend à effacer les traces de l'œuvre. Nous voyons un parallèle aux frottages de l'Histoire naturelle, dans lesquels les structures utilisées, placées sous le papier, se joignent les unes aux autres pour former une continuité plastique. On pourrait dire: le collage parfait est comme un crime parfait. On constate aussi, et c'est important, que dans ces planches Max Ernst s'efforce au collage minimum. Souvent il n'introduit que quelques éléments étrangers. Au moyen de quelques opérations précises il fait cligner de l'œil à l'image primitive. L'autre innovation décisive qu'il a introduite dans l'art, le frottage et le grattage, est, ainsi que le montre sa naissance, étroitement liée au collage. On a jusqu'à présent négligé la genèse de cette technique car le récit que Max Ernst a donné de la naissance du frottage est trop tentant. Max Ernst la date du 10 août 1925. Mais nous connaissons trop d'exemples de frottage avant la lettre pour pouvoir accorder foi à cette mystification écrite sous l'influence de Breton (et peut-être aussi pour lui faire plaisir). En outre cette « découverte » remonte à une expérience de son enfance et elle a toujours occupé Max Ernst. La faculté de voir dans une structure amorphe, qui rappelle Léonard de Vinci et la mode maniériste des anamorphoses, semble bien être une disposition innée de la nature de Max Ernst. Sa combinatoire qui, dans chaque forme lit les associations de formes que la première a le pouvoir de susciter en lui, explique la genèse de ses collages et frottages. Les uns et les autres ont une même racine, ils substituent l'allusion à la représentation. Comme dans le cas du collage, dans le frottage aussi il semble que la grammaire des formes et le nombre des éléments utilisés soient limités consciemment par Max Ernst: du bois, du cuir, du papier froissé, du pain dur, de la paille tressée comme élément pictural remplissant, de la ficelle, des queues de cerises comme élément du dessin. Si, dans les collages, Max Ernst s'efforce, de quelque manière, de faire rimer les motifs et les formes, les répétant dans les différentes planches, dans les frottages il se limite plus

nettement à un certain nombre de textures qui associent stylistiquement entre elles les compositions. La polyvalence d'une image (collage) ou d'une texture (frottage, collage) devient un principe d'organisation plastique unissant la totalité des cycles. Parce qu'une image ou une texture ont différentes significations, qu'elles peuvent devenir porteuses d'un autre énoncé, ces œuvres échappent à l'interprétation unique. Ces éléments que Max Ernst assemble dans sa composition, il faut les analyser et établir la riche étymologique de chacun d'eux. Il semble difficile d'associer à la notion d'automatisme une telle façon d'opérer. L'étude de l'aspect technique de ces œuvres, la reconstruction d'un tout structurel complexe concernant non des planches isolées mais des séries devrait conduire à une définition plus prudente de la « méthode automatique » de Max Ernst. Car ces œuvres, sans doute aucun, sont régies par une poétique qui tient fermement en main les lois du hasard. On sent la parenté d'esprit avec Lewis Carroll qui, dans ses livres, The Game of Logic et Symbolic Logic, à première vue nés uniquement de l'inspiration du langage, du paradoxe, a ancré ses syllogismes à de solides armatures logiques, et l'on songe aussi à Raymond Roussel et à ses Impressions d'Afrique, dont l'alogisme apparent fait place à une logique rigoureuse obéissant à des associations et à des principes étymologiques. Comment j'ai écrit certains de mes livres éclairera là-dessus le lecteur. Avec Max Ernst aussi il nous faut réviser cette notion d'automatisme qu'une première impression fait miroiter à nos yeux. Le surréalisme de Max Ernst est un quasisurréalisme, il contient une mise en question du réel, sur lequel, dans le doute et dans la connaissance d'une situation tragique, un voile métaphysique est jeté encore une fois. Les éléments « automatiques » que nous constatons dans son œuvre (avec les collages composer ce qu'il n'est plus possible de représenter, avec les frottages et grattages communiquer une expérience vécue, ce qu'on ne peut plus tenter d'une manière directe avec bonne conscience), ces éléments sont précisément ceux qui, malgré le doute, lui ont rendu possible l'activité artistique. Ses techniques, les procédés complexes de son « activité (passivité) », ont indiqué des directions à l'art en évolution de notre siècle. Presque tous les procédés indirects (décalcomanie, fumage, empreintes) ne sont pas concevables sans l'œuvre de Max Ernst. Il a rendu féconde, dans un processus lucide, l'inhibition de l'artiste qu'il fut le premier à éprouver aussi fortement. Il est demeuré la plus haute instance de ce que nous appelons automatisme, la plus haute instance de l'automatisme simulé, contrôlé.

WERNER SPIES

Extrait du catalogue de l'exposition Max Ernst, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1970.



Œdipus-Rex. Peinture. 1922. Coll. Claude Hersaint, Paris.



L'éléphant Célèbes. Peinture. 1921. 130 x 110 cm. Coll. R. Penrose, Londres. (Ektachrome Fratelli Fabbri, Milan).

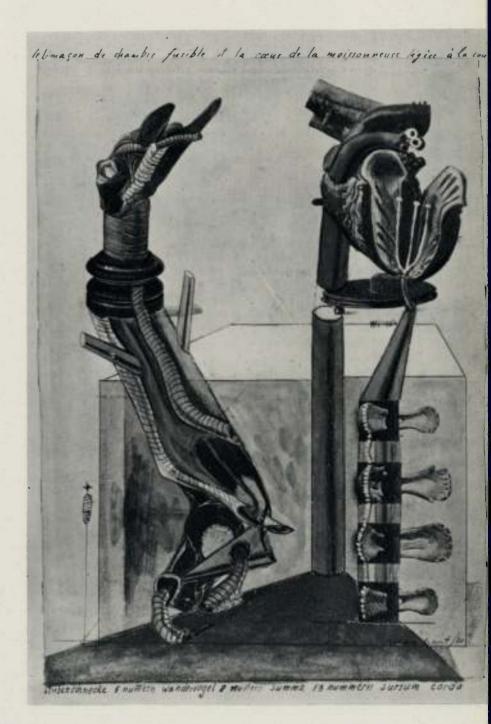
Les rapports avec le surréalisme

par Uwe M. Schneede

Max Ernst est un feu follet. Jamais il ne se fixe, constamment il change de style, de technique, d'endroit, de nationalité. Il invente quelque chose, puis, avant d'avoir atteint le stade de la perfection, le rejette. C'est ce qui, je crois, rend aujourd'hui son œuvre si singulièrement captivante. Max Ernst ne développe pas d'habiletés dont les accomplissements nous intimideraient, il n'est jamais sûr de lui, mais toujours sceptique, doutant, ironique. La ligne brisée, réfléchie, que dessine sa relation avec l'art, l'absence de toute identité expressionniste entre le vouloir et le faire nous le font apparaître comme un homme très moderne. De ce qu'il formule, rien n'est définitif, tout est élan. Dans la réflexion incessante sur la compréhension de soimême et dans la mise en question de l'art et de sa propre création se manifeste une conscience critique qui provoque le spectateur et l'incite luimême à la réflexion. Si Max Ernst peut être considéré comme l'un des artistes les plus importants de ce siècle, c'est par le doute qu'il suscite en nous et non par l'achèvement et la sûreté de son œuvre.

Sa transformation continuelle et son scepticisme fondamental caractérisent les rapports de Max Ernst avec le surréalisme. Lorsqu'en 1922 il peint Au Rendez-vous des amis, il se représente parmi ses amis du groupe de Littérature et leurs idoles et lorsque Man Ray photographie les surréalistes en 1929, Max Ernst fait partie du groupe avec Jean Arp, André Breton, René Crevel, Salvador Dali, Paul Eluard, Man Ray, Yves Tanguy et Tristan Tzara. C'est pourquoi Max Ernst est en général considéré comme un surréaliste.

Mais, trait digne d'être noté, il se tient à l'écart de toutes les manifestations spectaculaires par lesquelles dadaïstes et surréalistes font parler d'eux à Paris. La malchance l'empêche d'être présent à sa première exposition (Galerie « Au Sans Pareil ») dont ses amis font l'occasion d'un événement; s'il prend part aux expositions surréalistes — la première a lieu en 1925, à Paris, à la Galerie Pierre —, il évite les manifestations bruyantes et les débats violents, tels le procès de Barrès et le congrès Dada à Paris en 1922. Max Ernst se trouve à Saïgon lorsque paraît, en 1924, le premier Mani-



Le limaçon de chambre fusible. Collage. 1920. (Photo M. Waldberg).



Pietà ou la Révolution la nuit. Peinture. 1923. 116 x 89 cm. Coll. R. Penrose, Londres. (Photo R. B. Fleming).

feste du surréalisme d'André Breton, qui accompagne la fondation du mouvement; c'est en son absence que se prépare la revue La Révolution surréaliste. Homme fort du mouvement, André Breton énumère dans son manifeste ceux qui « ont fait acte » de surréalisme absolu: le nom de Max Ernst est absent.

Il ne devrait subsister aucun doute sur le fait que Max Ernst n'est pas un surréaliste au sens strict qu'André Breton donne à ce mot. Lui-même, au cours d'un entretien avec Robert Lebel, en 1919, déclare: « J'avoue (...) que je me tenais à une certaine distance des surréalistes et de leurs doctrines. » Comment pourrait-il en être autrement: cette « certaine distance » caractérise finalement toute son œuvre.

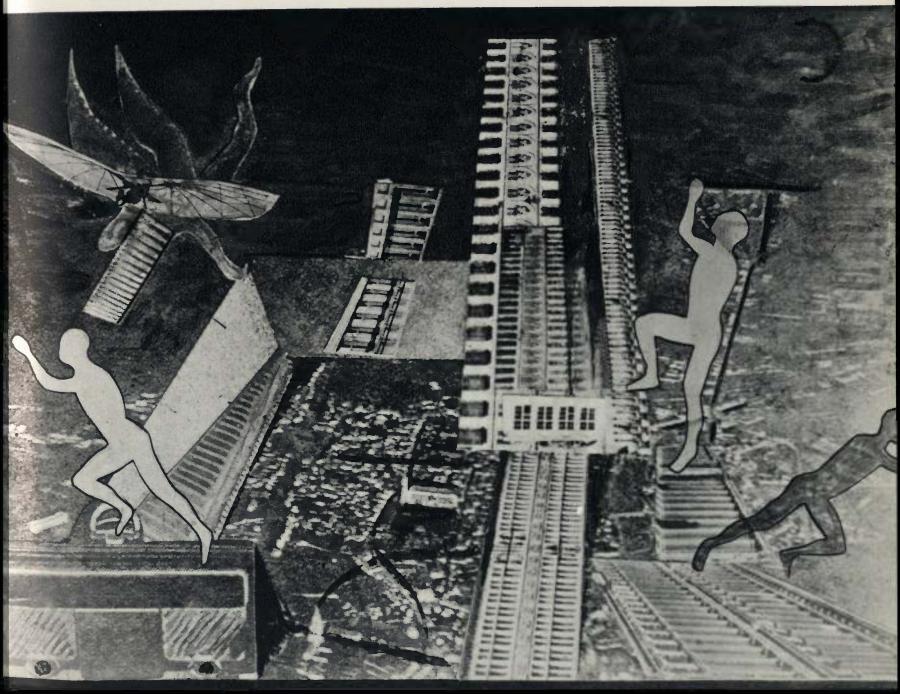
Ce surréalisme que professaient ses fidèles, André Breton le définissait ainsi: « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.

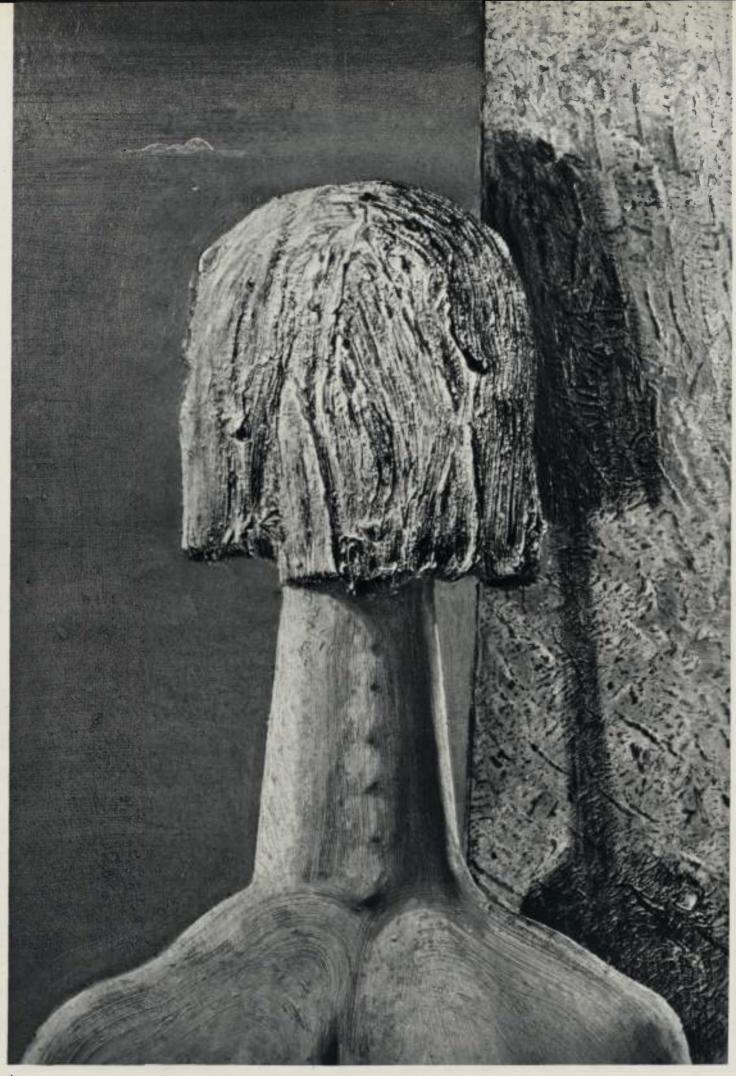
Dictée de la pensée, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (...) Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. »

Max Ernst ne peut partager ces prétentions normatives. Breton veut le soulèvement contre la société et la religion sous les auspices du communisme; Marx et Freud sont ses idoles, Max Ernst ne fait pas sienne l'explication dogmatique, bien qu'il se tienne lui aussi du côté de la révolte. Ses réactions sont plus différenciées et par là plus durables.

Il n'a pas davantage renoncé à « tout contrôle exercé par la raison » comme Breton l'exigeait dans son *Manifeste* de 1924. Cependant, parce qu'elles étaient certainement pour lui les bienve-

Le Massacre des Innocents. Collage. 1920-21.





Éve, la seule qui nous reste. Peinture. 1925. 55 x 28 cm. Coll. privée. (Photo M. Waldberg).

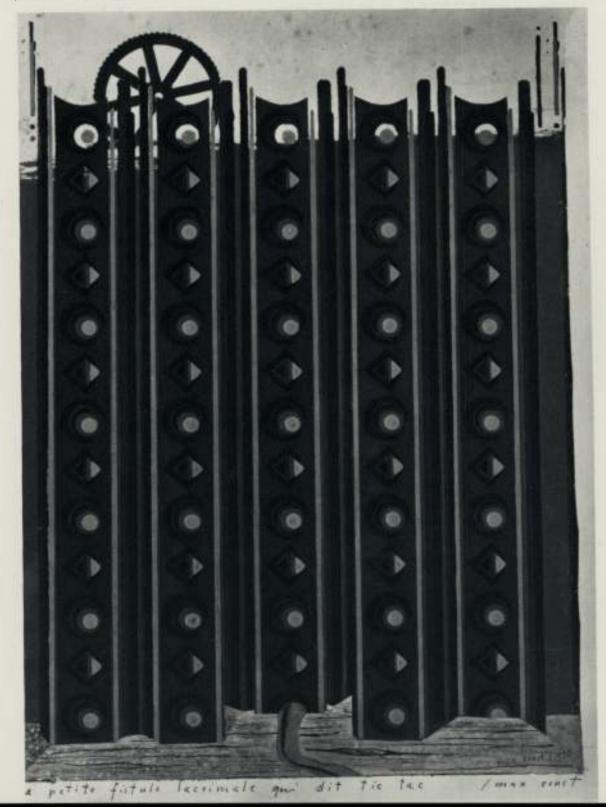
nues, les conceptions de Breton ont exercé sur lui une action essentielle, en l'incitant à l'invention et à l'emploi systématique de techniques semi-automatiques (frottage, grattage, décalcomanie, etc.), qui lui laissaient un large champ d'action mais lui imposaient le « mécanisme de l'inspiration ».

Après 1924, il ne « peint » plus, au sens traditionnel du mot, que quelques tableaux; dès 1925, il utilise largement le procédé du frottage qu'en 1919 déjà il avait employé de façon sporadique. « Au delà de la peinture »: ainsi voit-il ses possibilités d'actualiser des visions qui sont stimulées par la matière et la technique et dans lesquelles il ne faut donc pas voir seulement les productions

subjectives d'un visionnaire méditatif. A l'automatisme psychique exigé par Breton, Max Ernst oppose sa propre dialectique faite d'une technique semi-automatique et du « contrôle exercé par la raison ». Le tableau est pour lui un « objet trouvé » venu de l'inconscient, mais dont il se distancie dans le processus d'exécution. Aussi se moque-t-il formellement du « conte de la création de l'artiste »: il est, non pas le créateur de l'œuvre mais celui qui, en contrôlant, l'exécute.

La distance prise par l'artiste vis-à-vis de la doctrine surréaliste s'explique encore, au début, par la base littéraire du mouvement. L'« écriture automatique » ne trouve pas chez les peintres le

La petite fistule lacrimale qui dit tic-tac. Collage. 1920. 60 x 50 cm. Museum of Modern Art, New York. (Photo M. Waldberg).



même écho que chez les écrivains. En 1925, dans le troisième numéro de *La Révolution surréaliste*, Pierre Naville, réprouvant cette inspiration de l'inconscient livrée au hasard, affirme: « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste* ».

Pourtant, au cours de la période comprise entre les deux manifestes de Breton, donc entre 1924 et 1929, sur la base des deux exigences fondamentales des surréalistes, on voit se développer deux courants d'une peinture surréaliste: d'une part l'automatisme, conduisant à des formes abstraites chez Masson, Miró et le premier Tanguy: la fixation d'images oniriques, d'autre part, produisant le vérisme illusionniste de Dali, Magritte et du Tanguy seconde manière. De nouveau Max Ernst échappe au classement; ses tableaux des années 1921-24, considérés comme surréalistes, sont, en fait, proto-surréalistes et non sans rapports avec De Chirico. A l'apogée du surréalisme il expérimente, avec des moyens et des motifs toujours nouveaux et qui, stylistiquement, ne se laissent pas réduire à un dénominateur commun: c'est l'époque des frottages, des natures mortes, des Colombes, des Monuments aux Oiseaux, des Hordes, des Mariées du Vent, des Gulf Stream, des

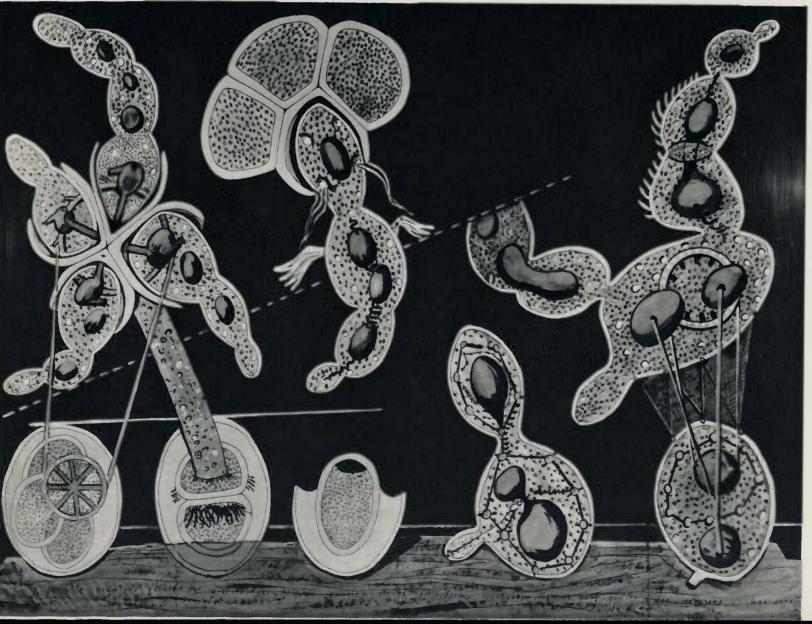
Visions, des Forêts, des Forêts-arêtes, des Fleurs, des premières Figures anthropomorphes, des collages pour la Femme 100 têtes.

Ces séries de tableaux, ainsi que les œuvres postérieures illustrent bien les rapports de Max Ernst avec le surréalisme. On peut en effet y remarquer:

- 1. L'utilisation de techniques semi-automatiques (et non automatiques) qui mettent en mouvement le « mécanisme de l'inspiration », lequel, à son tour, est contrôlé (alors que Breton voulait renoncer à un tel contrôle).
- 2. Le maintien de contradictions et de contrastes « On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes résultant de leur rapprochement inattendu » (Max Ernst) au lieu de l'intégration harmonieuse ou du nivellement dogmatique.
- 3. La manifestation de la conscience critique de l'artiste et la réaction provoquée chez le spectateur, au moyen précisément de ces oppositions et de ces contrastes.

Avec de telles caractéristiques, les limites normatives du surréalisme de Breton sont rompues. Max Ernst s'est soustrait à l'endoctrinement en créant sa propre version d'un surréalisme élargi,

La bicyclette graminée. Collage et gouache. 1920. 74,3 x 99,7 cm. Museum of Modern Art, New York. (Photo M. Waldberg).





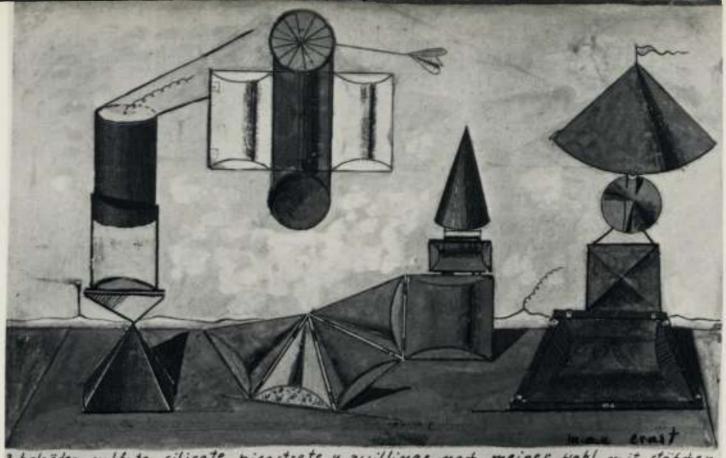
Fruit d'une longue expérience. Collage. 1919. Coll. R. Penrose, Londres. (Photo Rampazzi).

sensible autant qu'intellectuel, non pas à l'aide de manifestes et de manifestations, ou la plume à la main, mais au moyen d'une œuvre qui se formule sans cesse à nouveau.

Quoique Max Ernst ait collaboré, à l'époque Dada de Cologne, avec un homme d'extrême-gauche, Johannes T. Baargeld (qui figure lui aussi dans le *Rendez-vous des amis*), et qu'il ait appar-

tenu au groupe des surréalistes parisiens, dont certains étaient très proches du parti communiste, il n'a jamais été un révolutionnaire. Mais, comme homo politicus, il se trouvait du côté du scepticisme et de l'opposition vis-à-vis des puissances établies. Loin de contribuer à l'« ordre », il a mis en question, provoqué et suscité le doute.

UWE M. SCHNEEDE

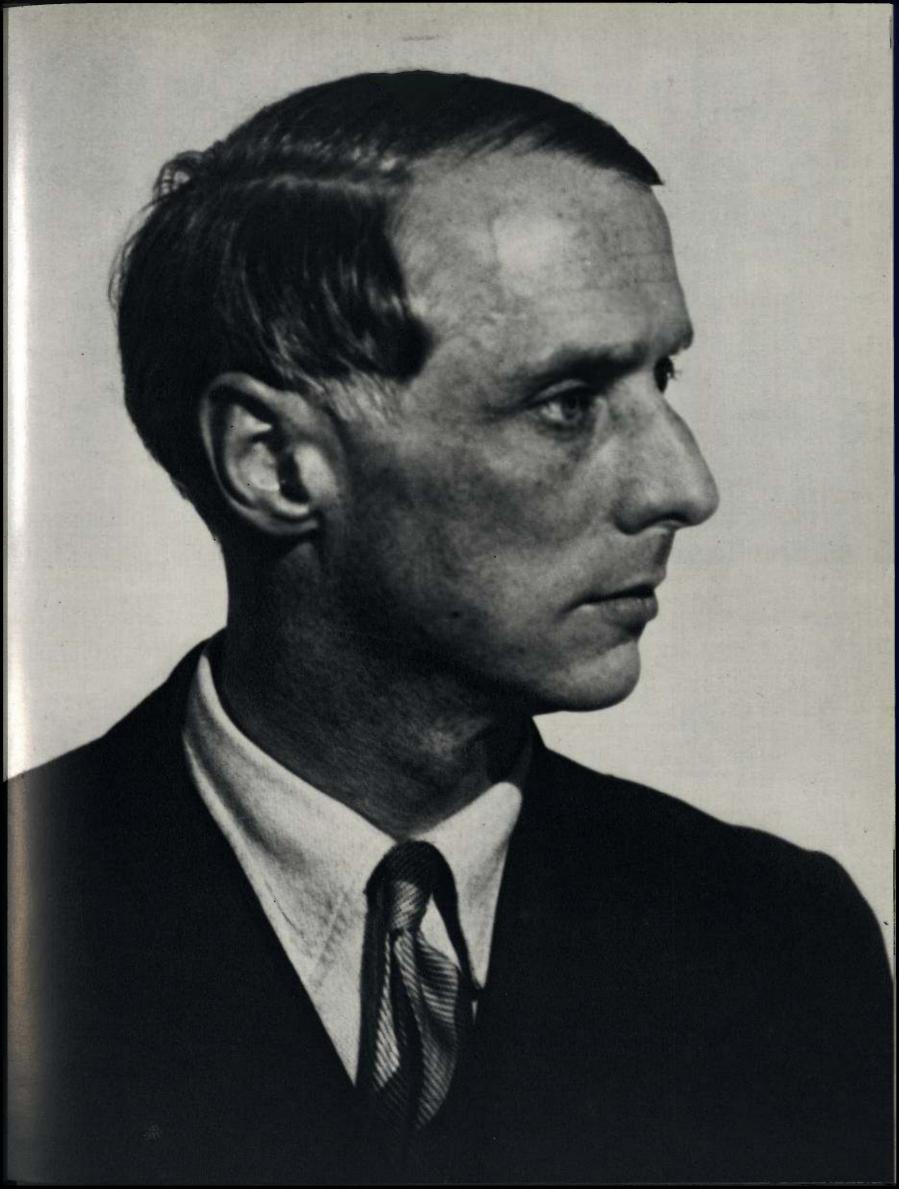


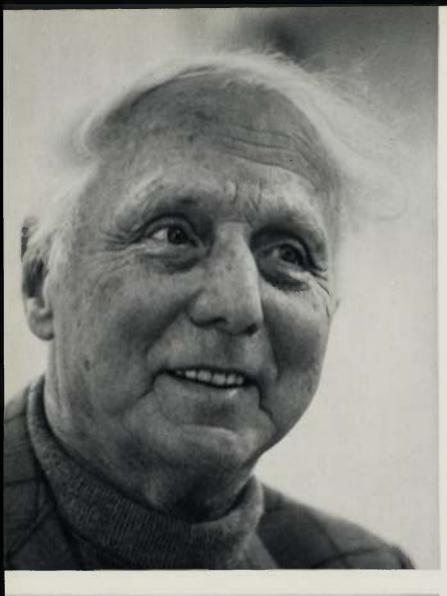
2 holoëder sulfate silicate picastrate u. zwillinge nach

2 holoëder, sulfate silicate... Tempera et collage. 1919. 16,7 x 11,6 cm. Coll. Giovanni Mantino, Turin.

Au rendez-vous des amis, Peinture, 1922, 1, René Crevel, 2, Philippe Soupault, 3, Jean Arp, 4, Max Ernst, 5, Max Morise, 6, Fédor Dostoïewski, 7, Rafaele Sanzio, 8, Théodore Fraenkel, 9, Paul Eluard, 10, Jean Paulhan, 11, Benjamin Péret, 12, Louis Aragon, 13, André Breton, 14, Baargeld, 15, Giorgio De Chirico, 16, Gala Eluard, 17, Robert Desnos, Coll. Dr. L. Baur, Hambourg, (Photo Giraudon).





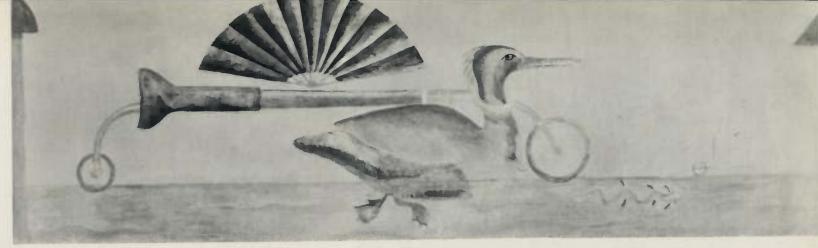




(Photos André Mora







Il n'y a plus de vraies hydrocyclettes. Peinture. 1923. 46 x 140 cm. Coll. A.-F. Petit, Paris.

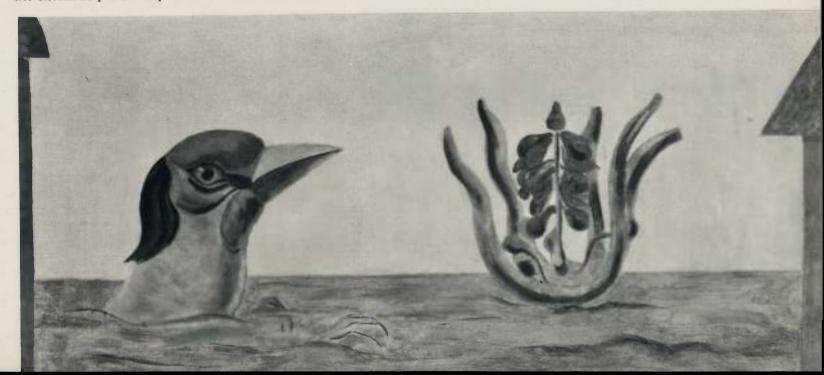
La maison d'Éluard

par Patrick Waldberg

Des divers éléments de caractère particulier qui ont marqué l'année 1923, je retiendrai la nouvelle installation d'Eluard à Eaubonne, avec Gala et leur fille Cécile âgée de cinq ans, dans une maison voisine de la forêt de Montmorency où Max Ernst vint habiter pendant une période assez longue. Sur le front poétique, l'on sent que quelque chose de nouveau se prépare, une sorte de suspens tient les esprits en alerte, des événements à longue portée se dessinent: dans l'entrechoc des sensibilités aiguisées à l'extrême, comme dans l'exaltation des rencontres nocturnes, l'on perçoit un cliquetis d'armes. En novembre de l'année précédente, Breton avait publié *Entrée des Médiums* où, à propos des « sommeils » pratiqués par Desnos, Crevel et

Péret il esquissait pour la première fois la conception de l'« automatisme psychique », de la « dictée magique » de l'inconscient. Ces expériences collectives, ces promenades, ces échanges où se mêlent et s'attisent l'inquiétude et l'espérance se poursuivront longtemps encore. Certains demeurent attachés, sentimentalement, à la débauche mentale de Dada, qui trouvera son épilogue brouillon et lugubre dans la soirée du *Cœur à Barbe* de Tzara, le 6 juillet, au Théâtre Michel. Là s'affrontent jusqu'au point de rupture, jusqu'à en venir aux mains, Tzara et son dernier carré et Breton, Eluard et leurs amis. Mais pour d'autres la solitude, — et l'amitié qui est fondée sur la compréhension et le respect de la solitude de l'autre

Les oiseaux ne peuvent disparaître. Peinture. 1923. 43 x 96 cm. Coll. A.-F. Petit, Paris.





Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis. Peinture. 1923. 175 x 80 cm. Coll. A.-F. Petit, Paris.

—, entraînent au sondage des sources lointaines et à l'approfondissement des voies par lesquelles peut être mis au jour le prestigieux butin.

Durant le séjour de Max Ernst chez Eluard à Eaubonne, il s'établit entre eux un langage, une communication vraie, sans rapport avec le parlage, mot par lequel Jacques Lacan désigne si justement la majeure partie des échanges qui se produisent entre les humains. Dès ce moment la poésie d'Eluard est telle que la résume, dix ans plus tard, René Char: « A la hauteur d'Eluard les nuages invisibles deviennent des fleuves visibles. C'est simple comme la croissance du charbon. De la même époque la perfection du poète et l'humanité primitive. L'anneau de terre est passé dans la grande Classe des Sommeils. » La peinture de Max Ernst répond, de toute son angoisse, de tout son élan, par ses tristesses et par ses joies à la brûlante ferveur de son ami. C'est, dans sa vie de peintre, une année faste, où il produit ces œuvres dont le cri nous poursuit encore: La Révolution la Nuit, Vieillard, femme et fleur, l'Inquisiteur: à 7 heures 07, justice sera faite, La Femme chancelante, Les Hommes n'en sauront rien. Il écrit aussi, avec réticence, car dans ce domaine il se sent peu sûr. Mais dans la délectable anthologie qu'Eluard publia en 1942 sous le titre de Poésie involontaire et poésie intentionnelle, figure côté intentionnel —, cette phrase de Max Ernst: « Les forgerons gris, noirs ou volcaniques, tournoieront dans l'air au-dessus des forges et forgeront des couronnes d'autant plus larges qu'ils s'éléveront plus haut. »

... La vie chez Eluard s'écoule, tantôt légère, tantôt grave. Max Ernst et lui ont su perfectionner un art de vivre qui leur sera souvent envié, faisant alterner selon un rythme naturel le recueillement et la licence, la méditation et la fête. Un jour, Max Ernst entreprend de couvrir de peintures l'intérieur de la maison, comme, dans le passé, l'avait fait Francesco del Cossa au Palais Schifanoia pour le Prince d'Este à Ferrare. Salon, chambres, salle de bains, plafond, tout y passa, même les portes, et la maison d'Eluard fut en quelques mois transformée en un écrin du rêve. La plupart de ceux qui eurent le privilège de voir la maison ainsi ornée ont aujourd'hui disparu. Les autres n'en ont conservé qu'un assez vague souvenir. André Masson se rappelle qu'il fut vivement frappé de voir, sur le mur de la salle de bains, une fraise géante, dont l'insolite rubescence s'étalait jusqu'au plafond. Par la suite, la maison passa en d'autres mains et les peintures de Max Ernst furent recouvertes. Des circonstances, à vrai dire assez miraculeuses, ont permis, il y a moins de deux ans, qu'une partie de ces éléments fussent retrouvés, déménagés et sauvés.

PATRICK WALDBERG

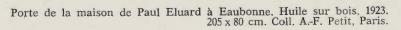
Ce texte est extrait de la préface de Patrick Waldberg pour le volume « Max Ernst, peintures pour Paul Eluard » publié par la Galerie André-François Petit (Denoël Editeur, Paris, 1969).



Réveil officiel du serin (détail). Peinture. 1923. 43 x 114 cm. Coll. A.-F. Petit, Paris.



Conseil d'ami (détail). Peinture. 1923. 43 x 114 cm. Coll. A.-F. Petit, Paris.

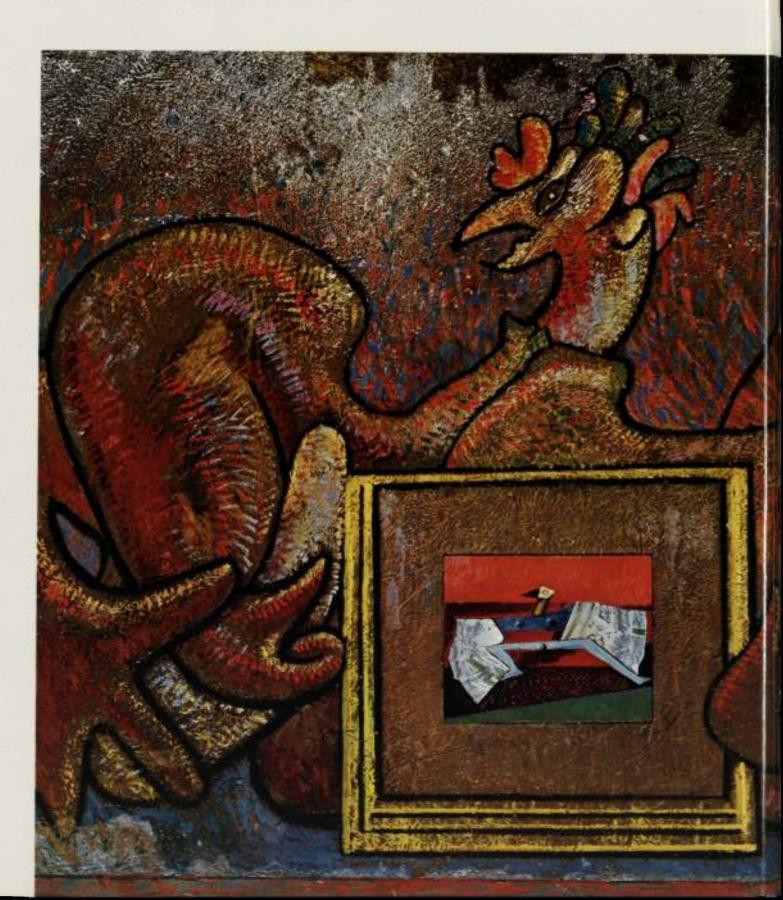




Hommage à Loplop

par Eduard Trier

Variations sur un thème de Max Ernst

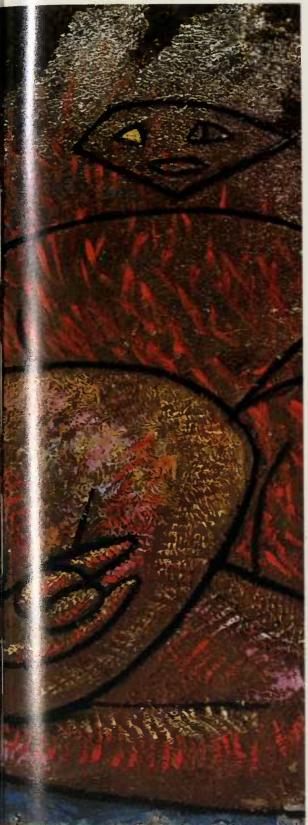


Qui est Loplop? Un nom bien étrange. Invention d'une bouche enfantine? Mot Dada? Formule de conjuration ou seulement murmure qui apaise? Une parole magique de conte de fées: Loplop! — et tout s'envole et disparaît.

Ou bien, Loplop: est-ce un titre de tableau, la trouvaille d'un instant, une parole qui passe, un jeu de mots, une allitération? Loplop désigne-t-il une créature de l'art ou un être véritable?

Autant de questions, autant de réponses. Peutêtre Loplop est-il un peu tout à la fois: poésie et vérité, lutin et clé, vie et image.

Loplop, le fantôme personnel de Max Ernst, appelé aussi *Hornebom*, est le Supérieur des Oiseaux,



Loplop présente Loplop (détail). 1930, Technique mixte sur bois. 100 x 81 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.

un de nos amis ailés, toujours présent sous toutes sortes de formes plaisantes et menaçantes, depuis qu'existe et tant qu'existera Max Ernst. Je disais: un ami ailé. Mais est-ce sûr? Alice déjà fut mise en garde au Pays des Merveilles: « Ne te fie à aucun oiseau avant qu'il n'ait chanté! » et le conseil vaut ici doublement. Loplop n'est pas un innocent moineau piailleur, mais plutôt un roi des airs, un oiseau-roc, un ami de la nuit, aussi familier des nobles places parisiennes que des forêts pétrifiées et de l'océan infini. Il est omniprésent et contagieux. Pas étonnant — mais obsédant — que Max Ernst lui ait élevé tant de monuments.

«Quelle espèce d'oiseau êtes-vous?» le questionne Max Ernst dans un « Interrogatoire au second degré », et il voit rouge, excité par la curiosité, lorsqu'il regarde son fantôme Loplop droit dans sa pupille fixe: « What kind of a bird are you? / Etes-vous Niniche? / Un petit bleu? / Un ami? / Un vrai? / Gai? / Parisienne? »

Max Ernst semble toujours questionner Loplop, que celui-ci apparaisse, inattendu, par *Une autre belle matinée*, dans la claire, la chaude lumière du soleil, hôte amical au gai ramage, ou encore doublé, jumelé, pour former le *Schnabelpaar*, le « Couple à becs », dans l'unisson des sentiments harmonieux. Le monde entier est une montagne de plumes, orange, dans l'incendie du soleil, — un beau matin d'été comme il y en a peu. Ici on pourrait dire: Bonheur de Loplop.

Mais Loplop peut aussi jeter des ombres. Dans l'épiphanie des *Dieux obscurs* Loplop surgit, dramatique, démoniaque, nocturne, conjurant et conjuré, nimbé d'un prisme de rayons bleus. Loplop-cauchemar, avertissement fatal, souvenir de cultes depuis longtemps disparus, où les augures lisaient le destin dans le vol et le cri des oiseaux.

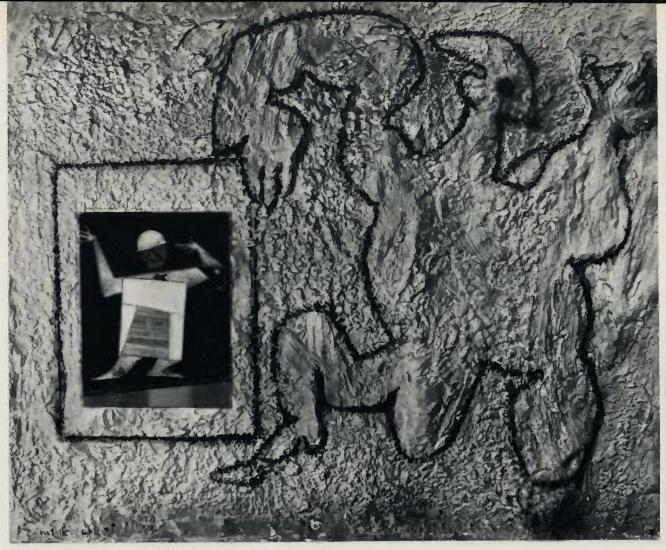
Loplop, notre héros, représente-t-il donc tout chez Max Ernst? Qui est donc niché dans son habit de plumes? D'où vient-il? Est-il mutable, métamorphosable à volonté? Est-il mythe ou présence, symbole ou masque? Loplop est-il un de ces archétypes de l'inconscient collectif qui continuent de vivre dans les mythes et les contes, un animus? Quelle espèce d'oiseau est-il?

Dans une telle perplexité soyons certains d'une seule chose: le fantastique, par définition, se dérobe à l'explication rationnelle et on ne peut identifier des fantômes tels que Loplop, car ce qui ne change pas en eux est leur nature changeante. C'est pourquoi j'ai tenté de cerner le phénomène Loplop à l'aide de questions et de paraphrases, mais nous n'avons pas, pour autant, et il s'en faut, « approché » Loplop, pour parler comme les chasseurs.

Questionner les ornithologues ne semble guère intéressant. Mais peut-être la mythologie nous sera-t-elle secourable. Recourons donc à la science des augures, suivons le vol des oiseaux à travers l'histoire, leur bruissante omniprésence, aussi loin en arrière que s'étend la pensée humaine: amis, certes, à cause de leur chant agréable, de la splen-



Loplop présente une jeune fille, 1930. Plâtre et huile sur bois, objets divers collés. 175 x 89 cm. Coll. de l'artiste. (Ektachrome Fratelli Fabbri, Milan).



Loplop présente W. C. Fields. 1929-68. Plâtre et huile sur bois. 98 x 121 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.

deur paradisiaque de leurs couleurs, de leur vigilance, mais aussi sinistres et hostiles, messagers de mort, vautours voraces, appeaux de l'inconnu mortel. Mais toujours enviés par l'homme, parce que leurs ailes les enlèvent dans les airs, inimitables et inaccessibles, — lorsqu'ils ne se laissent pas prendre à ses pièges.

Il est curieux de voir comme, en général, le démoniaque domine dans l'image des oiseaux, depuis l'origine des temps et le souvenir de géants ailés jusqu'à la vision effrayante de myriades d'oiseaux hostiles dans le film d'épouvante de Hitchcock. Des hommes à têtes d'oiseaux sont venus jusqu'à nous de l'Aurignacien comme une des plus anciennes inventions mythologiques. Sur les parois des grottes de Lascaux apparaissent des chamanes à têtes d'oiseaux et des hommes-oiseaux dans l'art énigmatique de l'île de Pâques. Légères âmes-oiseaux des tombeaux de l'antique Egypte, monstres ailés des mythes babyloniens, sirènes, griffons, et phénix, le monde des oiseaux, ambigu et changeant, habite l'histoire humaine de la divination et du savoir. Mystérieusement, les oiseaux pénètrent aussi dans les conceptions chrétiennes: âmes des saints et aussi messagers de la mort, dont il est dit dans l'Ecriture: « Elle les dévorera comme un oiseau au coup de bec cruel. »

Chacun n'emploie-t-il pas des métaphores empruntées au mythe et à la héraldique et qui sont passées dans la langue: le paon vaniteux et le pélican charitable, l'aigle orgueilleux et la douce colombe, le gai pinson et la pie voleuse? Métaphores qui ont souvent peu à voir avec la réalité zoologique et doivent leur signification allégorique à autre chose qu'à l'histoire naturelle. Certes, il serait tentant d'épier, tel un oiseleur, toutes les apparitions des créatures ailées depuis les hommes des cavernes jusqu'à Loplop, ou de se demander si Max Ernst songeait à la comédie d'Aristophane dans laquelle les oiseaux prennent le pouvoir, lorsqu'en 1926 il fit s'envoler ses 100.000 Colombes? Et L'Air d'Arcimboldo, cette composition faite d'oiseaux, parrainait-il la cérémonie lorsque Max Ernst, en l'honneur de Loplop, éleva un Monument aux oiseaux qui, plastique et pesant, plane dans l'air comme une réalité absurde? Dès le XIX^e siècle, la métamorphose romantique, le jeu profond avec l'ambigu, avec le rêve, avaient fait apparaître les créatures ailées de l'imagination comme des manifestations du désordre, des négations du raisonnable. Oiseaux nocturnes, les messagers du rêve d'angoisse s'élèvent de toutes parts et troublent les hommes par leur omniprésence, par leur mutabilité, par leur pouvoir de changer l'habituel en extraordinaire. Des symboles vieux comme le monde - les serres et les ailes de l'amour - réapparaissent dans les Caprichos de Goya, chez Louis Binet et Grandville, dans la Paraphrase sur la trouvaille d'un gant de Max Klinger et dans Une semaine de bonté de Max Ernst, inquiétants mélanges de ces éléments dissonants qui, selon Jarry, constituent l'essence du monstrueux, la beauté née de la peur.

Mais si captivante que puisse être la rétrospective historique, le présent n'est pas moins fascinant: Max Ernst est un peintre d'aujourd'hui et Loplop n'est pas un traînard, un attardé. Le mythe de Loplop commence avec l'existence prénatale de Max Ernst, ainsi que le rapporte le peintre: « Le 2 avril 1891, à 9 heures 45, Max Ernst avait son premier contact avec le monde sensible lorsqu'il sortit de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé là sept années durant. » Loplop, « le fantôme particulier d'une fidélité modèle » de Max Ernst apparaît de nouveau à l'occasion d'une grande frayeur que le tableau Vogelschreck, peint vers 1920 à Munich, reflétera encore. Max Ernst raconte cette première rencontre avec les puissances occultes et magiques: « 1906. Un ami de Max, du nom de Hornebom, un oiseau de toutes les couleurs, intelligent et fidèle, meurt dans la nuit; un enfant, le sixième par le rang, vient au monde. Confusion mentale dans la cervelle de l'adolescent, qui, d'habitude, se porte fort bien; une sorte de délire d'interprétation comme si Loni, la petite sœur, née en toute innocence à l'instant même, s'était approprié l'avidité de vivre, la sève vitale de l'oiseau bienaimé. La crise est bientôt surmontée. Mais, dans l'imagination du jeune homme, subsiste une représentation irrationnelle où se confondent les oiseaux et les hommes. Tout cela se reflétera dans les emblèmes de son art... »

Depuis ce temps Hornebom alias Loplop, ou Loplop alias Hornebom, accompagne le peintre sur les sentiers capricieux de son univers, un univers où la naissance et la mort, le fugitif retour des choses, la résurrection du cacatoès rose de son enfance apparaissent avec une persistance pleine de signification. En 1922, après le tohu-bohu Dada, notre oiseau se montre en gentleman dans la « Rencontre de deux sourires » des Malheurs des Immortels, le premier des livres de collages. En 1924 apparaît La Belle Jardinière, une personne bien équivoque. Hommage à Raphaël ou au grand magasin parisien, — qui peut le savoir? Peut-être aussi Léda et la colombe? L'interprétation, ici, ne connaît pas de bornes, pas plus que Loplop, l'insaisissable, ne connaît d'entraves. Il est où il lui plaît d'être. Bientôt Max Ernst décide de lui élever des monuments. Monument sur monument, car ce serait trop peu d'un. Des monuments qui éveillent l'esprit bien loin de l'endormir, planant haut dans les airs tels des montgolfières, - tableaux où une « discipline de peindre » et une « liberté de rêver » également grandes « contribuent à une harmonie évidente mais inanalysable dans cette évidence », comme l'a observé Alain Bosquet dans son étude « Le Bonheur de Max Ernst » (Quadrum, n° 5, 1958). 1927: Des nuages de Colombes, bleues et roses

s'élèvent devant Max Ernst, qui pratique le procédé du frottage dans la peinture et le dessin. L'artiste, découvrant l'intensification des « facultés hallucinatoires de l'esprit » par le moyen du frottage, assiste en spectateur à la naissance de ses œuvres, et il se souvient: « Dans un pays "couleur gorge de pigeon" j'ai assisté à l'envol des 100.000 Colombes ».

Le nombre des oiseaux s'accroît avec *La Femme 100 têtes*, roman-collages, où il est dit au dernier chapitre: « L'œil sans yeux, la femme 100 têtes et Loplop retournent à l'état sauvage et recouvrent de feuilles fraîches les yeux de leurs fidèles oiseaux. » Est-ce là explication, interprétation, iconographie mêlée d'allusions autobiographiques, ou déguisement et mystification?

Max Ernst semble inquiet. La figure principale de *La Femme 100 têtes*, le supérieur des oiseaux, le visite quotidiennement et se multiplie dans ses œuvres. On n'échappe plus à Loplop: il est toujours là et ses apparitions sont effrayantes comme celles d'un spectre. Le peintre commente: « Des oiseaux deviennent hommes, des hommes deviennent oiseaux. Les catastrophes deviennent risibles. Tout est étonnant, déchirant et possible ».

Loplop suit aussi Max Ernst à Saint-Martin d'Ardèche où, génie familier, il doit mettre en fuite les esprits mauvais de la platitude, du rationalisme et de la simple croyance au progrès. Loplop *apotropaion:* ainsi le voyons-nous au mur de la maison de Saint-Martin d'Ardèche; mais il n'eut pas le pouvoir d'effrayer les puissances du mal. En 1941 Max Ernst se réfugie en Amérique. « Loplop, le supérieur des oiseaux, note-t-il, avait suivi l'avion qui me portait dans ce pays, et l'oiseau fit son nid dans un nuage au-dessus de l'East River. »

Si Loplop, au moyen du frottage, s'est transformé d'un signe d'obsession en « fantôme particulier d'une fidélité modèle » et davantage encore, maintenant c'est d'autres méthodes libératrices qu'il s'agit. Le tableau Le Surréalisme et la Peinture, peint en 1942 à New York, expose le programme, donne la clé de la libération. Dans ce tableau, selon Patrick Waldberg (Max Ernst, Paris, 1958), le peintre aurait « cherché à exorciser ses plus lancinants cauchemars »: « ... à partir de cette toile — que je qualifierais volontiers de maudite - on assiste à un miraculeux transfert, dans ses œuvres, de l'angoisse à l'enchantement. » Loplop aussi a connu là une métamorphose. La forme centrale se présente comme un être, mi-oiseau miserpent qui, comme en rêve, enregistre un tableau abstrait. Loplop est là sans y être.

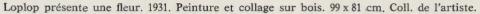
Faut-il donc identifier Loplop et Max Ernst? Làdessus le peintre se tait. Lorsqu'il explique poétiquement ses tableaux, il rend l'énigme plus impénétrable. Il consacre une toile, *Pour les amis d'Alice*, à cette Alice au Pays des Merveilles, dont il est lui-même le meilleur ami, cette sage, folle et charmante Alice à qui toutes sortes de choses merveilleuses arrivent et qui vit sur un pied d'intimité avec les oiseaux. Et dans une autre peinture,

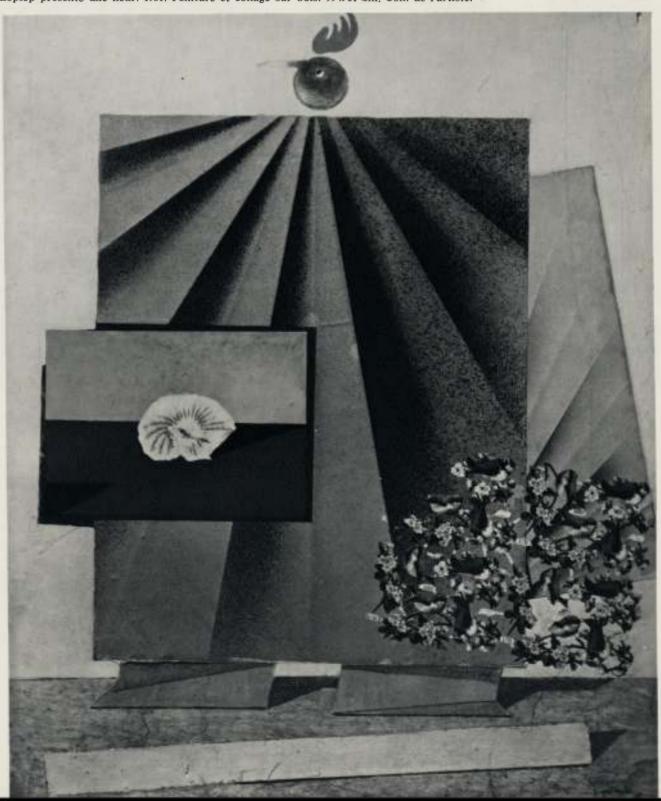
Les princes dorment mal, si Loplop, mi-lutin mioiseau, gentil et malin, fait un clin d'œil complice au spectateur, c'est que Max Ernst, au sujet de ce tableau, connaît une histoire charmante, qui dit tout et ne trahit rien. En apparence cela entraîne loin de Loplop qui, né de la peur, professe maintenant la Gaieté du cœur, et il n'est pas difficile de découvrir que Loplop, alias Hornebom, ou inversement, a son nid chez Max Ernst. On pourrait dire aussi que Max Ernst, depuis sa peur enfantine devant la mort de l'oiseau, s'est caché sous un habit de plumes, et qu'il nous parle par Loplop et avec lui. Loplop, un mythe personnel: mais qui oserait déchirer d'une main brutale un tissu fait de vérité et d'invention tout au long d'une vie! Max Ernst a épargné cet embarras à ses amis. Il a lui-même interrogé le mystère de Loplop. Dans

un texte écrit pour une nouvelle édition de l'Histoire naturelle, « la belle Jardinière » le questionne: quelle espèce d'oiseau est-il donc? que sait-il? Alors, Schnabelmax, l'oiseau-max, — et rien ne nous interdit d'ajouter: Loplop —, répond que s'il est peu savant, il sait cependant une chose: « Je suis un homme vraiment vivant ... / Je suis Hornebom le supérieur des oiseaux / Je suis un oiseau vraiment vivant. »

Loplop, alias Hornebom, alias Max Ernst. Ce n'est pas la solution d'une énigme, mais bien plutôt un long détour vers un but tout proche. Ces noms représentent toute une vie où les choses devinées, vues et rêvées s'assemblent en un ordre qui est celui de l'art. Une vie pour Loplop, une vie avec Loplop, où s'unissent art et poésie.

EDUARD TRIER





La grande forêt

par Helmut R. Leppien

L'impression de surréel qui se dégage de ce tableau provient en particulier de l'astre. Rien dans cette toile n'est sans rapport avec la réalité, mais rien ne lui appartient entièrement. Nous croyons reconnaître la lune et voyons cependant que ce n'est pas là notre lune. Ce qui s'élève ici dans le ciel contredit notre expérience visuelle et pourtant nous le percevons comme un astre, un astre inconnu, comme il peut en exister au-dessus de mondes étrangers.

La forêt représente la nature, ou du moins ses aspects nocturnes: l'obscur et l'impénétrable, la croissance exubérante et la décomposition, mais aussi ce qui résiste à la destruction (le tronc ou poteau — qui se dresse au milieu, l'envol de l'oiseau). Mais dans la représentation, condensée en signes, de la forêt, la nature s'élève à la sphère du cosmique. L'image de la forêt devient l'image du monde. Ce ne sont pas la forme étrange et la couleur insolite de l'astre qui nous interdisent de parler d'un quelconque ciel au crépuscule. Du réel, selon nos expériences visuelles familières, tout est transféré au surréel, au delà de l'irréel: la forêt, forme gagnée sur l'indéfini et maintenant définissable; derrière, le ciel, empli de lumière et d'obscurité, et dans le ciel la force magique de l'astre. Ainsi les oppositions entre la lumière et l'obscur, entre la réalité (la nature) et le rêve (le mystérieux, l'insaisissable) sont résolues au sens hégelien du mot. Le fini devient infini. La forêt et l'univers ne font plus qu'un.

On peut reconstituer assez exactement le travail opéré par l'artiste sur ce tableau. D'abord, Max Ernst a étendu sur l'apprêt blanc de la toile une couche légère de rouge et un vert clair, acide (probablement un vert Véronèse mélangé de blanc); il faut se représenter la toile, à ce stade, comme une surface colorée brun rouge avec des îlots, des taches vertes sans contours accusés, ces deux

couleurs d'une intensité variable. Par dessus, dans la bande inférieure, le peintre a étendu du brun foncé et par dessus du noir, sur une surface dont les contours correspondent à peu près à ceux de la forêt. Les deux couleurs ont été appliquées à la spatule, si légèrement qu'elles laissaient transparaître en de nombreux endroits les couleurs recouvertes. La couleur encore fraîche fut ensuite raclée au couteau çà et là, souvent si vigoureusement que les fonds, parfois même le blanc, ont disparu. C'est ainsi qu'ont été tracées les raies dans le sol et toute la structure interne de la forêt - contours des troncs, lignes ondulées dans la végétation, image de l'oiseau. Puis une épaisse couleur grise a été appliquée au pinceau par touches précises, réserve faite de la forêt et de l'astre dont les contours exacts sont déterminés par les limites de la couleur grise. Là où le ciel est plus clair, le gris est mélangé de blanc. Enfin, Max Ernst a achevé son travail au pinceau, précisant, accentuant, corrigeant. On peut reconnaître cette dernière opération en plusieurs endroits de la forêt, où un noir épais renforce les contrastes clairs-obscurs ou modifie les contours. Dans l'astre un peu d'orange et surtout du jaune se sont ajoutés aux couleurs du fond - blanc, rouge rouillé et vert acide.

Dans la Grande Forêt, ce que Max Ernst a tiré de l'inconscient est devenu image et, comme toute grande œuvre, ce que celle-ci nous communique a le pouvoir d'atteindre l'âme jusque dans ses profondeurs. Le chemin qui conduit là, on ne peut le décrire comme un « pur automatisme psychique », ainsi que Breton a défini le surréalisme. Ici encore, Max Ernst se montre un libre révolutionnaire.

HELMUT R. LEPPIEN

(Extrait de « Max Ernst, Der grosse Walden ». Reclam, Stuttgart 1967).





Deux enfants sont menacés par un rossignol. Peinture et collage. 1924. Museum of Modern Art, New York. (Ektachrome Fratelli Fabbri, Milan).

Max Ernst ou le déracinement perpétuel

par Robert Lebel

Lorsque la première guerre mondiale fut terminée, les dadaïstes dispersés aspirèrent à se rejoindre et leur point de ralliement fut Paris. Picabia y revint dès mars 1919, Duchamp y passa peu après pour un bref séjour et Tzara, dont la nationalité roumaine faisait de lui un « allié » rassurant, put venir sans trop d'encombre en janvier 1920 prendre contact avec André Breton et ses amis.

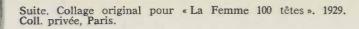
Pour Max Ernst, né allemand, les obstacles pa-

rurent au contraire longtemps insurmontables. Il n'en aurait jamais triomphé sans son obstination rare et surtout sans sa véritable vocation de déraciné.

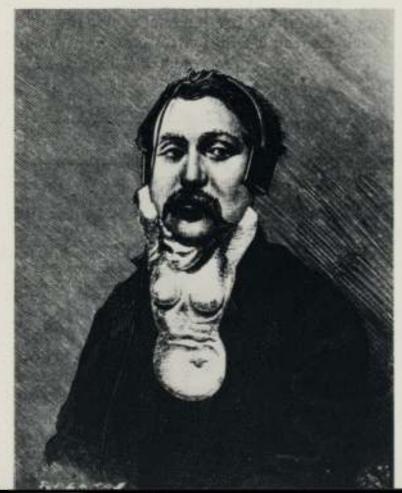
La succession des faits est bien connue: l'exposition organisée à Paris par André Breton en mai 1921 au « Sans Pareil » et qui fut composée de collages envoyés subrepticement de Cologne par la poste, les multiples et toujours vaines démarches en vue d'obtenir pour Max Ernst un visa

De gauche à droite: Tristan Tzara, Paul Eluard, André Breton, Jean Arp, Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel, Man Ray (Photo Man Ray).









d'entrée en France, enfin son passage illégal de la frontière en août 1922, sous couvert du passeport prêté par Paul Eluard. Alors commencèrent cinq années d'existence clandestine sous de fausses identités: celle de Jean Paris, procurée par Jean Paulhan, et qui permit à Max de trouver un emploi, celle de Gondolier, procurée par Robert Desnos et grâce à laquelle il put partir à la recherche d'Eluard en Indochine et en revenir.

Il faut se souvenir du chauvinisme haineux et de la xénophobie qui sévissaient à cette époque dans presque tous les milieux, y compris les milieux artistiques, pour mesurer le risque pris par Max Ernst et par tous ceux qui l'hébergeaient ou le protégeaient en connaissance de cause. Certes il y avait chez les « modernes » une tradition de l'errance depuis Van Gogh, Gauguin, Munch, Picasso, Modigliani, Brancusi, Soutine, Kandinsky, Juan Gris, Mondrian ou Chagall, et l'on tenait à honneur d'accueillir chaleureusement les exilés d'art autant que les réfugiés politiques, puisque d'ailleurs ils étaient souvent les deux à la fois. Sur ce plan, Max Ernst présentait même l'avantage d'être un « ennemi » en bonne et due forme, ce qui lui valut d'attiser la curiosité coupable des intellectuels parisiens d'avant-garde à l'égard du « mystère germanique », frappé d'interdit depuis le début de la guerre.

On recommençait à s'interroger à voix basse sur Hölderlin, Novalis, Hegel, Freud ou Einstein et, visible en personne à Paris, Max Ernst fut une des premières incarnations tangibles de « l'autre ». L'étrangeté de son allure confirmait les soupçons comme les sympathies.

Avouons qu'il lui fallut avoir le déracinement bien enraciné dans le cœur pour supporter allègrement tout cela mais, au sortir d'une guerre dévastatrice pour les esprits autant que pour les corps, un art qui puise son inspiration dans le refus du pays natal acquiert une puissance d'impact que les commentateurs actuels sont bien incapables d'évaluer à distance. Etranger chez lui d'abord, Max Ernst le restera partout pour la vie.

Inversement, la fascination que Paris exerçait sur lui peut se déduire de l'acharnement qu'il mit à y venir et à y rester, malgré les rebuffades administratives, les enquêtes policières et en dépit de la dure existence qu'il y mena pendant des années, tandis qu'à Cologne il ne manquait de rien, sauf peut-être de l'essentiel.

Curieusement, l'épisode matrimonial qui mit fin en 1927 à sa situation de réfractaire faillit d'abord très mal tourner. Sa liaison avec Marie-Berthe Aurenche, fille mineure du directeur à l'Enregistrement près le Tribunal de Commerce, incita ce personnage irascible à lancer la police à ses trousses. On découvrit qu'il résidait illégalement en France et il eut été certainement emprisonné puis expulsé si un revirement du père noble, pressé

Alors je vous présenterai l'oncle. Collage original pour « La Femme 100 têtes ». 1929. Coll. J.-C. de Feugas, Paris.



Sorcellerie ou quelque farce macabre. Collage original pour « La Femme 100 têtes ». 1929. Coll. J.-C. de Feugas, Paris.

soudain de marier sa fille, ne l'avait fait intervenir auprès de son ami le Préfet Chiappe pour doter son gendre exogame d'un permis de séjour en règle. C'est ainsi que Max Ernst rentra dans la légalité mais, mieux encore, après avoir été si longtemps un « indésirable », il devint, par mariage, prétendant au trône de France, dont la famille Aurenche affirmait qu'il lui revenait de droit.

Cette alternance de hauts et de bas, d'ascensions et de chutes est caractéristique du destin de Max Ernst. Tantôt il est accueilli comme un frère, on le fête, on l'adopte, tantôt il est rejeté de nouveau dans sa condition d'étranger. Ses relations avec André Breton et le surréalisme se traduisent également par une suite ininterrompue d'effusions et de brouilles. Il ne s'intégra pas plus profondément au groupe surréaliste qu'il ne s'acclimata complètement en France où, malgré la drôlerie provisoire de ses espérances royales, il restait officiellement de nationalité allemande, ce qui lui vaudra, dès la déclaration de guerre en 1939, d'être interné comme « ressortissant ennemi », après avoir été mis au pilori en Allemagne à titre d'artiste « dégénéré ».

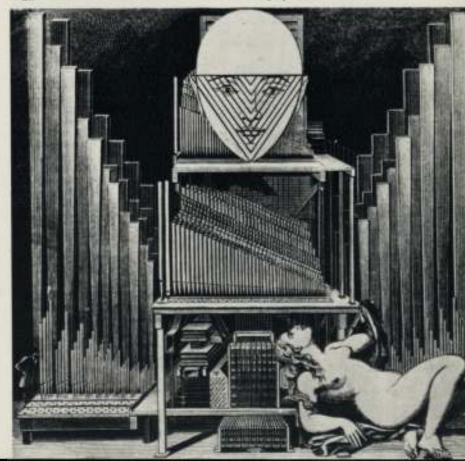
Pendant les deux années suivantes, il subira toutes les tribulations de l'homme traqué. Première victime de cette situation, Leonora Carrington s'enfuira pour échouer dans un hôpital psychiatrique en Espagne. Mieux cuirassé, Max passe d'un camp de concentration à l'autre et trouve même le loisir d'y peindre. Après une longue attente, il gagnera les Etats-Unis sous les auspices du Comité américain de secours, installé à Marseille.

Ce ne sera pourtant pas la fin de ses difficultés: à son arrivée à New York, il sera mis en quarantaine et, quelques semaines plus tard, l'entrée en guerre de l'Amérique fera de lui, une fois de plus, un « ressortissant ennemi ».

Comment réagir alors sauf en cédant aux instances de Peggy Guggenheim, mécène américaine apparentée à un magnat du cuivre, qui va lui offrir la caution de son nom, de sa fortune, de ses collections et de sa citoyenneté? Mariage qui a pour effet de lui garantir une certaine liberté de mouvement, sans compter une nette amélioration de son ordinaire de peintre réfugié dont les œuvres se vendent mal. Retour au surréalisme reconstitué à New York par André Breton mais le groupe, composé presque exclusivement d'exilés, accentuera chez chacun de ses membres le sentiment d'être isolé dans un milieu indifférent ou hostile.

Nouvelle évasion en 1946, lorsque Max épousera Dorothea Tanning et ira vivre avec elle dans une minuscule localité désertique de l'Arizona. Paysage d'éden mais confinement absolu. La civilisation s'estompe, on se sent vraiment de nulle part jusqu'en 1950 où, pour l'exposition chez René Drouin, le court intermède d'un voyage à Paris révèle à Max qu'on l'y a oublié. Plus décevante encore sera en 1951 la première rétrospective or-

L'immaculée conception. Collage original pour « La Femme 100 têtes ». 1929. Coll. J.-C. de Feugas, Paris.





Max Ernst et Robert Lebel. (Photo A. Morain).

14 juillet 1941. Max Ernst arrive à l'aéroport de La Guardia, où il est aussitôt arrêté par les autorités d'immigration.



ganisée de lui en Allemagne depuis le Nazisme, à Brühl, sa ville natale pourtant. Il constate pour son soixantième anniversaire qu'en Europe, autant qu'en Amérique, il reste un étranger.

Néanmoins l'éternel expatrié n'hésitera pas à quitter la maison de Sedona, qu'il a construite de ses propres mains, pour tenter une ultime transplantation. En 1953, ce sera sa rentrée à Paris puis, en 1954, la surprise du Grand prix de peinture de la Biennale de Venise, distinction comique dans son cas, à vrai dire, mais qui marquera le terme des pérégrinations de Max en lui assurant les moyens de vivre de son métier.

Sa carrière de déraciné en sera-t-elle achevée pour autant? Tout au contraire, puisque le prix de la Biennale motivera son exclusion du groupe surréaliste auquel il deviendra donc définitivement « étranger ». Il échangera en outre une naturalisation américaine obtenue en 1948 contre une naturalisation française acquise dix ans plus tard. « Trois nationalités successives, ce n'est pas mal pour une seule vie », me dira-t-il lui-même au cours d'un entretien.

Mais au-delà de ces péripéties, de ces changements d'étiquettes et de lieux, il y a la peinture de Max qui reflète, mieux que tous les registres d'état-civil ou de police, son naturel nomade et son perpétuel dépaysement. Peinture de chevalier errant, d'heimatlos ou de vagabond inspiré, le contraire d'une peinture de terroir en tout état de cause et dont les éléments ramassés çà et là, au hasard de la route et du rêve, s'agglomèrent aux images innées et aux résidus d'hallucinations.

C'est la définition même du « collage » dont Max a été l'inventeur non pas fortuitement mais parce qu'il lui fallait à tout prix fracasser le moule de l'unique et procéder à l'écartèlement du champ visuel. Après la période encore assez typiquement rhénane de ses débuts, sa volonté sera de plus en plus manifeste de brouiller les pistes qui pourraient conduire à une identification de son appartenance à un temps ou à une ethnie déterminés. Dès 1929, la Femme 100 têtes atteint à cet égard la perfection.

Aujourd'hui, dans la rue où il vague toujours volontiers, sommé de sa casquette, il ne ressemble ni à un vieil Américain, ni à un vieil Allemand, ni à un vieux Parisien mais plutôt à un vieux gamin cosmopolite, tel qu'on en rencontre dans les ports, ponctuant d'un sourire lointain le récit de ses escales. Après avoir bourlingué longtemps autour de la peinture et tout vu sans broncher depuis les séquelles de l'impressionnisme jusqu'à la sottise envahissante du « design », il reste un de ces inclassables qui, en fait d'art, pratiquent surtout celui de s'esquiver, ne fût-ce que mentalement, l'âge venu, et il fait mine de rester parmi nous, maintenant et ici, sans jamais cesser d'être ailleurs.

ROBERT LEBEL

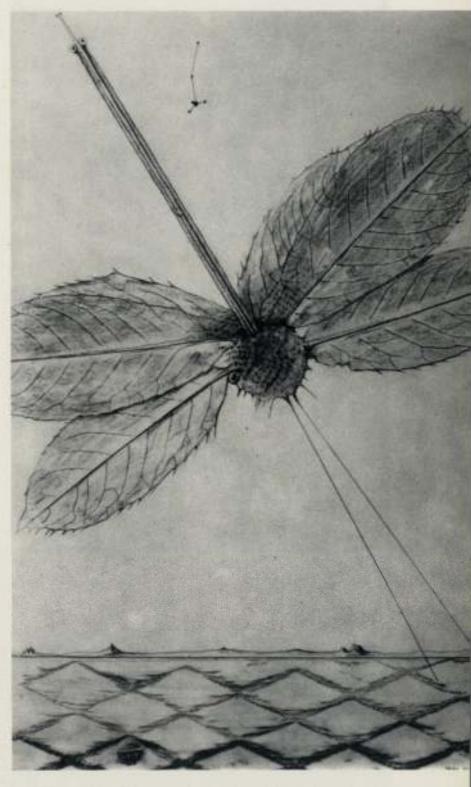
Le génie de Max Ernst

par Jean Cassou

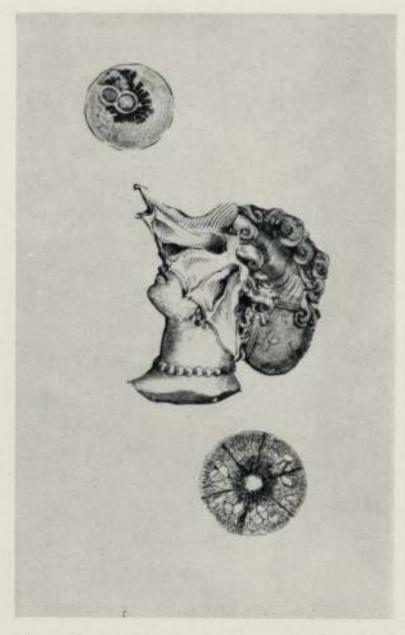
Nous n'entendons plus les images parlantes. Certaines époques, au contraire, ont produit des images qu'elles se préoccupaient de faire parler en telle sorte qu'en les regardant on pouvait pressentir qu'il y avait là des choses à interpréter, des sens à trouver. Le Moyen Age a été une de ces époques avec son goût de la symbolique et de l'emblématique, son héraldique, ses figures alchimiques, ses cathédrales qui étaient des « bibles de pierre », de verre aussi. L'art de la gravure, dans son essor du XVe et du XVIe siècles, gardera ces vertus expressives. En Italie, elles serviront admirablement cette aspiration à la connaissance universelle, cet encyclopédisme, cet humanisme qui triomphent alors, faisant de toute réalité une énigme et par conséquent une signification. En Allemagne, cet esprit de la Renaissance, sous l'influence italienne, se manifeste avec les mêmes tendances hautement philosophiques, mais aussi comme un prolongement de l'esprit gothique, de sorte qu'il reste dans les imageries allemandes quelque chose des allégories, des moralités, du burlesque et de la rusticité du Moyen Age. Ce savoureux complexe spirituel se retrouve dans l'ensemble d'arts et de techniques que les Allemands appellent la Graphik et qui a connu un si éclatant renouveau au début de notre siècle.

L'œuvre graphique de Max Ernst se range dans cette tradition: il est l'héritier des graveurs germaniques d'autrefois, et c'est ainsi, par son truchement, que le génie fantasque et cruel de ceux-ci s'est trouvé un avatar dans le dadaïsme et le surréalisme. La jeunesse rhénane de Max Ernst, toute nourrie des fantasmagories forestières d'Altdorfer et de la lecture des Romantiques allemands ainsi que des métaphysiciens allemands, anciens et nouveaux, et toute gonflée de fureur contre le kitsch bourgeois et l'affreux ordre wilhelmien, est là pour témoigner de ces sources germaniques de la révolte de l'artiste; son surréalisme devait désormais garder cette coloration germanique, tout son art en être marqué, bien qu'il ait très vite rompu tout lien personnel et civil avec l'Allemagne pour participer aux mouvements d'avantgarde parisiens et devenir un des plus grands créateurs de l'école française d'aujourd'hui et de l'art universel.

C'est, disons-nous donc, dans son œuvre gra-



Les éclairs en dessous de 14 ans. Frottage sur papier. 1925. 40 x 25 cm. Coll. A. D. Mouradian, Paris.

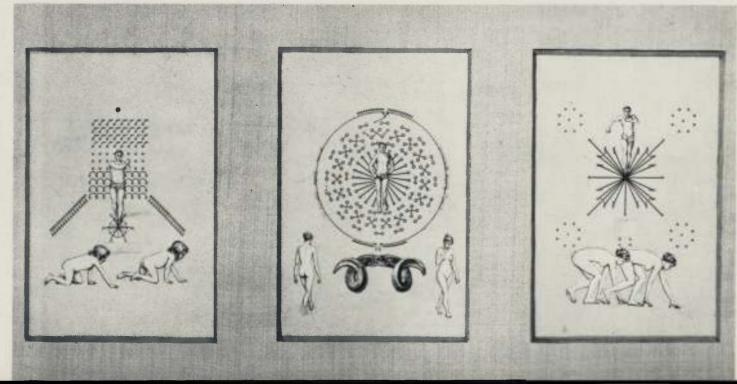


Poème visible pour « A l'intérieur de la vue » par Max Ernst et Paul Eluard, Seghers Editeur, Paris, 1947. Le Point Cardinal, Paris.

phique que ces caractères originaires du surréalisme de Max Ernst apparaissent avec le plus de relief. Aussi bien le surréalisme est-il un démon qui, dans ses tours, emploie des mots, des signes et des images, de l'imagerie et de l'écriture: il veut se donner à entendre. A entendre pas tout de suite bien sûr, pas immédiatement, mais à travers des difficultés, des obscurités, des erreurs possibles, sous des masques, au bout de labyrinthes. La chose entendue est un secret, donc une surprise, et qui fait réfléchir ou qui fait rire - ce qui, peut-être, constitue un seul et même résultat. On ne saurait jamais suffisamment s'arrêter à ce fait que tout langage, parlé ou écrit, écrit ou dessiné, s'il porte en lui une intention, s'il tend à se communiquer, ne peut être le langage de la convention, lequel ne comporte aucune intention de communication puisqu'il ne fait que confirmer ce que tout le monde sait ou croit savoir. Mais ce langage intentionnel dont je parle ici doit forcément provoquer l'inquiétude et l'étonnement: il faut qu'on s'y arrête. Ses éléments se combinent de façon insolite, et la phrase - ou l'image ainsi composée est absurde. D'où le déclenchement du rire, et, par conséquent, simultanément, l'anxieuse recherche du sens caché et neuf.

Aux techniques graphiques organisant de tels dérangements s'ajoutent deux procédés extraordinaires: le frottage et le collage. Le premier, Max Ernst en a eu la révélation en 1925. Révélation qui, sans doute, n'est qu'une de ces violentes remontées d'enfance si fréquentes dans la carrière psychique de l'auteur. Mais elle devait illuminer toute la suite de celle-ci. Car c'est plus qu'une amusette d'autrefois plaisamment retrouvée: c'est, bouleversante, la prise de conscience que, au bout de nos doigts, au bout de notre esprit, le hasard col-

Collage pour « Les malheurs des immortels ». 1922, Editions de New York. Le Point Cardinal. (Photo J. Hyde).



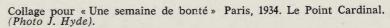
labore avec nos plus chères et intimes fabrications. Et devant l'intervention de ce compagnon singulier il y a de quoi ressentir une grande épouvante. L'autre procédé, le collage, nombreux sont les artistes du temps qui en ont fait usage. Mais dans le mystérieux laboratoire de Max Ernst il produit des résultats particulièrement troublants. A des images faites, et à quel point faites, à des images achevées, passées, démodées, et par là déjà fascinantes, le magicien impose une allure plus fascinante encore: ces images, elles nous présentent un univers illustré, donc déjà métamorphosé. Une arbitraire juxtaposition de tels de leurs fragments atteindra donc au dernier degré du cocasse. C'est au terme, au fond de cette cocasserie qu'il faut aller chercher le mot, la clef, la femme.

S'il y a cela à trouver, c'est que les livres de Max Ernst, c'est que toute son œuvre racontent des histoires. Naturelles ou surnaturelles, ce sont toujours des histoires. C'est pourquoi l'art plastique de ce peintre et sculpteur a de si étroits rapports avec l'art poétique. Et c'est pourquoi c'est dans l'art graphique, les arts graphiques, le graphisme que cette liaison se manifeste si fortement. Max Ernst peint, mais il dessine surtout, dessine, signifie, trace des signes, combine des signes, écrit. C'est un poète. Ce n'est pas sans raison profonde que l'un des premiers compagnons d'aventure spirituelle de ce rhénan a été l'alsacien Arp, lui-même poète, auteur de vers en français et en allemand, et artiste en toutes sortes de techniques, dont certaines de sa pure invention. Ernst, lui aussi, a composé des poèmes, des textes, usé de mots pour relater des souvenirs et des rêves, approfondir tout ce qui est de lui-même, de son fabuleux passé et des métamorphoses de ce passé dans le devenir. Le poète, pour ces opérations étranges, emploie les mots, mais ceux-ci lui sont aussi neufs que tous les autres procédés qui lui peuvent tomber sous la main, même si certains sont aussi anciens que ceux des peintres. Car tous, pour lui, sont inédits, et tous l'effet du hasard, tous l'offre de l'univers. N'est-ce pas ainsi, sous cet aspect aveugle et indéfiniment possible que l'univers se présentait à Léonard de Vinci? Tel il se présente à Max Ernst, qui n'a pas oublié cette illustre leçon.

Poète, Max Ernst n'a jamais cessé d'être l'ami des poètes. Et l'ami des poèmes. Les poèmes sont aussi des images, des images où il se passe une histoire et qui portent des titres d'une beauté merveilleuse. Mais ces titres sont encore une ruse du conte, un panneau mis là exprès pour égarer le voyageur. C'est par une autre route que celui-ci devra aller chercher le mot de l'énigme, ou, comme nous l'avons dit, la clef, la femme, très souvent la femme. Car Max Ernst a été favorisé, comme Faust, d'une effrayante invitation à descendre jusqu'aux Mères. (« Les Mères! cela sonne étrangement... »)



Collage pour « La Femme 100 têtes », Paris, 1929. Coll. Le Point Cardinal. (Photo J. Hyde).







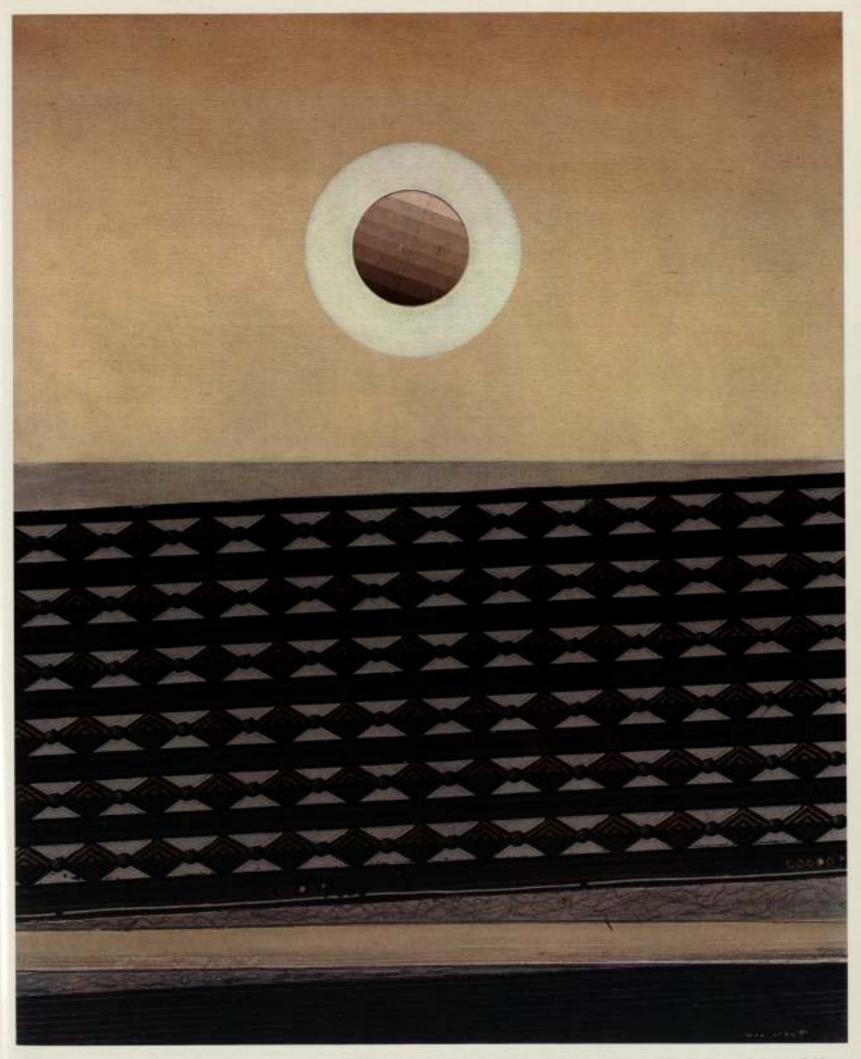
Projet d'affiche. 1920. Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin. (Photo Rampazzi).

Le génie de Max Ernst, identifié au génie même du surréalisme, nous induit à la connaissance d'un art qui embrasse tous les arts, confond leur classification et leurs catégories et leurs limites, et auquel, par conséquent, tous les moyens sont bons. Tous les moyens de la nature et de l'esprit, tous les outils, tous les procédés, y compris les procédés du rêve, du souvenir d'enfance, du désir, de l'amour. Cet art s'appelle poésie, son œuvre est perpétuellement ouverte: tout l'univers peut y entrer, et plus encore que l'univers. Ou, si cette dernière formule paraît inadmissible, l'univers à ce point bousculé et déconcerté et ayant pris si

délirante figure qu'il semble qu'il y ait en lui quelque chose de plus que lui, ou d'autre. Mais réel ou fictif, c'est ce plus et cet autre, cet excès et cette étrangeté, c'est cet impossible inattendu qui révèle la présence du génie de Max Ernst et son action, le caractérise, le justifie, témoigne de son pouvoir perpétuellement renouvelé.

JEAN CASSOU

Ce texte a été publié comme Préface au catalogue édité par le Point Cardinal à l'occasion de l'exposition « Ecrits et œuvre gravé de Max Ernst » à la Bibliothèque Municipale de Tours (décembre 1963) et à la Galerie Le Point Cardinal à Paris (février 1964).



Enseigne pour une école de harengs, Collage et peinture. 1958. 65 x 54 cm. Coll. Arp, Solduno.

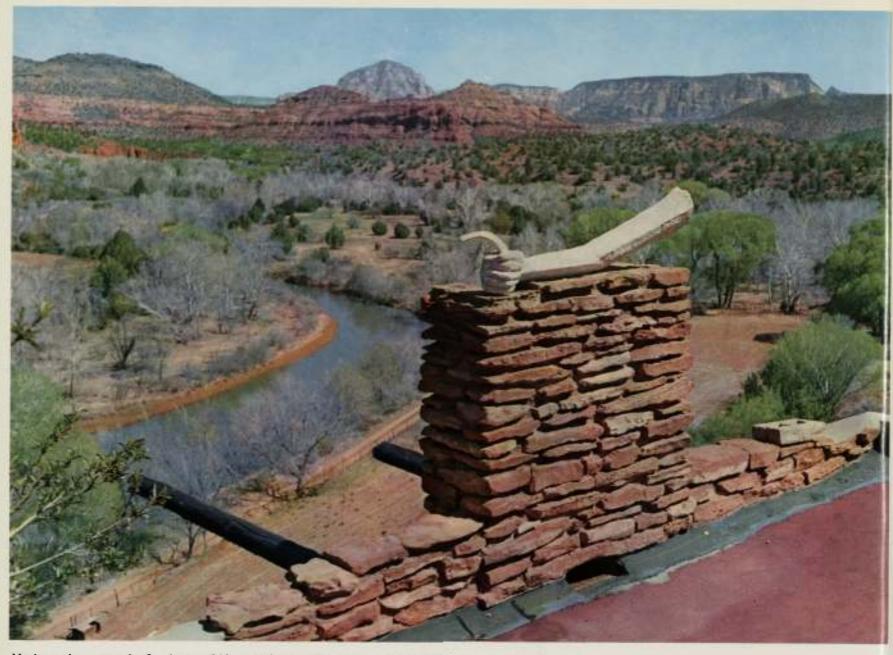
Oiseaux et océans. Peinture. 1949-54. 134 x 152 cm. Coll. part., Rome.



La femme et la tête de l'homme. Sédona (Arizona), 1946.

Max Ernst en Arizona

par Patrick Waldberg



Moulages du groupe du Capricorne. Sédona (Arizona), 1946. Le bras de l'homme



Moulages du groupe du Capricorne à Sédona (Arizona), 1946. Torse de l'homme et socle.

NIETZSCHE

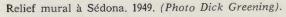
Entre l'amphore et la flèche - Verseau et Sagittaire - bondit le Capricorne. Constellation majestueuse ponctuant un vaste lambeau de nuit, signe cornu, viril, agressif: à cette image issue du fond des temps, portée jusqu'à nous par la lignée des anciens sages, Max Ernst a voué un monument. Devant sa maison de Sédona s'élevait hier encore un groupe sculpté considérable, construit en 1948, couple royal, sacré, montant la garde devant un territoire d'affolante grandeur, cerné de palais suspendus, arlequiné de gemmes, hérissé, comme d'une cotte de mailles à pointes, de ses soixante-dix variétés de cactus. Réduit en fragments afin d'en rendre le transport possible, le Capricorne vient aujourd'hui en France pour y être reconstitué et fondu en bronze en trois exemplaires, dont l'un s'élèvera sur la place du village d'Huismes, où Max Ernst est désormais établi.

Sédona, Huismes, antipodes du paysage! Mais le Capricorne est de tous les cieux. J'ai vu, en l'espace de vingt ans, naître et croître les deux demeures. A Sédona, en 1942, c'était, au milieu de la brousse arizonienne, une maison de bois, la cabane du pionnier, telle que la montrent les westerns, qu'il construisit de ses mains. A Huismes, en 1954, ce fut une vieille ferme, patiemment embellie et perfectionnée au dedans, sans que rien n'altérât sa noblesse extérieure. Entre la sauvagerie grandiose de l'Ouest américain et la douceur bruineuse de la paix tourangelle, pas de commune mesure: sinon, toutefois, celle donnée par Max Ernst lui-même. Car il transporte avec lui, où qu'il aille, son monde, ses totems, ses lutins, ses démons déchaînés ou captifs: monde singulier, par maints aspects féerique, où officie avec une grâce subtile celle qui depuis vingt ans partage sa vie, Dorothea Tanning.

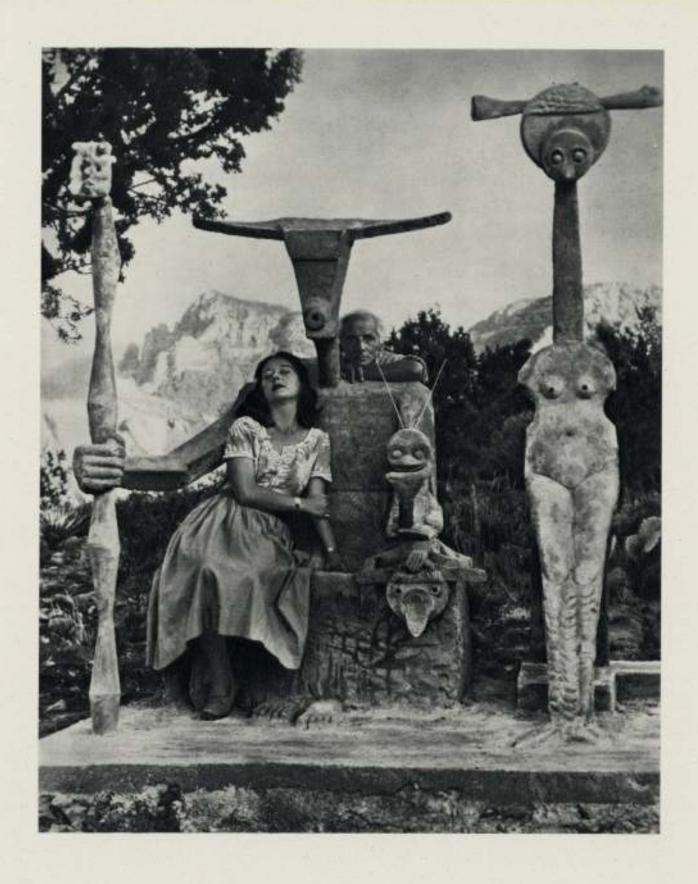
C'est Dorothea, précisément, qui fut à l'origine de l'installation en Arizona. Un écart de santé lui avait valu le conseil de rechercher un air sec et pur. Dans le même temps, fort à propos, un prix, obtenu à la faveur d'un concours sur le thème de la Tentation de saint Antoine, permit à Max Ernst d'acquérir là-bas le terrain nécessaire et d'assembler les éléments de la cabane où, longtemps, ils campèrent. Je me souviens, non sans joie, de ces temps héroïques. On couchait sur des lits de sangle, on allait puiser l'eau dans des bidons de toile, à deux ou trois cents mètres, on s'éclairait au pétrole et, à la fraîche, on se chauffait au bourbon: on n'arrêtait pas de chanter et de rire. La nuit, sur le terre-plein qui tenait lieu de terrasse, le silence affluait par nappes, brisé de loin en loin, avec la soudaineté d'un heurt de cristal sur du marbre, par quelque stridulation, un feulement, ou les houhous presque humains des ducs. Dans la transparence de cette nuit les astres paraissaient plus proches et scintillants, caressant d'une lueur laiteuse le contour des grands arbres et découpant la masse sombre des rocks géants, figés dans leur éternité de villes fantômes.

De longue date, Max Ernst avait pressenti ce paysage. La série des *Villes entières*, commencée en 1935, configurait avec une vérité criante ces émergements fabuleux qu'il ne devait découvrir que plus tard, Courthouse Rock, Bell and Cathedral Rocks, et les *mesas* du Monument Valley pour lesquels il faudrait inventer le mot *sunberg* — montagne de soleil — par analogie et en opposition avec les icebergs — montagnes de glace — dont ils sont la brûlante réplique.

Le désir de Max Ernst - d'innombrables pré-







monitions en témoignent — le portait vers ces territoires de violents contrastes, de démesure et de frénésie naturelle. Les forêts pétrifiées, royaumes de l'agate, les déserts peints qui pavoisent aux couleurs du cuivre, de la calcédoine, du jaspe, du péridot, de l'argent et de l'or, les villes minières désertées, où viennent s'accouder aux bars en fer à cheval d'impécunieux et obstinés chercheurs, les réserves d'Indiens Navahos, Apaches, Yumas ou Hopis, où se perpétuent les fêtes de la graine et de la pluie, le désert enfin, armé de ses sentinelles en armure, les sahuaros, domaine de l'araignée veuve noire et du monstre de Gila gaîné de perles vénéneuses, terre boursouflée, craquelée, tel le visage d'un vieux Peau-Rouge, par des siècles d'ardeur, tatouée d'ocres et de sanguines, adoucie, çà et là, par des labrets d'onyx et de turquoise: il n'en fallait pas moins à Max Ernst pour assouvir son appétit de splendeur.

Hiératique, tutélaire, le *Capricorne* résume cette turbulence et cette fête. Le couple de ciment, par ses attributs férocement hybrides — poissons, insectes, cornes minotaurines — assume l'animalité en même temps qu'il la transcende par la sereine puissance de la forme humaine non point décrite, mais signifiée.

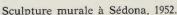
Car, en vérité, l'art de Max Ernst, à l'instar de celui des Indiens Hopis, Navahos ou Apaches au voisinage desquels il vécut pendant plus de dix ans, n'est ni réaliste ni abstrait, mais emblématique. A de rares exceptions près, il n'a jamais cherché à cerner l'apparence de l'être humain (non plus, d'ailleurs que celle des choses). Tout au long de son œuvre, l'homme a été représenté par quelque substitut, figure imaginaire ou masque, en général par un oiseau, souvent aussi par tel personnage schématique, dont la tête peut être un rectangle, un triangle ou un disque. De même les Indiens, dans leurs peintures, leurs figurines et leurs masques ont adopté des formes géométriques simples. Ici, la tête est un cercle, là un carré, ailleurs un triangle et les motifs ornementaux qui l'entourent, quadrillés, stries, bandes parallèles, symbolisent tantôt la mer, les nuages, les jours ou les saisons. Ainsi la forme n'est point figuration d'une apparence, mais d'une idée.

Forêts et Visions, Asperges de la lune et Capricorne, quelle œuvre nous aura-t-elle donné à un tel point le sentiment d'une projection des plus profonds désirs, non pas freinés, mais dominés par une lucidité vigilante? C'est le résultat du tir précis de la volonté, dont les balles traçantes s'unissent en une seule gerbe aux somptueuses fusées du hasard.

Et cela m'incite à penser que l'œuvre de Max Ernst répond à cette définition que donne Hegel de la beauté: das sinnliche scheinen der Idee (le scintillement sensuel de l'idée).

PATRICK WALDBERG

(XX° Siècle n° 20, déc. 1962).





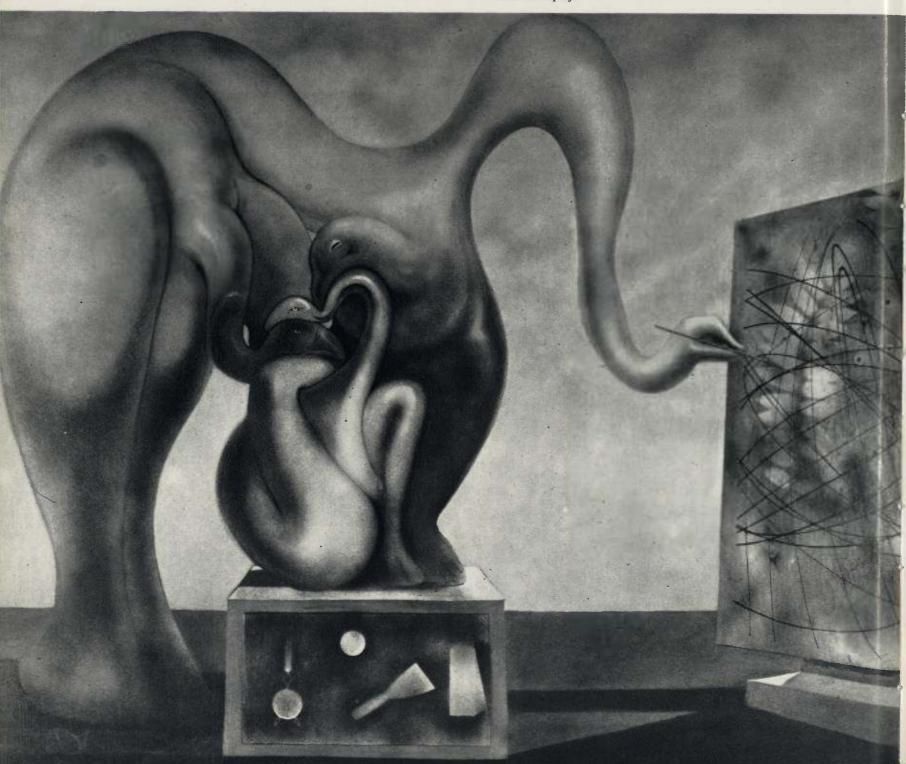
Le jardinier-miracle

par William N. Copley

Ah puissions-nous, Amour, forts d'un destin complice, / Exclure d'ici-bas la forme du malheur, / Mettre en pièces le monde afin qu'il s'accomplisse, / Par nous remodelé selon le vœu du cœur.

Rubaiyyat d'Omar Khayyam

Le Surréalisme et la Peinture. Huile sur toile. 1942. Coll. William N. Copley.



J'ai toujours été contrarié de savoir que Max Ernst cultive son jardin. Cela dérange ma vision des choses.

Max Ernst est le créateur d'un univers plus vaste que celui que nous imaginons, d'une planète plus merveilleuse que celle qui nous est offerte par la Genèse ou le National Geographic Magazine.

Ses créatures existent. Il les a modelées tout comme la planète qu'elles habitent; ou encore, à l'aide d'une grande gomme, il efface notre planète pour lui substituer une sphère plus vibrante. Ses paysages remplacent désormais pour toujours les arbres et les prairies que nous avions cru voir. Ses villes gagnent du terrain sur les sites légendaires. Il a arrêté la main du Créateur, en disant: « Non, pas comme ça, comme ceci. » Après quoi le Créateur n'a plus eu qu'à se retirer.

Une fois entrevu, son univers demeure présent. Alors toute chose a un sens, et nous-mêmes devenons tout à coup dignes d'intérêt. C'est le règne de l'innocence.

Mais comment Max Ernst peut-il cultiver son jardin?

Certes, des fleurs poussent à son commandement impérieux, tout en frissonnant un peu dans leur frayeur; mais que représentent de si petites choses, quand fuse ce grand éclat de rire hors de ses vrais jardins épanouis sur nos murs?

Certes, il encourage les oiseaux à s'approcher, à ne pas le craindre... Pourtant que sont-ils à côté du géant Loplop qui les domine?

Mais comment Max Ernst peut-il cultiver son jardin?

Sans doute ordonne-t-il à ses timides arbres fruitiers de devenir forts et de produire, mais ils ne supportent pas la comparaison avec les arbres noueux et gigantesques surgis de sa Nuit.

Sans doute se montre-t-il bon à l'égard des petits chiens qui l'entourent...

Mais comment Max Ernst peut-il cultiver son jardin?



Arizona. Peinture. Vers 1957.

Il est le seul de nous tous à avoir été Chronos, Jéhovah... J'étais là, à Los Angeles, le jour où il a commandé aux cieux: « Que la neige tombe! » Et la neige est tombée, à Los Angeles, pour la première fois, la seule. Il a inventé l'Arizona et le Colorado avant l'heure de leur existence. Puis tranquillement il est rentré dans sa demeure.

Max Ernst sait, d'un œil, regarder au microscope, de l'autre au télescope, jongler avec le soleil et la mer, tout en gardant l'équilibre sur sa tête.

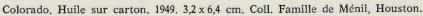
Nous ne pouvons retourner au monde tel qu'il fut avant lui.

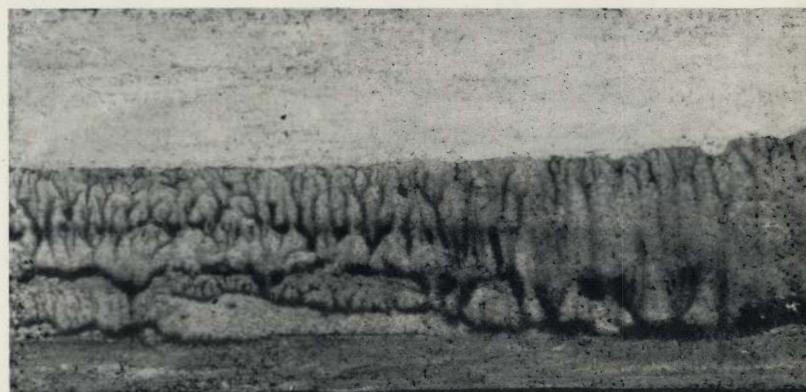
Mais comment Max Ernst peut-il cultiver son jardin?...

Nous n'ignorons pas qu'il est beaucoup plus qu'un magicien, et il le sait mieux que nous...

Pourtant, je me demande encore pourquoi, comment...

WILLIAM N. COPLEY
1er octobre 1970





Un été à Long Island

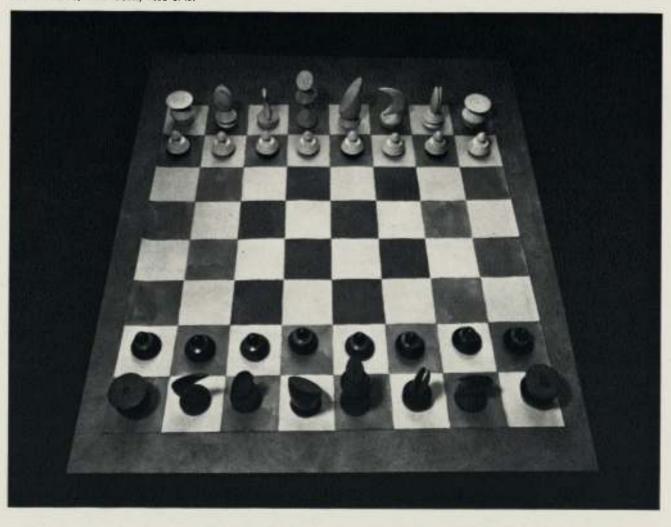
par Julien Levy

Max et Dorothea ont trouvé, sur la côte lointaine de Long Island, une vieille maison pleine de coins et de recoins, que nous pourrions partager cet été. La location en est raisonnable, du fait que la maison se trouve dans la petite baie de Great River, sur la rive opposée aux plages élégantes et mondaines des Hamptons, mais on peut s'y baigner, et la maison est proche de l'habitation de David Hare et de Jacqueline Breton. Nous avons passé ces derniers jours dans une atmosphère brumeuse, dans la cohue de New York, sous la pluie, et voilà que tout comme le soleil qui réussit faiblement à percer le brouillard, l'enthousiasme de Max a eu raison de son habituelle réserve ironique. J'accepte d'emblée.

Je ne pourrai fermer ma galerie qu'à la mi-mai. Aussi Max et Dorothea partent-ils les premiers pour s'installer dans notre maison de vacances. De là-bas, Max m'envoie une carte postale où il m'écrit: « Pas un seul jeu d'échecs à la boutique du village ».

Nous avons pris la route ce matin pour Great River. Un voyage de deux heures et demie en voiture. Max ne s'est pas du tout occupé de peinture. Il est en train de fabriquer un jeu d'échecs et il travaille aussi à une grande sculpture qu'il a baptisée: « Le Roi jouant avec sa reine ». Dorothea s'est installée pour peindre dans un coin de leur chambre, à l'étage. Max a transformé le garage en atelier et c'est là qu'il remplit ses moules avec

Jeu d'échecs. New York, vers 1943.



son plâtre de Paris, des moules qui sont d'une simplicité et d'une originalité surprenantes, faits de toutes sortes d'outils, de différentes formes, qu'il a trouvés dans le garage, et aussi d'ustensiles de cuisine.

Les yeux de Max me suggèrent une remarque: ils sont d'un bleu-gris très clair, on ne peut pas dire qu'ils évitent votre regard, mais ils semblent parfois regarder au delà, tout simplement, très droit, au delà de vous, vers autre chose... Et cette étincelle de joie féroce, c'est elle qui, parfois, le fait paraître si froid, je dirais même rébarbatif. Puis de nouveau, son regard retrouve toute sa chaleur, tout son humour. Ce soir, à table, il a pris une cuiller, qu'il s'est mis à regarder, et dans ses yeux il y avait cette expression à la fois concentrée et rêveuse que peuvent avoir les aviateurs, par exemple, puis avec soin il l'a emportée dans son garage. Elle va lui servir de moule pour la bouche de sa nouvelle statue: « Un ami inquiet ».

Nos chiens ont fait connaissance. Ce sont deux tibétains à l'aspect fort curieux. Le mien, Belinda, rapporté des Indes, est un Shih Tzu Maude Morgan. Celui de Max, un des nombreux chiots élevés par Peggy Guggenheim, s'appelle « Katchina ». A eux deux ils font un drôle d'assemblage de poils. Dorothea s'est proposé de faire leurs portraits, mais elle remet toujours, « parce que les deux extrémités sont tellement identiques qu'on ne sait par où commencer ».

Mon fils Jonathan est arrivé pour passer huit à dix jours avec nous. C'est un charmant petit garçon de six ans. Je l'adore (mais il ne faut pas le dire, car pour les surréalistes le sentiment tombe entre le poétique et le cruel). En silence, il a dû méditer sur le sort du canari qui chante dans sa cage, il a tourné autour toute la journée, puis finalement, quand personne ne le regardait, il a ouvert la porte de la cage. Quand Max est rentré du garage et qu'il a vu la cage vide, il a paru épouvanté; la disparition du canari le bouleversait profondément.

Max a trouvé une petite échelle et, fébrile, il s'est mis à grimper à tous les arbres, les uns après les autres, le long de l'allée derrière la pelouse. Le voilà qui siffle, qui prend un ton cajoleur, par tous les moyens il essaie de faire revenir l'oiseau doré, mais celui-ci, effrayé, bat des ailes et volète plus loin, toujours plus loin.

Jonathan est en larmes, effondré. Tout ce qu'il sait dire, c'est ceci: « Je voulais seulement qu'il soit en liberté ». « Il ne s'agit pas de liberté », répond Max en colère.

Nous laissons dehors, à la fenêtre, la cage grande ouverte jour et nuit, toute garnie d'une nourriture alléchante (de la graisse de rognon, des graines de millet). Le canari ne revient pas, ne reviendra plus jamais. Max explique à Jonathan que la liberté est bien sûr une idée merveilleuse, mais qu'un canari domestiqué ne sait pas en faire usage, que très certainement il mourra, maladroit, inexpérimenté, saisi de panique dans cette jungle sauvage où chacun vit pour soi.

J'ai donc vu là Max Ernst dans un numéro parfait de dialectique à la Janus. Pendant un moment, là-haut dans les arbres, hautain et impérieux, il est Loplop, le Supérieur des Oiseaux. Un instant plus tard, avec Jonathan, c'est le réaliste le plus aimable qui soit.

« J'éprouve de la joie, et je me sens calme et féroce », dit-il. Il n'y a pas de milieu.

Le champ de luzerne et d'arbustes qui se trouve derrière cette maison hybride est devenu un jardin de sculpture. Sur des socles improvisés, Max a installé ses plâtres, maintenant terminés, y compris le tout dernier « Moonmad », qu'il a mis en place la nuit dernière, par une clarté qui (à cause de quelque erreur de la lune) n'était pas l'éclairage

Moonmad, Plâtre: 1944, Bronze: 1956, H. 95,9 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.



adéquat. Ces plâtres d'extrême blancheur créent l'illusion d'un jardin du Luxembourg en miniature, comme rétréci dans un souvenir de plusieurs siècles. Je me sens terriblement impressionné, et j'avoue en confidence à Dorothea que Max est devenu là soudain le plus grand sculpteur du monde moderne, mais j'oublie pourtant que ce ne sont pas ses premières œuvres de sculpteur, puisqu'il a déjà créé toute une série de sculptures ultra-originales, dans les premières années trente.

« Bien sûr », me dit Dorothea, qui sait que Max Ernst est l'être le plus étonnant qui soit au monde.

Ces statues, parce qu'elles sont à double face, sembleraient contredire le principe conventionnel suivant lequel la sculpture à trois dimensions, contrairement aux peintures (ou aux bas-reliefs), devrait être regardée de tous les côtés: qu'il faudrait en faire le tour. La contradiction ici n'est pourtant que superficielle. Ces statues de Max Ernst portent à l'intérieur d'elles-mêmes leur troisième dimension. La relation entre les deux faces s'opère en elles. Ce n'est pas de la surface plane à la ronde-bosse que la perception visuelle de Max Ernst l'entraîne, mais de la réalité au rêve.

Par une ingénuité magique, les éléments de ces sculptures, comme des puzzles imbriqués, contiennent en eux-mêmes leur propre réplique.

L'eau de Great River est assez saumâtre, aussi sortons-nous souvent le bateau pour ramer jusqu'à l'endroit de la baie où nous avons découvert une plage agréable pour se baigner. J'ai commencé à fabriquer à mon tour un jeu d'échecs, il est prévu pour la plage. Les pièces auront un fond bien arrondi pour pouvoir s'enfoncer dans le sable (sur lequel nous dessinons l'échiquier avec nos doigts). Après le petit déjeuner, chaque matin, je verse du plâtre dans les coquilles d'œufs vides, et j'obtiens ainsi des espèces de formes boulottes et replettes pour les pièces du jeu d'échecs.

Quelquefois nous traversons aussi la baie à force de rames pour aller dîner dans un restaurant où l'on nous sert de délicieux fruits de mer, et dont la spécialité porte le nom de « poulet de mer ». C'est un poisson auquel jusqu'alors aucun d'entre nous n'avait encore jamais goûté. On le pêche sur place. La chair de la queue est blanche, fine et succulente. Le reste du corps est infect. Ce poisson est aussi connu sous le nom de « blowfish », parce que, s'il est attaqué, il avale l'eau ou l'air et se gonfle démesurément pour effrayer l'ennemi: il devient un poisson rond, en forme de ballon, tout couvert d'épines très piquantes. Les lampes du restaurant ont des abat-jour confectionnés avec ces globes séchés de « blowfish ».

Nous recevons la visite d'André Breton. Il admire beaucoup la sculpture de Max, et je vois que celui-ci en est heureux, car il attache une grande importance à l'opinion de Breton. Je les photographie tous les deux dans le champ, près de la statue d'« Un ami inquiet ».

Plus tard, dans l'après-midi, Breton décide d'al-

ler pêcher. Comme il n'ôte jamais son veston vert et son gilet, il paraît plus important que tous les autres pêcheurs, et bien entendu le premier poisson pris est un « blowfish ». Au bout de la ligne, à une longueur de bras, fixant de ses yeux proéminents un Breton tout étonné, le poisson se gonfle, se gonfle de plus en plus. Devenu écarlate, Breton lui aussi commence à enfler. Ce poisson est, en somme, un affront à sa dignité. Nous assistons à la rencontre de deux autorités assez peu communes.

Max et moi sommes en train de lire les gros titres des journaux quand s'élève au-dessus d'Almogordo le nuage en forme de champignon. C'est toute la puissance de l'atome qui vient d'être libérée. Je suis aussitôt tout transporté de joie. Je n'y pense pas comme à une arme meurtrière, mais je dis: « Max, l'ère d'abondance va commencer. La semaine d'une heure de travail pour tous, les quarante-deux autres heures seront consacrées à l'art et à l'anarchie ». Je lui donne une tape dans le dos, mais il fronce le sourcil: « La désolation... » dit-il. Mais pourtant il dit cela avec un léger soupçon d'allégresse créatrice. Il doit voir apparaître de nouveaux déserts, où surgiront ses propres « asperges lunaires », se représenter des cratères d'où s'échappent ses bandes d'hommes volants et de femmes à plumes et toutes les autres apparitions de sa Götterdämmerung libérées dans la dévastation.

Cependant ses actes ne sont jamais destructeurs. Toujours occupé à faire fructifier toutes choses, il n'est pas heureux dans l'oisiveté. C'est Max qui se charge de cultiver notre petit jardin potager, qui y fait pousser les légumes verts bien frais que nous mangerons tout l'été. Et il découvre constamment des objets un peu bizarres qui lui fournissent des prétextes à peindre ou à sculpter. Plus il a la main heureuse, plus il a les pouces verts.

Au village, Max réussit à découvrir un menuisier qui accepte de reproduire dans du bois d'acajou ses maquettes de jeu d'échecs, et deux ou trois de ses grandes sculptures. Max se chargera ensuite de sculpter lui-même les derniers détails et de polir l'ensemble. Ces sculptures feront partie de son exposition, la saison prochaine, à ma galerie.

Je suis moi-même content de mon propre jeu d'échecs et j'écris à plusieurs artistes qui fréquentent ma galerie pour leur soumettre un projet d'exposition collective sur le thème: « Modèles pour jeux d'échecs »: Breton, Cage, Calder, Cornell, Duchamp, Matta, Tanguy, Tanning, etc.

Les vagues que soulèvent les forces vitales de Ernst ne cessent de s'étendre, en cercles concentriques de plus en plus larges.

C'est la fin de l'été.

Du grondement lointain de la guerre une Dimension a surgi.

Une Dimension illuminée par le rayonnement de Max Ernst.

JULIEN LEVY





Euclide. Peinture. 1945. 65 x 57,5 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston. (Ektachrome Fratelli Fabbri, Milan).

Max Ernst et le paysage intérieur

par John Russell

Sujet paradoxal, dira-t-on. En effet, ce qui compte chez Max Ernst, c'est le paysage intérieur. Certes, il existe, datant de ses débuts (1906-1907), un paysage régulier et appliqué, mais ce tableau appartient sans conteste à ses années d'apprentissage; et on sait qu'en général Max Ernst répugne à l'idée de copier quoi que ce soit. Cela exige une

attitude trop soumise, trop prosaïque. Dès 1909, son *Paysage au soleil* schématise le motif: premier plan, plan du milieu, arrière-plan, horizon et ciel, en un faisceau d'horizontales — bandes de couleur nouées de façon si variée qu'elles s'opposent à toute confrontation avec la réalité. Les peintures surréalistes de grand format — de *l'Eléphant*

Explosion dans une cathédrale. Peinture. 1960. 130 x 195 cm. Coll. William N. Copley.





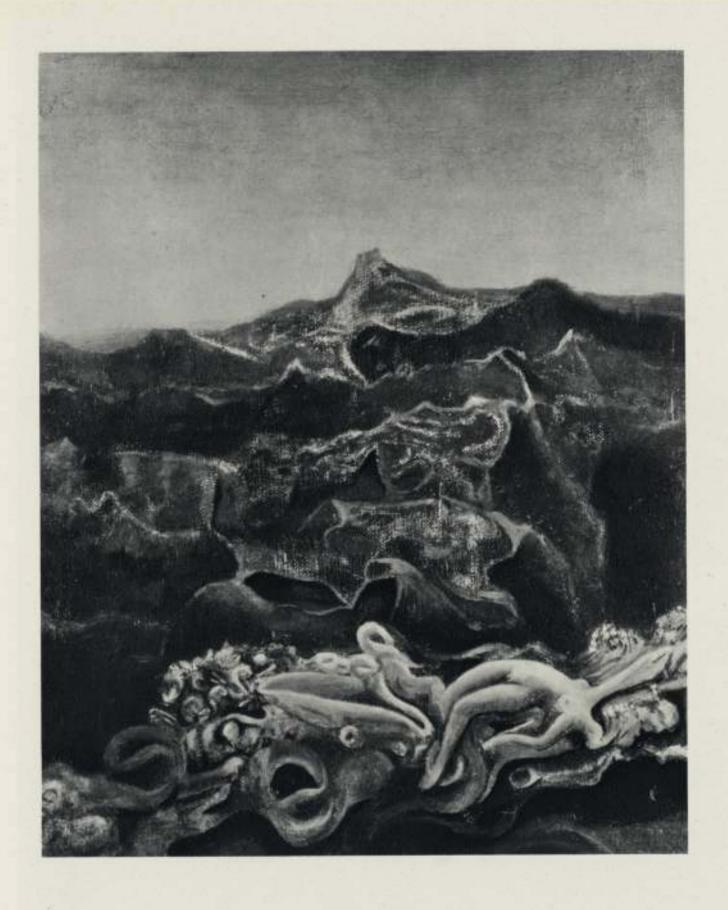
... majestueuse. Collage extrait de « Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel ». (Ed. du Carrefour, 1930).

Célèbes (1921) à Ubu empereur (1924) — ont généralement pour fond un plateau parfaitement lisse, qui fuit sans rencontrer aucun obstacle vers un horizon lointain. Le paysage est simplement un lieu où se passe quelque chose: une terre anonyme, banale. Même la Belle Jardinière de 1923, qu'on n'a plus jamais revue depuis 1937, et qui a probablement été détruite, semble ne s'être jamais penchée sur les plates-bandes de son jardin.

Cette attitude du peintre devant le paysage s'explique aisément. Les premières œuvres de Max Ernst sont des rencontres, et l'accent est mis sur le caractère étrange de ce qui s'y passe. Ubu empereur ne serait ni plus ni moins impérial - et le serait même plutôt moins - s'il apparaissait dans un paysage classique, comme chez Claude Lorrain, ou sur une scène de crépuscule aux teintes tabac, parmi des ramilles d'arbres, comme chez Théodore Rousseau. La terre en friche sur laquelle l'Eléphant Célèbes et lui-même folâtrent est exactement celle qui convient pour suggérer que ces créatures sont à part, étrangères à la vie ordinaire, et qu'elles n'ont aucune connaissance de ses lois. Dans la Belle Saison de 1925, l'animal sectionné occupe un espace neutre et il retiendrait beaucoup moins notre attention si cet espace autour de lui venait à s'animer. On se souvient surtout des enchevêtrements d'Une nuit d'amour, et de la façon dont ils s'achèvent selon un parallélogramme incurvé qui s'estompe, se fond, dans quoi? Une pièce vide et sombre? Un ciel nocturne? En tout cas, un espace anonyme.

Le chant tordu de la terre. Peinture. 1960. 66 x 123 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.





Vers le milieu des années vingt, le paysage naturel en tant que tel s'introduit dans le répertoire d'images du dessinateur. Toutefois, il s'agit encore d'une formule de transition: les arbres sont présents, mais vus à distance de burin — deux à trois centimètres; c'est le cas des « frottages » qui composent Histoire naturelle (1926). Même dans les premiers tableaux de forêts, exécutés en 1927, la forêt est vue sous forme de lames de parquets dressées: un géant pouvait faire des frottages, s'il le désirait, même à partir de la Vision provoquée par l'aspect nocturne de la porte Saint-Denis. Pour ce qui est du paysage, au sens où nous l'entendons généralement, il faudra attendre les épais fourrés des premières années trente; peut-être surtout la Joie de Vivre de 1936. Dans les grands romanscollages de 1929 et 1934, le paysage figure de temps

à autre, mais plutôt comme « ready-made » parmi d'autres; et s'il a pour fonction de nous rassurer, l'effet rassurant disparaît vite: ainsi, dans les épisodes de *la Femme 100 têtes*, un arrière-plan immuable et de caractère parfaitement naturaliste ne fait qu'augmenter le pouvoir traumatisant de ce qui se passe ailleurs.

Ce n'est pas que les paysages « purs », quand ils apparaissent, soient le moins du monde inquiétants. Le tableau *Paris rêve*, qui est peu connu, et que la Galerie d'art de l'Université de Yale a acquis par l'intermédiaire de la « Société anonyme » de Katherine Dreier, fait du Paris « art déco » des années vingt une sorte d'Atlantide; quant aux tableaux de forêts, ils nous montrent que non seulement la Nature nous est hostile, mais qu'elle se trouve dans un état avancé de désintégration.

Les Barbares marchant vers l'ouest, Peinture. 1934. Coll. privée.





Le Grand Albert. Peinture. 1957, 152 x 106 cm, Coll. Famille de Ménil, Houston.



La nature à l'aurore. Peinture. 1936.



Le retour de la Belle Jardinière. Peinture. 1967. 162 x 130 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.



Les poètes et le vin travaillent la nuit. Peinture, 1959, 49 x 60 cm.

Il faut voir là un souvenir de Max Ernst — l'influence des paysages de son enfance passée près de Cologne. Même dans les tableaux de 1970, les cultures d'asperges et les lopins de terre tout autour de Brühl semblent marqués par son imagination; et bien que les forêts aient pris un air quelque peu banlieusard, on devine à quel point, dès 1894, âgé de trois ans, Max Ernst a dû être impressionné, troublé, par ce qui lui apparaissait comme un enchevêtrement sinistre, une confusion menaçante, un front abrupt de feuillage, virtuellement destructeur. Nous comprenons aussi pourquoi, de tous les artistes germaniques du passé, c'est Hercule Seghers qui lui a parlé le plus clairement: Seghers met la même insistance à montrer une Nature impénétrable et qui se perpétue éternellement d'elle-même.

Dans la Nymphe Echo, tableau qui date de 1936, Max Ernst a saisi à la perfection les entrelacs fantasques, anarchiques de la Nature. Les formes caractéristiques sont traitées dans la pure tradi-

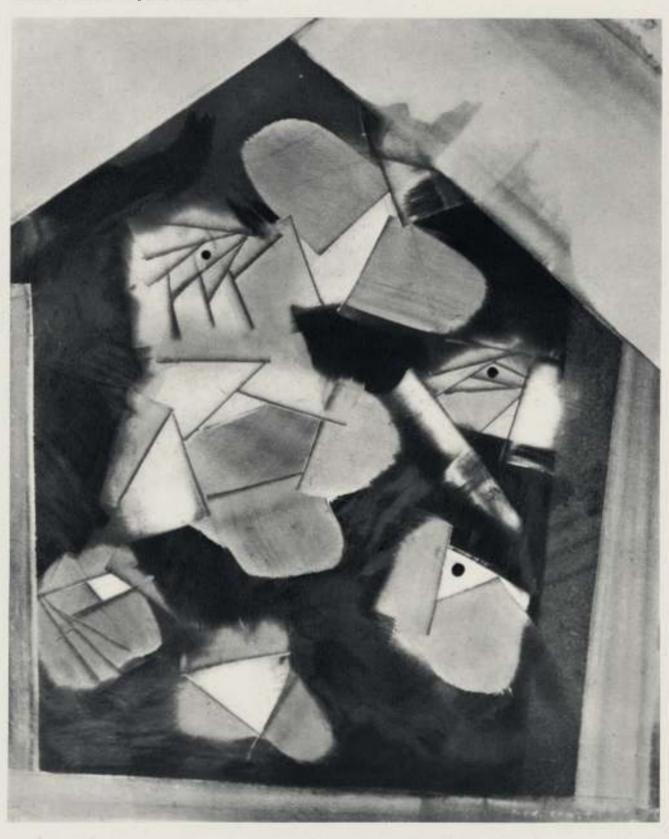
Enseigne pour une école de mouettes. Peinture. 1957.

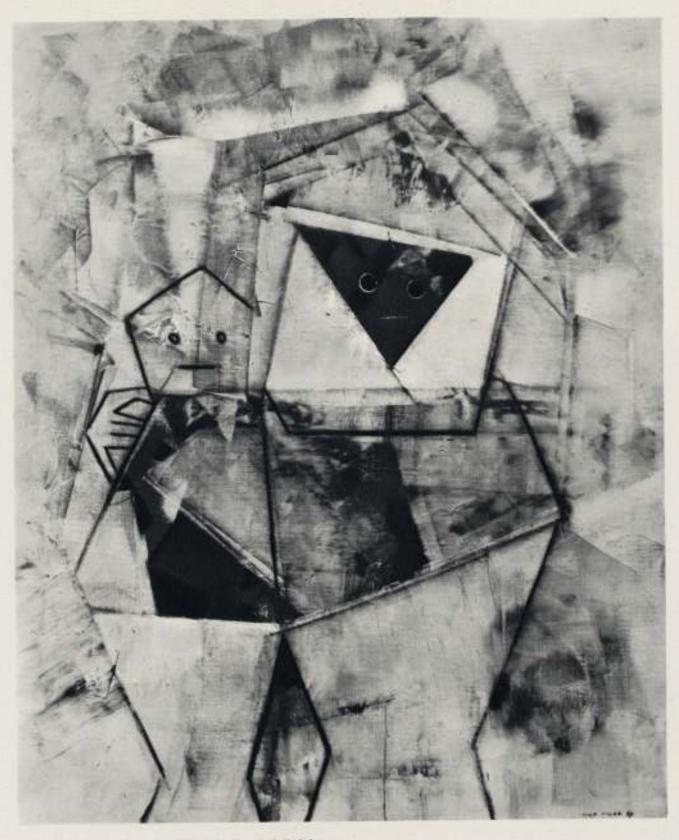


tion allemande, et pourraient être isolées à la façon dont Caspar David Friedrich isole son *Arbre solitaire* du Wallraf-Richartz Museum de Cologne. Mais la féroce mêlée végétale est un thème qui, en peinture, n'avait jamais été traité avant Max Ernst. Les forêts du Douanier Rousseau foisonnent aussi d'une végétation luxuriante, elles ne

sont pas moins riches en incidents botaniques, mais elles conservent un caractère bénin. Les forêts de Max Ernst, exécutées au cours des années 1930, sont des métaphores qui désignent une nature humaine prête à livrer le pire d'elle-même. Elles portent en elles les prodromes du monde en ruine qu'il allait évoquer avec un si grand pouvoir

Oiseaux de verre et de paille, Peinture. 1963.

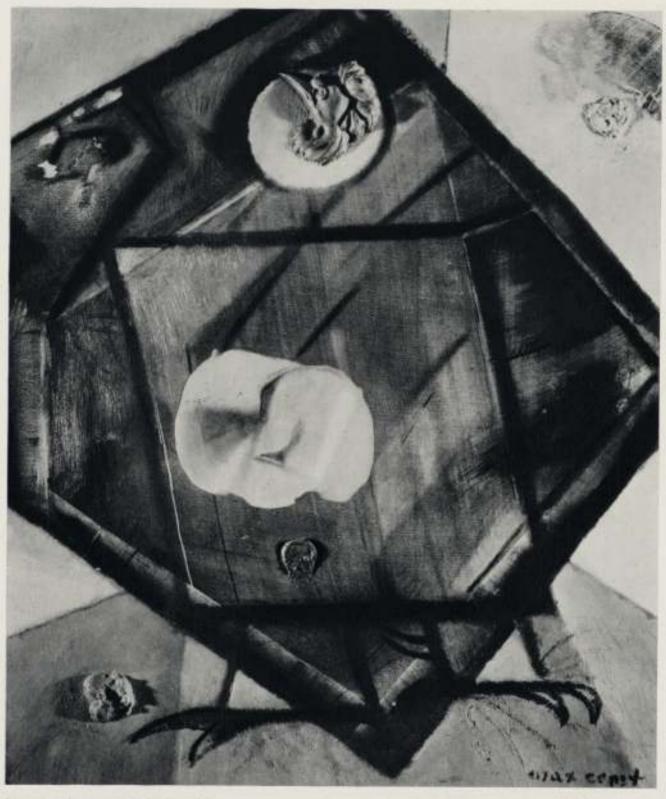




Paola et Francesco. Peinture. 1957. 116 x 89 cm. Coll. Iolas.

d'hallucination durant ses années d'exil en Amérique. Les forêts des années trente peuvent être considérées, ainsi que je le disais il y a quelques années, « comme symbolisant la masse énorme, cupide, non différenciée, qui finit toujours par avoir raison de l'ordre, de la stabilité et du choix individuel ».

Il y a eu deux sortes d'exilés, parmi les Européens qui ont séjourné en Amérique de 1940 à 1945: ceux qui n'ont pu s'adapter à leur nouvel environnement, et ceux qui, comme Léger, ont tiré le meilleur parti possible d'une situation difficile et ont essayé de découvrir ce qui, autour d'eux, en Amérique, pouvait les concerner. Max

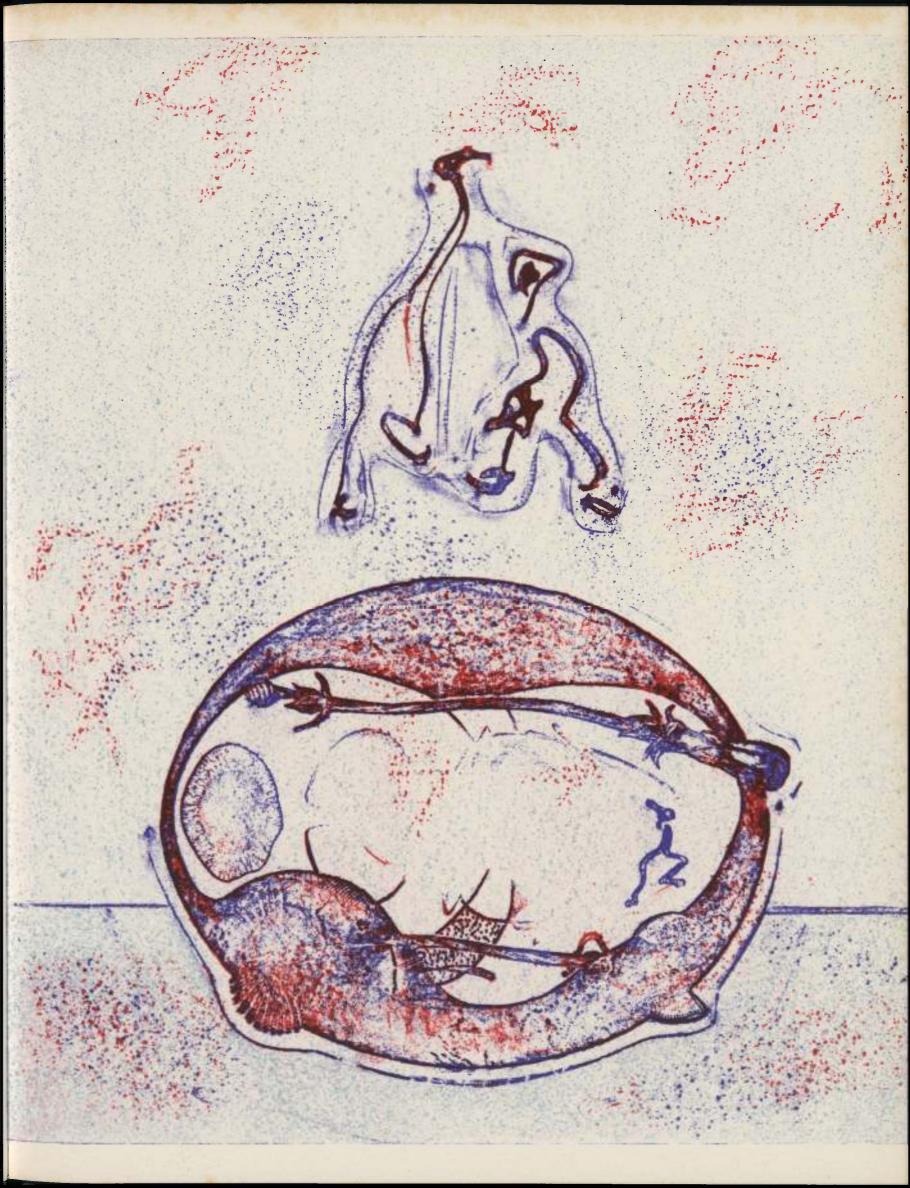


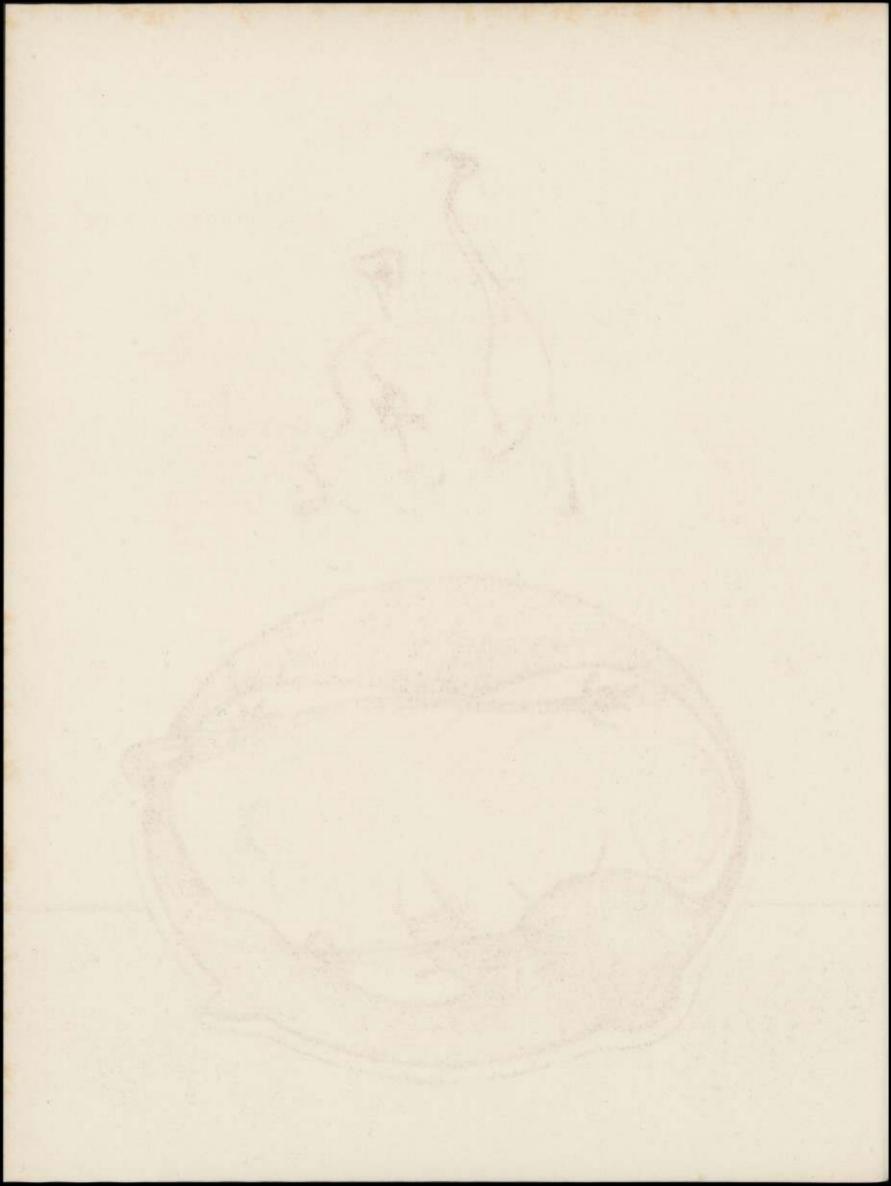
Je vous parle en père de famille. 1962.

Ernst, en Arizona, fut de ces derniers. Il s'efforça de regarder l'Amérique avec la même curiosité impartiale qu'il apportait à tout, dans la vie. Il refusait encore d'être un « peintre de paysage » dans l'esprit de Barbizon; mais des peintures comme Coloradeau de Méduse (1953) et l'Oiseau rose (1956) témoignent néanmoins, et dans un style très vivant, d'une Amérique encore impolluée. Les

éléments du paysage tel qu'il est (ou tel qu'il était) s'accordent, dans ces tableaux, à une imagination poétique qui pour une fois consentait à voir la nature sous l'aspect du « pays du Tendre ». Malgré leurs dimensions réduites, les petits paysages de l'Arizona qui furent publiés plus tard dans Sept Microbes, non seulement possèdent une intensité exceptionnelle, mais révèlent un attache-

Après moi, le XX^e siècle. Lithographie originale de Max Ernst. (Une variante de couleur de cette même litho a été spécialement exécutée pour la version américaine de l'HOMMAGE A MAX ERNST. De chacune de ces lithos il a été fait un petit tirage à part sur papier Japon, signé par l'Artiste). (Chave imprimeur, Vence.)



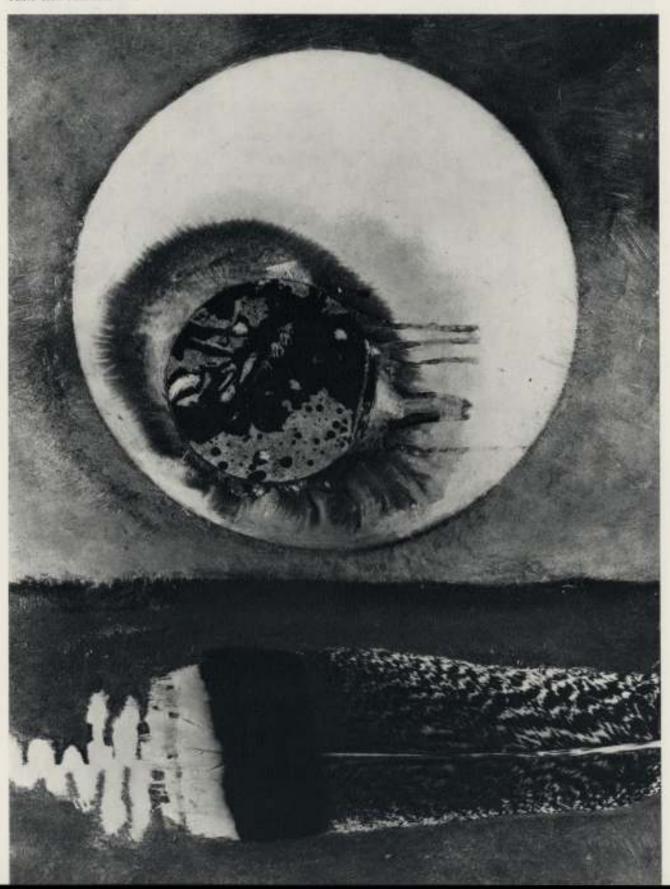


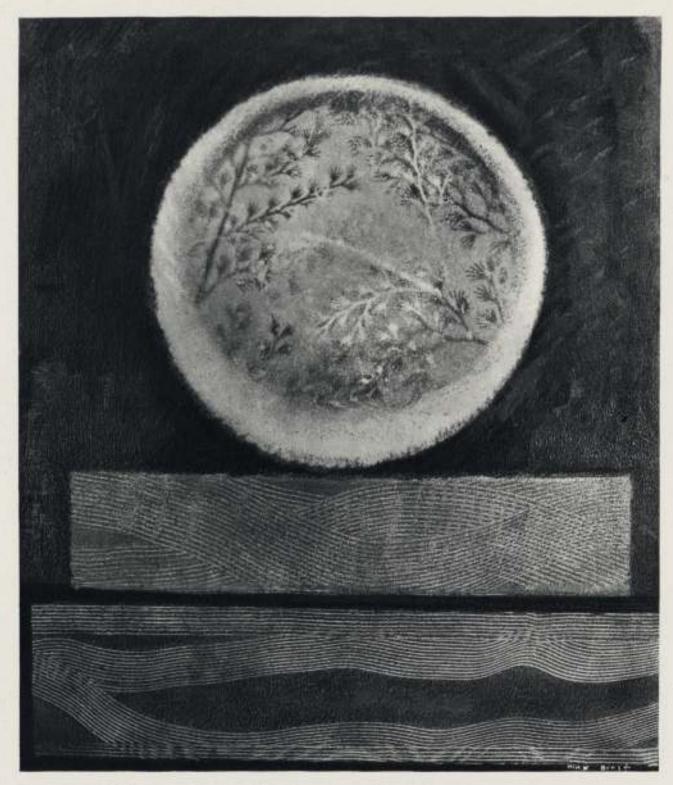
ment — rare partout ailleurs dans l'œuvre de Max Ernst — pour un lieu précis.

Après son retour en 1953 dans une Europe convalescente, Max Ernst exécute plusieurs tableaux où il reprend le thème des paysages de 1909, qu'il baptise parfois « thème tellurique »: le paysage réduit à la terre et au ciel. Il arrive que ces tableaux soient traités dans des couleurs heureuses (le Tremblement de terre raisonnable, 1964), mais ils peuvent aussi traduire un déchaînement de vio-

lence, comme dans le Tombeau du Poète: Après Moi le Sommeil, que Max Ernst a peint en 1958 après la mort de Paul Eluard. Ce sont là des fantômes de paysages, mais des fantômes chargés d'une profonde émotion. Plus tard, homo ludens et homo faber font un échange de leurs chapeaux dans les deux grandes peintures où Max Ernst s'identifie de la façon la plus étroite avec la France. Ce sont le Jardin de la France (1962) et la Fête à Seillans (1964); l'un a été peint par-dessus

Juste ciel. Peinture. 1962.





La vie pastorale. 1961. (Photos Galerie A. Iolas, Paris, New York, Genève).

un nu allemand qu'il avait trouvé à Paris, l'autre est une évocation (directe, semble-t-il, avec des allusions précises) du village où il vit maintenant. Le premier tableau n'est pas un paysage, au sens strict du mot, mais il montre, avec l'esprit et la sobriété bien caractéristiques du peintre, la similitude que présentent les méandres de la Loire et de l'Indre et les formes pleines de la jeune femme de Munich. La Fête à Seillans n'est pas davantage

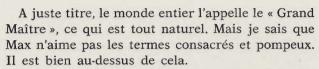
un document à la Dufy, nonobstant le drapeau tricolore qui flotte par un jour d'été venteux. Mais les deux tableaux contiennent, presque malgré eux, des éléments de référence. Ils savent surtout nous dire que Max Ernst a vécu une vie longue et souvent tumultueuse tout en gardant intact un don pour le bonheur. Puisse-t-il profiter de ce don longtemps encore!

JOHN RUSSELL

Max Ernst et Man Ray (exposition de la collection J.-B. Urvater à Otterlo).

Une soirée avec Max

par Bertie Urvater



Chez lui l'impossible devient possible, l'invisible est visible, la contestation et la gestation sont des permanences. Il a débordé toutes les portes du conventionnel pour nous faire connaître l'essentiel: le merveilleux. Ce monde sublimé par la poésie, nous ne l'aurions pas connu sans lui. C'est grâce à ce magicien, à ce très grand peintre et sculpteur de notre époque que notre univers devient comme le titre d'un de ses tableaux: « Mundus est fabula ».

En dehors de l'Artiste, il y a l'Homme, il y a aussi la Femme, comme dirait Max, car c'est le couple d'artistes le plus parfait que je connaisse.

Un soir que nous devions dîner avec Dorothea et Max, ils arrivèrent accompagnés d'un étrange petit bonhomme aux longs cheveux blonds. Je demandais à Dorothea d'où il venait et quel était son nom, elle me répondit:

« C'est Popoff et il vient des hauts plateaux du Tibet ».

Au cours du dîner, Max et Dorothea nous dirent qu'ils l'aimaient beaucoup, mais qu'ils devaient malheureusement s'en séparer. Max nous proposa alors de nous le confier et je répondis que non. Après le repas, pendant le dessert exactement, Max prit le petit bonhomme sur ses genoux et proposa encore de nous l'offrir. L'endroit où nous étions était joli, le dîner délicieux et l'ambiance pleine de chaleur, mais je prenais courage pour refuser de nouveau. Quand Max subitement nous signala deux petites taches noires miraculeuses sur les épaules de Popoff, je fondis d'admiration. Nous acceptâmes le cadeau que Max et Dorothea voulaient nous faire et c'est ainsi que cet adorable petit chien avec un cœur gros comme ça arriva dans notre vie. BERTIE URVATER

La mer et le soleil. Peinture. 1927. Coll. J.-B. Urvater.





Le technicien du rêve

par Giulio Carlo Argan

La peinture de Max Ernst, comme la philosophie de Nietzsche, est faite d'aphorismes: ce qui compte, c'est moins le contenu conceptuel, toujours énigmatique, que le mode d'exposition, la gymnastique mentale de celui qui parle et de qui l'écoute.

Avant d'être surréaliste, Ernst a été dadaïste: sa peinture est donc, par principe, une démystification de la peinture. Il n'existe pas de pensées que seule la peinture serait à même de formuler, ni de pensées qu'elle ne saurait exprimer; il n'y a pas un monde des images ayant son ordre propre, un langage avec sa grammaire, une technique avec ses règles. En outre, l'art n'est pas création; il n'exige aucune investiture religieuse ou idéologique, il ne connaît ni difficultés ni tourments: c'est un processus de l'intelligence, et celle-ci n'est autre que l'existence dans sa totalité physique, mentale, sociale et culturelle. Il se manifeste également dans les actes que l'on tient pour involontaires et incontrôlables, comme les rêves, par exemple. Ernst n'est pas un rêveur, mais un sa-

vant ou un technicien du rêve: les rêves sont eux aussi des biens que l'on peut fabriquer, une marchandise. Ils se fabriquent cependant avec des choses qui ne doivent pas ou ne peuvent pas être fabriquées: Ernst, qui a lu Freud, sait que la mystification dévoilée est déjà démystifiée. L'homme du vingtième siècle ne rêve pas comme Joseph, Constantin ou sainte Brigitte: il ne fait pas de songes prophétiques ou allégoriques. Le rêve a lui aussi sa praxis, et il est dans la vie: à quoi rêve-ton quand les yeux regardent et les mains travaillent? Que regardent les yeux et que font les mains quand on rêve? Ernst a conçu des techniques qui sont autant de processus qui engendrent automatiquement des images. La technique est sans doute la clef la plus apte à nous révéler le mécanisme imaginaire de sa peinture.

Ernst n'accorde pas à la technique une importance particulière: elle n'a rien de mystérieux ni de rituel. Elle est semblable à ces outils à usages multiples qui permettent à quiconque de fabriquer

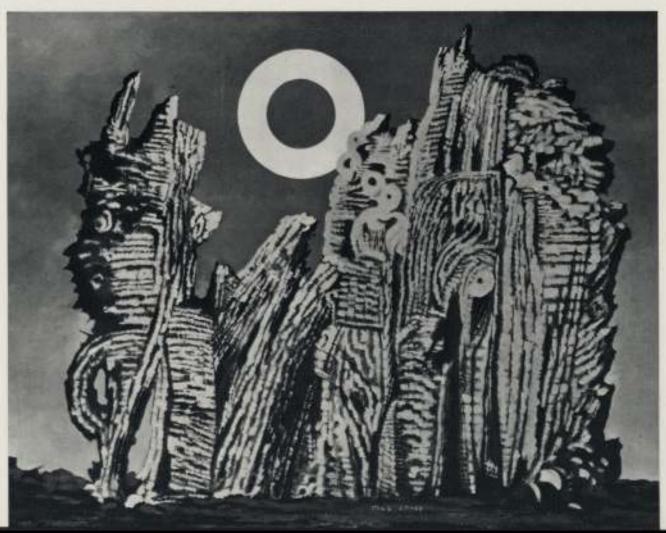
Noctambule. 1922. 18 x 29 cm. Coll. A. D. Mouradian, Paris.

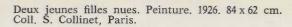


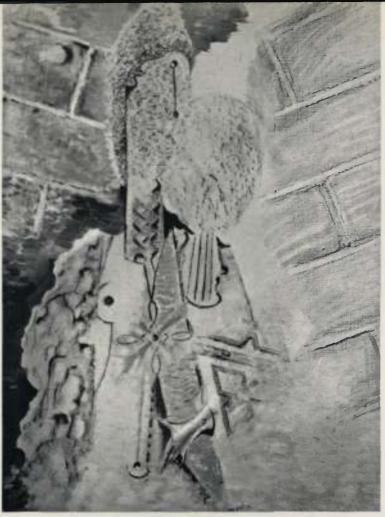
un tabouret ou de déboucher un tuyau sans recourir à un ouvrier. Non sans coquetterie, il tempère son habileté technique d'un rien de timidité, d'embarras: pour ne pas décourager son public, il lui laisse croire que tout un chacun, en s'en donnant la peine, pourrait faire ce qu'il fait. C'est peut-être le seul artiste de notre temps qui ne soit ni honteux ni désespéré d'être un intellectuel bourgeois; ou alors, plus lucide que tant d'autres, voit-il dans cette honte le vice typique de ces intellectuels. Les rêves qu'il décrit et qu'il analyse sont de menus rêves, confectionnés parfois en découpant et en recomposant de vieilles illustrations de journaux pour adultes qu'enfant il regardait en cachette: tels les collages d'Une semaine de bonté. Chaque rêve décrit et analysé se révèle comme une censure violée, une récompense accordée au complexe de culpabilité; car le rêve luimême, en tant que tel, est tabou. Or, ce complexe de culpabilité est un complexe petit-bourgeois: en objectivant les rêves, Ernst neutralise les mythomanies petites-bourgeoises de l'honorabilité, de la respectabilité, de l'efficacité, du bon sens. Que l'on n'aille pas croire pour autant qu'il ait traversé les yeux fermés et en rêvant cinquante années qui comptent parmi les plus dramatiques de l'histoire du monde: au demeurant, toute son imagerie tourne autour d'une idée de la liberté, fût-ce entendue comme une libération des tabous, des préjugés et des complexes, y compris les complexes de classe. Si, comme l'enseignait Schiller, on se libère en jouant, le jeu lui aussi a ses règles. De quelles règles plus contraignantes nous déli-



Forêt grise. Peinture. 1927. Coll. F. Graindorge, Liège. (Photo Rampazzi).

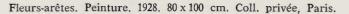


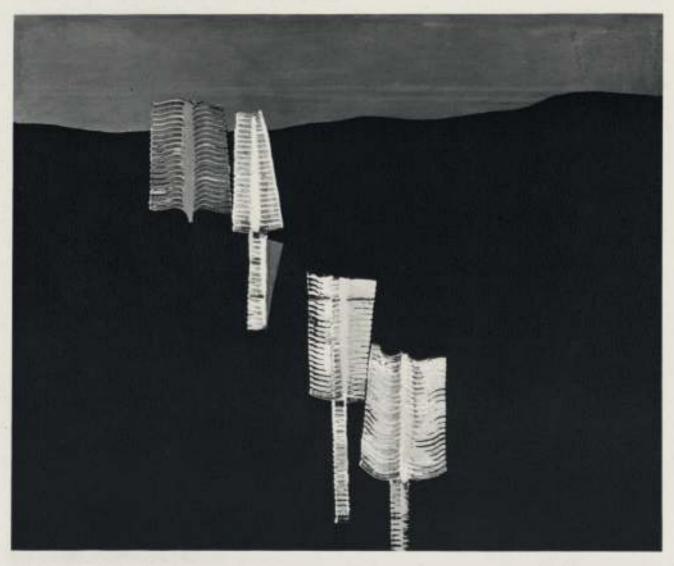




vrent les règles du jeu? Ernst peint délibérément plus petit que nature: du point de vue historique et politique, on ne peut certes pas dire qu'il entende ainsi ruiner les abominables rêves de grandeur de Mussolini ou de Hitler. Il se contente de persuader les petits-bourgeois, éventuellement peintres du dimanche ou instituteurs, de ne pas faire de rêves plus grands qu'eux-mêmes. D'autant que les plus innocents des rêves ont aussi leurs aspects effrayants: on peut être menacé par un rossignol, empoisonné par une fleur. Les contes pour enfants eux-mêmes peuvent nous glacer d'effroi. Sur un point, cependant, Ernst s'écarte des thèses de Freud et de la poétique surréaliste: le rêve n'est pas du tout pour lui la redécouverte, au-delà des censures répressives, du moi authentique; c'est un dépaysement, un égarement. On se perd dans le rêve, mais, dans un monde comme le nôtre - et c'est l'amère morale du jeu de Ernst — il vaut mieux se perdre que se trouver.

Dans la mesure où la peinture de Ernst rejoint la recherche de Klee sur les mouvements de l'imagination, et la continue, on peut dire que le thème central de son étude est la fixité de l'image, et non sa variabilité. Loin de se dissoudre, l'image persiste: elle offre ses tissus, ses structures à une



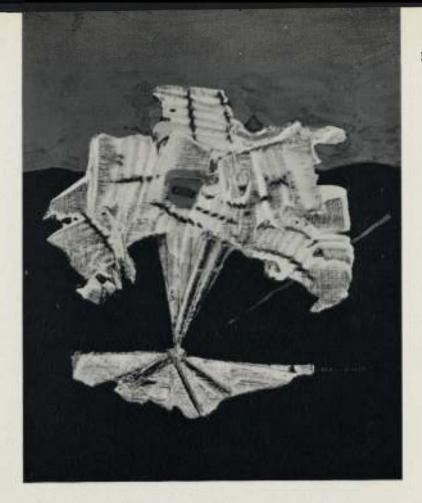


analyse approfondie; elle revêt, parfois, l'aspect et la solidité d'un objet à trois dimensions. Plus elle persiste, plus sa signification devient énigmatique; plus elle enchante le spectateur par l'émail de ses couleurs et la netteté de ses traits, plus il est difficile de l'écarter. On sait que chaque image est le substitut de quelque chose d'autre, mais on ne sait pas de quoi. A la fin, on se persuade que la recherche de la signification est sans importance: l'essentiel est qu'à la surprise et au plaisir que procure l'apparition de l'image, succède l'alarme, puis l'angoisse de ne pas la voir disparaître. Son incontestable beauté est à la fois sublimation et censure: elle illusionne et déçoit; elle invite à l'exploration des profondeurs et la bloque immédiatement par son éclatante superficialité. Elle met l'observateur dans une condition de perplexité métaphysique: sa vérité consiste à se déclarer ouvertement fausse. Rien n'est plus dangereux que l'interprétation; aussi l'observateur se voit-il poliment distraire et conduit à examiner l'image comme un produit fabriqué. Il découvrira bien vite une série d'analogies significatives: avec les écailles de poissons, les plumes d'oiseaux, l'écorce des arbres, les nervures des feuilles, les fibres du bois. Il sera ramené à un univers naturel, plus rassu-



La nymphe Écho. Peinture. 1936. 46 x 55 cm. Museum of Modern Art, New York.







rant: le peintre lui dévoilera lui-même avec bonhomie les trucs de son modeste artisanat. A l'instar d'un personnage fameux de Hoffmann, Ernst est un magicien qui, pendant le jour, fait l'horloger. Mais le soulagement est fort bref: il n'y a pas lieu de craindre, puisque tout est fiction; mais, si tout est fiction, nous le sommes aussi, nous n'existons pas. Le sommet de la beauté est également le sommet de l'angoisse: les espaces de Ernst, comme les miroirs, sont des espaces sans issue.

L'angoisse elle-même engendre toutefois son antidote: l'ironie. On sait que l'ironie est le processus selon lequel un jugement de valeur est formulé en termes opposés à ceux où il est pensé. Il n'y aurait pas ironie si l'on ne redoutait d'avoir franchi, en portant le jugement, un seuil défendu. Ernst est trop philosophe pour ignorer que les images, dans la conscience de l'homme moderne, ont une fonction ambiguë et d'opportunité: elles sont et ne sont pas, elles relient deux dimensions sans cela non communicantes, comme les anges qui vont et viennent entre le ciel et la terre. C'est pourquoi, peut-être, il n'hésite pas à renverser la nature de l'image, en la faisant passer de l'angélique au démoniaque. Et jusque-là nous sommes encore dans le domaine de la poétique surréaliste pour laquelle l'image exprime l'inconscient, comme la forme la conscience. Mais cela ne suffit pas. Il décide alors de rompre le cercle de l'ambiguïté en matérialisant, en visualisant, en fabriquant l'image: en la composant « in vitro » selon un processus d'alchimiste, avec des matériaux empruntés à l'univers naturel et social. L'image maintenant est là, on la voit, on la touche; mais elle est ironique, elle est à la place de son contraire, de ce qui n'est pas, du Néant. Le Néant est ce qui se trouve au-delà du seuil défendu, et on ne peut le signifier que par son contraire: au moyen de l'image par conséquent, dont l'Etre incontestable s'accompagne ironiquement de la conscience de la fausseté de l'Être. La découverte qui conduit Ernst plus loin que les autres surréalistes est que l'image, dans son essence même, est ironique. De tous ceux qui, durant notre siècle, se sont attaqués à l'Etre et au Néant — pour retomber sans cesse dans le cercle vicieux du Néant qui n'est pas, car autrement il ne serait pas non-être -, seul Ernst est parvenu à déceler, dans l'omniprésence de l'image, l'omniprésence du Néant: la vraie signification de l'image, de toute image possible, n'est autre que son insignifiance fondamentale et métaphysique. Ernst est donc le plus laïque des artistes modernes, le seul qui ait porté l'art, lié depuis des temps immémoriaux à l'idée de sacré, jusqu'au seuil interdit de l'athéisme absolu. La grande peur et le grand espoir dissimulés derrière les images de l'art sont la peur et l'espoir de Dieu. Ernst ne nie pas ni n'affirme l'existence de Dieu: il en constate froidement l'insignifiance en l'identifiant à l'insignifiance totale du Néant. GIULIO CARLO ARGAN

Le Grand Inquisiteur: à 7 heures 07 justice sera faite. Peinture. 1925. 100 x 73 cm. Coll. J.-B. Urvater.



L'habillement de la mariée. Peinture sur bois. 1939, 96 x 130 cm. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.



La cueillette des oranges (il la vit aussi cueillir des oranges dans son corsage et constata qu'elles étaient chaudes). Peinture. 1950. 34 x 26 cm.

Max l'oiseleur

par Marcel Brion

de l'Académie Française

Il y eut, jadis, un empereur (ou peut-être simplement et modestement un roi), que l'on décora de ce sobriquet ailé et charmant. Le reprendre pour l'offrir à Max Ernst, ce mot-description si délicatement enjoliveur, nous sert, en partie du moins, à décrire la nature essentielle d'un artiste dont toutes les démarches sont aériennes. Au contraire de Braque, dont les grands oiseaux blancs convoqués par lui heurtaient de la tête et des ailes les murs de l'atelier dont il leur était interdit de sortir en dépit des fenêtres ouvertes, et qui s'évertuaient à vouloir combler d'autres espaces que ces volumes épaissement clos, l'univers aérien de Max Ernst se peuple de tribus et de peuples volants sur lesquels règne le mythique, le magique, l'intransigeant Loplop qui pourrait bien être le double-à-plumes de Max Ernst lui-même, en quête d'alibis. Bienveillamment il hospitalise les volatiles les plus inattendus, « l'oiseau qui n'est plus qu'un cri », la forme réduite au son, le Cri de la mouette, de 1953 (Coll. Iolas Galerie) ou celui de l'année suivante, chez Hersaint, car les oiseaux de mer lui sont de prédilection, comme si ces deux grands éléments, l'air et l'eau, se confondaient dans cette image.

L'oiseau et l'oiseleur, c'est-à-dire la personne qui revendique le plus de liberté, et l'autre personne dont la vocation réclame qu'il prive celle-là de toute cette liberté, sont l'objet, dans leur nature double, de cette duplication même au centre de laquelle surgit le combat. Combat, aussi, entre les hantises incertaines qui traversent ses peintures, et nous regardent de l'autre côté à l'aide de la glace sans tain qui fait honte à la famille des miroirs.

Malgré son appartenance au groupe surréaliste et malgré les sédiments et les rejets de l'expérience dada, l'œuvre de Max Ernst se situe à l'écart de toutes les influences, sauf, peut-être, et dans l'esprit plus que dans les images, cette vieille inclination à la mythologie que les Allemands cultivent précautionneusement et, il se peut, à leur insu, et qui étire son fil ininterrompu des orfèvres barbares de l'Epoque des grandes migrations jusqu'aux ombres factices de Caligari et de Nosferatu. Avec — on a insisté souvent là-dessus — le sens du divertissement et une constance de l'ironie vraisemblablement inséparables, comme pour un exorcisme et un antidote de ce tragique, chez lui, terriblement quotidien.



Projet pour un monument à Léonard de Vinci. Peinture. 1957. 130 x 97 cm. Galerie Edouard Loeb, Paris.



La Horde, Peinture, 1927, 114 x 146 cm. Coll, J.-B. Urvater. (Photo Bijtebier).

Quand André Breton écrivait à son propos, dans le Surréalisme et la Peinture, que « la beauté sera convulsive ou ne sera pas », il désignait à Max Ernst le centre où se rejoignent les flèches de tous les carrefours, ce séisme mineur de la convulsion, regardée comme source unique de beauté, et que sanctionne avec une farouche éloquence cette tradition allemande qui, depuis le haut moyen âge jusqu'à l'expressionnisme et au delà, précède et guide le génie vers ses chemins prédestinés. Des morceaux disparates de la banale existence quotidienne, insignifiants, c'est-à-dire non-signifiants, des hebdomadaires populaires et des catalogues techniques, il a fait sortir les captivantes énigmes de la Semaine de Bonté et de la Femme 100 têtes où la virtuosité hallucinatoire de ces assemblages s'installe sur le seuil des contes de fées modernes dont le ressort est, au premier plan, le convulsif. Toutes les réussites techniques dans lesquelles Max Ernst a dépensé tant d'ingéniosité et de talent, collages, estampages, grattages qui aboutissent à l'instauration de matériaux nouveaux et, surtout, de nouvelles manières de les traiter, constituent les paramythes nommés par Breton et par Ernst lui-même, effervescents, foisonnants de cet encombrement humide de la

forêt, et de ces hallucinants déserts au sein desquels il retrouve les longues assises horizontales de villes oubliées lors du passage des invasions et qui, depuis, inhabitées et conservant la gravité solennelle des métropoles, tendent à une lune glacée habitant un ciel vide leurs miroirs d'obsidienne enfumée et de sel cristallisé. Ou bien c'est la forêt d'antan, dévégétalisée, où la pétrification fait son œuvre, prive de sève le tronc qui devient silex ou anthracite, ravage de son haleine enflammée les riches futaies, et associe les ruines calcifiées des arbres à la subtile palpitation des cités abandonnées, oubliées de tout, sauf de la nuit, dramatique répons à l'éloge que lui apporte un hymne de Novalis. Ou bien le haut cérémonial du nocturne, apparu dès 1927, la toile la plus impressionnante du traitement du thème à cette époque. Le dédoublement de la forêt en l'actuelle jungle où se divertit la Nymphe Echo, du Museum of Modern Art de New York (1936), éclatement et foisonnement des végétations trop précoces, et en celle de pierre où les arbres privés de leur véritable nature et de leur forme héréditaire hérissent des palissades déchiquetées devant le front de l'ombre, ce dédoublement s'active en de pareilles transformations. Celles-ci achèvent leur terme dans



Jardin gobe-avions. Peinture. 1934. Coll. J.-B. Urvater. (Photo M. Waldberg).

Jeunes gens piétinant leur mère, Peinture. 1927. Coll. A. D. Mouradian, Paris.



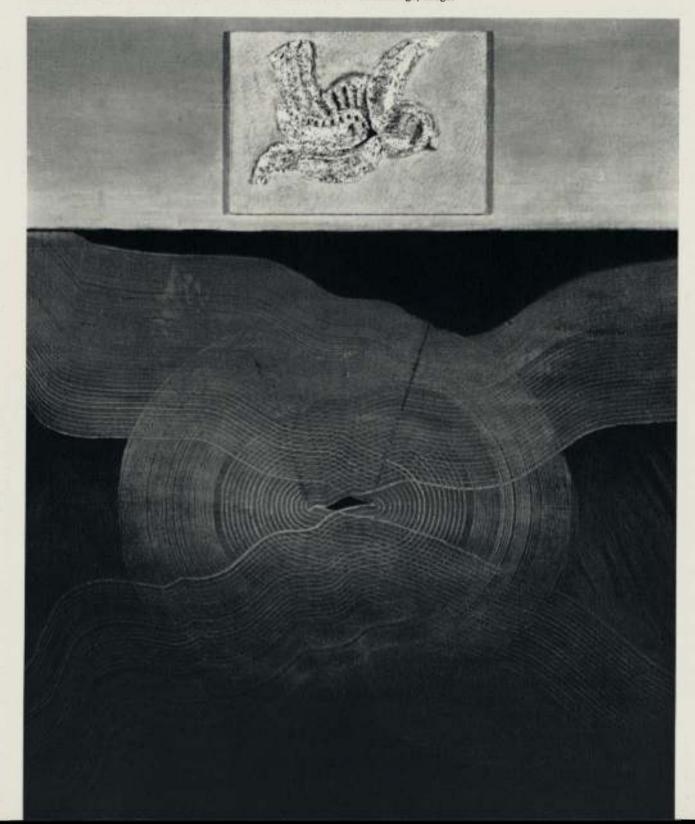
le sursaut spontané, instinctif, du combat, puisque la durée de l'être est combat, quotidien, au dedans de lui, aussi bien que l'opposant à d'énormes et universelles inimitiés.

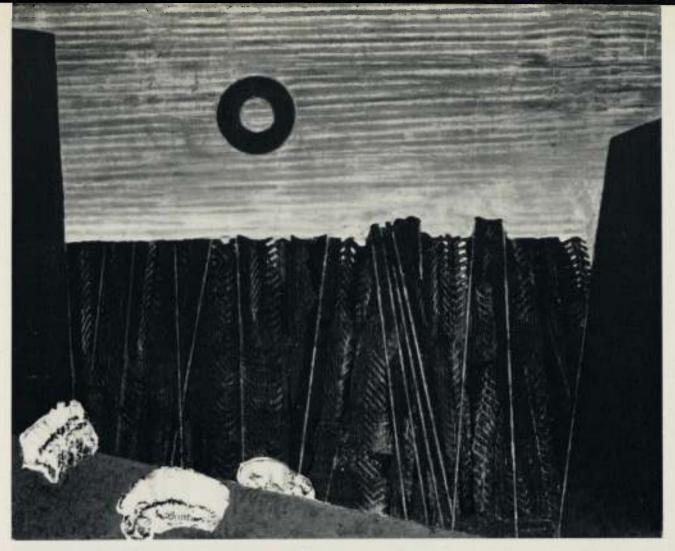
La subtile férocité que dépense, en ces circonstances, Max Ernst, les duels de géants de la Horde (Coll. Peggy Guggenheim, 1927), se répercutent dans la description des Jeunes gens piétinant leur mère (Coll. Mouradian, 1927), ou dans la représentation, en cette même année, des Mariées du vent, où la bourrasque s'anthropomorphise, si l'on peut dire cela d'êtres non-humains, en un troupeau de chevaux sauvages, si volontiers accueillis dans les rêves-tempêtes de Max Ernst,

pendant ces nuits rhénanes où l'on n'a pas oublié la vocation sublime du cheval psychopompe, du cheval divin, associé à la course du soleil dont il favorise, au galop, la traversée nocturne du monde des morts.

La création des monstres suit des voies où ils risquent de rencontrer des figures humaines défigurées par une abstraction nourrie de métamorphoses; ces figures humaines (on aimerait mieux dire pré-humaines ou post-humaines) n'ont rien de commun avec la technique cubiste qui opérait sur le visible et le présent, non sans raison, et avouait réduire à l'essentiel le confus et le mouvant. Ces énigmes, ces mystères, créés par le songe

Oiseau au-dessus du Gulfstream, Peinture. Vers 1928. Coll. F. Graindorge, Liège.

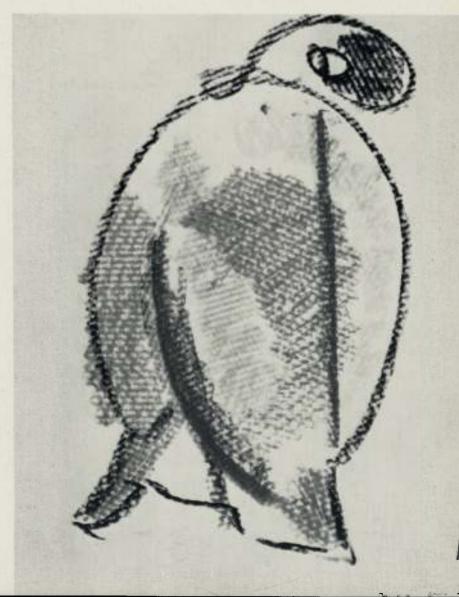




Forêt d'arêtes. Peinture. 1929. 54 x 65 cm.

nocturne, participent du délirant. Max Ernst a été hanté par elles avant même de confesser son attachement à ces créatures sorties du non-être; il a su qu'elles étaient possibles, et, éventuellement, habitantes d'une planète sans dénomination où leur banalité n'étonnait ni n'effrayait. Lui-même a su conserver son empire sur ce troupeau en désamorçant sa vigilante inimitié, en le soumettant, parfois aux impératifs d'une virginale innocence: la même innocence dont se parent les nouveaux venus dans un monde nouveau-né. On pense à William Blake recevant amicalement la visite de résidus des vieux mythes nordiques, associés à la gloire des Rois et des Juges d'Israël. L'Ancien des Temps n'avait pas dédaigné de s'asseoir, pour lui complaire, à côté du Fantôme d'une Puce, tandis que David jouait sur la harpe destinée, naguère, à calmer les folies du farouche Saül (qui ne penserait alors au Saül de Rembrandt dérobant derrière un rideau le visage de sa foudroyante émotion, et ses larmes...), les gavottes et les contredanses de ce Londres au lever du siècle.

Féroces, ces géométries dans lesquelles s'incarne l'Euclide de 1945, ou encore le Léonard de Vinci de 1956 qui a emprunté au mathématicien ses robes de velours et ses chapeaux à fleurs, capable d'agiter une légitime épouvante comme les revenants sans visage des contes japonais. Parfois ils deviennent nombreux et peuplent la toile de leurs



Oiseau. Frottage. Vers 1950.

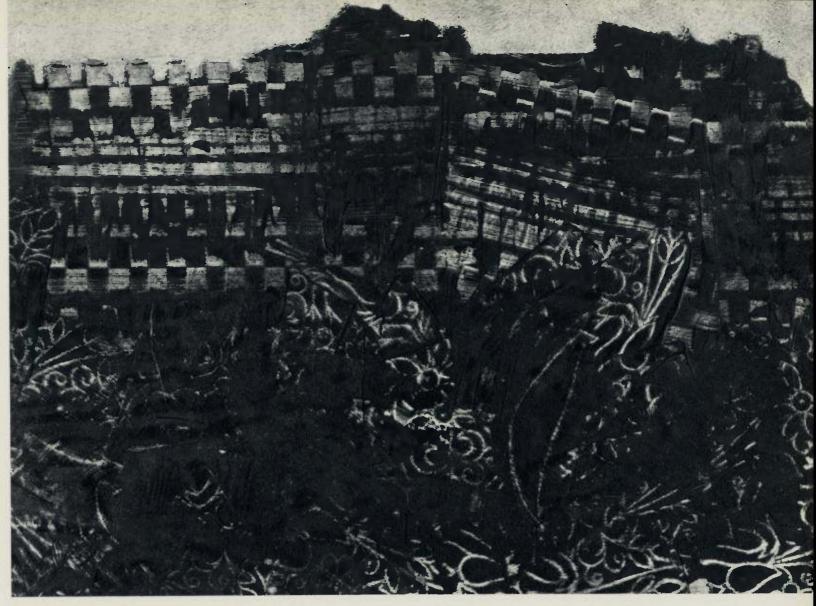
crissements d'insectes, célébrant les Noces chimiques (1947), s'affrontant dans un Cocktail d'Ombres (1945), ou affairés à préparer le cérémonial obsédant du Régal des Dieux (1948) ou des Têtes solaires (1957) contemplées aux escales des voyages interstellaires, et dont Max Ernst décrit la faune et la flore qui se dirigeaient vers lui sur la frange du sommeil. Si l'on était tenté de comparer ces géométrisations insensées mais réelles aux mannequins « métaphysiques » de Chirico ou de Carrà, on comprendrait que ceux-ci résident paisiblement dans la salle de classe de dessin ou dans l'atelier de la couturière en chambre; Max Ernst, au contraire, pourchasse ces images dans ce fond de jungle où n'importe qui peut rencontrer n'importe quoi pourvu qu'il soit sensible aux résurgences de l'horrible. Le glauque jour de la forêt vierge sied à ces races insoupçonnées dont Ernst fait ses commensaux; une lumière ancestrale issue de ses héritages latins et grecs drape les indigènes métaphysiques de Chirico, tandis que d'étonnants mariages de ballons de football, de chevalets à

tableau noir, de règles et d'équerres, suffisent à justifier une société improvisée qui s'abrite dans des colisées suburbains. Ce que Tanguy a accompli au fond des mers, où il plongeait en quête d'ossements raffinés par le zèle des vagues et de galets subtils, Max Ernst l'achève au seuil d'une Amazonie de cauchemar pullulante d'hybrides autant qu'un enfer de Jérôme Bosch.

L'esprit de jeu dont Ernst se laisse ravir et qu'il manœuvre avec une hautaine autorité plane sur les grands paysages oniriques, le Miroir volé (1930) ou la Colline inspirée de 1949; ruisselante de cette lumière rouge dont les couchers de soleil barbouillent les grands canyons, cette colossale géologie supporte un astre riche d'ors, soleil ou lune on ne sait, mais les montagnes ocrées ne tolèrent aucun être vivant, serait-il de connivence avec les graves génies du sol. Ces génies ressortent de leurs logis-abîmes pour se commettre avec la mascarade des jeux de la nature, roches animalisées, nuages humains, fleurs vénéneuses. Ernst s'enchante de cette botanique qui confirme les

La ville pétrifiée. Peinture. 1937. Manchester Art Gallery.





Muraille de Chine, Peinture. 1935, 22,9 x 31,8 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.

récits des explorateurs d'autrefois fascinés par les plantes cannibales qui grignotaient leurs porteurs nègres. A tu et à toi avec ce merveilleux sournois qui préfère les sous-bois, il installe sur les pistes d'envol des aérodromes les bouches béantes et végétales où se perdront les avions désorientés. Ainsi de vastes avenues retraçant les perspectives inquiétantes du Miroir volé (1939) quittent les faubourgs de capitales sublimes, pour contempler au centre des quartiers résidentiels ces rassemblements de ziggurats, de mausolées à étages dont les dernières marches débouchent sur le Paradis, des copies d'Angkor, confiant aux obélisques figurés, fleurs, femmes, oiseaux, qui poignardent le ciel, la garde des villes insouciantes et que rassure leur confiance en ces menaçantes séductions.

La société de monstres à la survie et à la prospérité desquels veille Max Ernst est, suivant sa nature profonde, agonique; elle ne subsiste qu'à la condition de saisir et d'attaquer les formes de vie étrangères dont elle se nourrit et, sitôt l'aliment extérieur consommé, elle se replie sur ellemême et dévore avec délectation son propre être; elle sait que les grandes métamorphoses nous attaquent du puits le plus profond de notre angoisse et remontent jusqu'à l'eau claire de notre conscience. Quant au problème lui-même de l'organisation des natures monstrueuses, Max Ernst le résout en laissant les chefs-d'œuvre de la tératologie ajuster les pièces détachées qui, comme chez Jerôme Bosch dont on voudrait sans cesse réévoquer le génie destructeur et re-créateur lorsqu'on pense à Max l'Oiseleur, proposent les découpures des puzzles spirituels dont l'âme s'intéresse à modifier la réunion à laquelle offre son concours cette maléfique innocence qui est de tous les jeux et en corrompt la sécurité. De telle manière que le monstrueux s'arrange pour être de toutes les fêtes, et même de celles que se donne la fantaisie gratuite dès que la nécessité dramatique cesse d'agir et d'exiger.

L'oiseleur est captif de sa capture. Blotti au cœur d'une peinture de Max Ernst comme dans la coque de son œuf ou le duvet de son nid, l'oiseau déploie des espaces et des distances qui peuvent être verticaux dans les profondeurs ignorées de l'être, offertes aux griffes foreuses, ou bien étendus sur le planisphère des continents pour un survol planétaire. Le mythe de l'oiseau est la secrète instance de l'oiseleur; Papageno innocent



Le buveur de cocktail. Peinture. 1945. 116 x 72,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

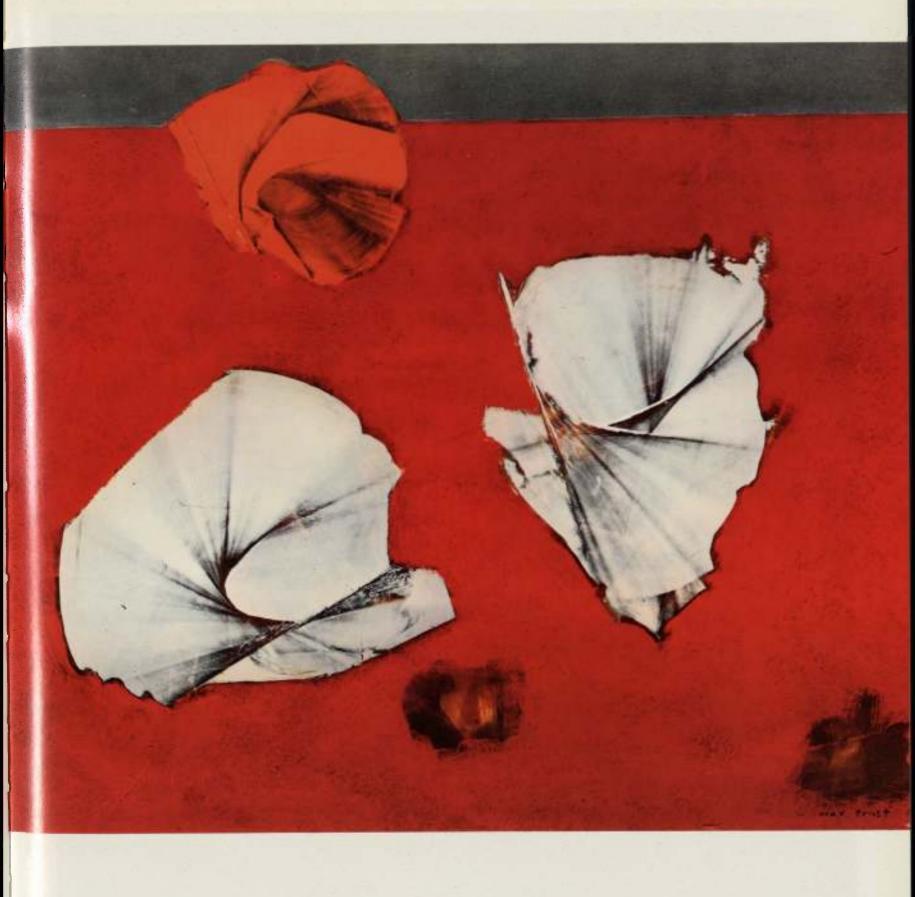
et ironique, Max Ernst se promène, au dos sa cage aux rêves, aux frontières de tous les mondes, tendant le filet des techniques rares, des travaux ingénieux, à l'irruption des migrateurs. Peu de peintres actuels ont accueilli et dominé le mystère avec autant de simplicité et de bonne foi que ce compatriote de Grünewald, de Baldung Grien et de Jörg Ratgeb de Gmünd. Par delà la parenthèse romantique, où il a des cousins, il retourne vers le surréalisme de la fin du moyen âge et des articulations de la Renaissance avec le Baroque, où l'on pense et où l'on sent, et où l'on imagine comme lui-même. Souvent reparaît cette vieille racine germanique qui bourgeonna en troupeaux

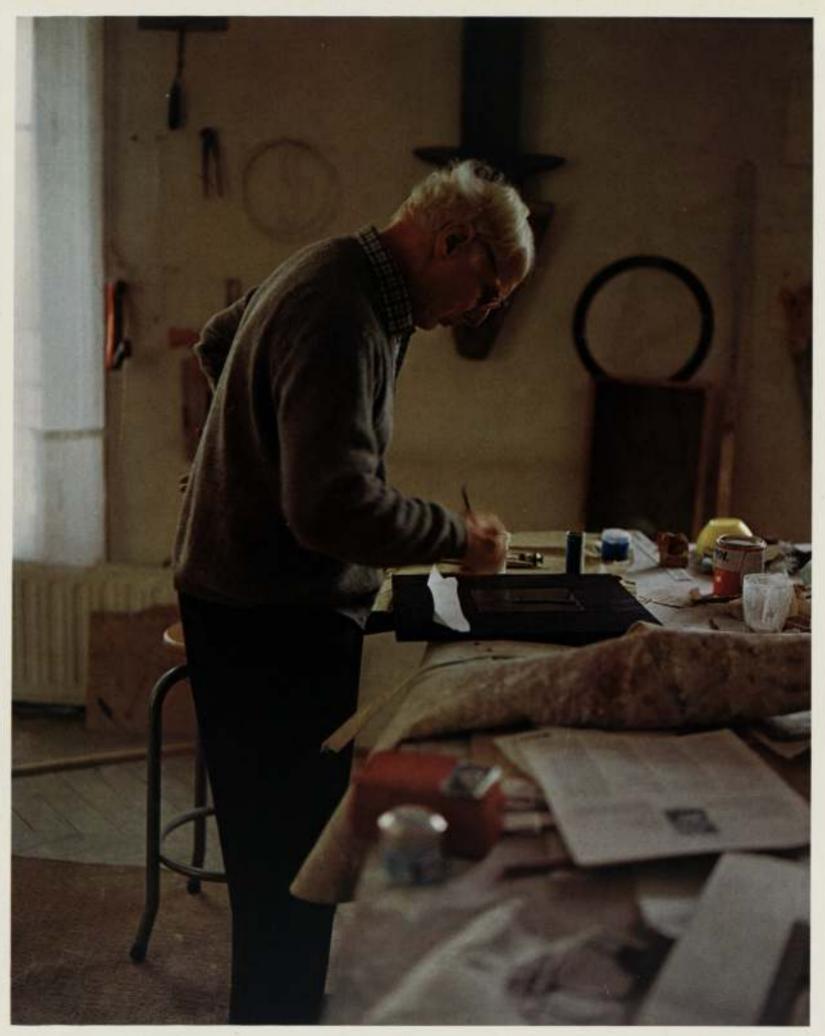
de monstres à l'époque des grandes migrations. Ses hybrides, ses indécis à la lisière des métamorphoses font penser à cet oncle de Siegfried, dans le Nibelungenlied, Gripir, qui était à volonté homme et saumon. Les « règnes de la nature » ne s'emmêlent pas dans ces échanges et ces transformations auxquels Max Ernst les invite - ou les contraint: un merveilleux ordre de la surnature préside à ces rencontres sans tumulte. Les possibilités du réel que l'Oiseleur met en cage rendent ce réel plus réel encore qu'il n'est, parce qu'une souveraine déraison fait honte à la raison et l'appauvrit. On ne sait pas s'il croit à ce qu'il crée mais on sent que ce qu'il croit est, d'une manière ou d'une autre, vivant, comme ces pierres des déserts de l'Arizona qu'il a prises et qui sont assises, Dieux guetteurs à l'orée du terrifiant.

Marcel Brion de l'Académie française

Les noces chimiques. Peinture. 1947-48. Coll. Hersaint, Paris. (Photo J. Hyde).







(Photo André Morain).

ODELETTE POUR SALUER MAX ERNST

L'or est un Saturne léger Parce qu'en lui le Soleil Rayonne à ternir tous les feux,

Peintre Ernst à peintre Sérieux Ta gravité n'est perante Pas plus que l'éclat du miroir Où le reflet de la Nature Dans un miroir d'or vierge baigne Avec les formes d'une nymphe Qui pourrait être la Soeur Dépouillée de maint droit d'ainesse Et ton acuité déflore L'élémentaire intégrité De celle que l'on nomma La grande indifférente,

Un Père infiniment petit

S'est perdu en des espaces

Où tu vas avec autant d'aise

Que le bourdon dans ses pollens,

Ainsi mul mieux que toi Max Ernst N'a su dénuder sa Mère Sa Sœur sa Fille brûlantes Les belles aux clairs apports Les heures sages et les folles Passé présent et futur D'un univers inoui,

Deux yeur deux à casser l'azur
Portent ton regard absolu
Bien plus loin que les confins où
La vue commune s'effarouche
Et s'agenouillent les paupières

Des meilleurs sujets des beaux arts,

Dans ce monde un autre monde Il n'est pas un peintre au monde Gui ait ton monde,

Tu as su l'infra et l'ultra L'atomique et le planétaire Quand les savants ne savaient pas,

Par la conjonction des contraires Par l'inceste philosophique Tu as ouvert les interdits Qui scellaient la vue timide Et tu as surélevé Babel, Tu connais l'une et l'autre voie Depuis l'esprit vers la matière Et à rebours Et le départ et l'arrivée Tu les as mis en lumière,

Qui pourrions-nous salver Si ce n'était toi d'abord?

(Paris, 17 novembre 1970)

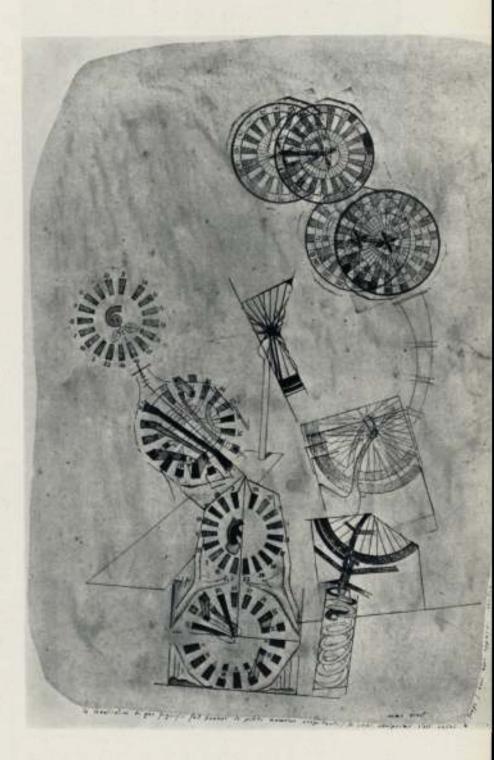
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Entre le mot et l'image

par Lucy R. Lippard

La seconde moitié du XXe siècle a vu la peinture « littéraire » tomber dans le discrédit. En réaction contre la sécheresse plastique et l'illusionnisme redondant où s'est souvent complu l'art « poétique » des années trente — le surréalisme en particulier -, l'art abstrait a eu raison de toutes les tendances non abstraites. Cependant, c'est approximativement entre 1919 et 1930 que Max Ernst a créé tout un ensemble d'œuvres où le mot et l'image s'associent pour former un mode d'expression authentiquement « intermédiaire ». Cet aspect archiconnu de son art reste mal connu. Dans les œuvres de Max Ernst qui datent du début des années vingt et dans la série de peintures murales récemment redécouvertes, qu'il exécuta en 1922 et 1923 (quand il habitait Eaubonne, avec Paul et Gala Eluard), la juxtaposition insolite du mot et de l'image, ou encore la formation de rébus sans intervention apparente de l'écriture, produisent des amalgames de grande densité auxquels seules peuvent être comparées les réussites de James Joyce. Ernst est le grand artiste surréaliste, peutêtre le seul, à avoir compris qu'un jeu de mots est un « excellent point » de départ (point au sens de l'italien puntiglio) vers des jeux d'association fulgurants, presque macluhanesques, opérant à de multiples niveaux, comme ceux de Joyce, à l'intérieur et au delà des mots, des images, des langages, et du subconscient. Quand Ernst, dans les années trente, retraçait cette période (v. « Au-delà de la peinture », Cahiers d'art, 1937), il jetait les bases d'une discussion intelligente et rationnelle de ses méthodes, celles de « l'illustration directe »: les titres de ses œuvres picturales sont soumis à une « alchimie verbale », destinée à renforcer leur pouvoir d'évocation (« Dès la moitié de leur croissance les femmes sont soigneusement empoisonnées elles sont couchées en bouteilles / la petite Américaine que nous lançons cette année s'amuse à allaiter les chiens de mer / l'œil humain est bordé de larmes bataviques d'air caillé et de neige

La plupart des artistes se servent des mots pour souligner, expliquer ou défendre certains aspects de l'œuvre picturale, qui resteraient obscurs sans le secours de l'expression verbale, tandis que Max Ernst réussit le plus souvent à fusionner les deux entités sur le plan où images et formes se laissent interpréter isolément. C'est ainsi, par exemple, que dans le collage Dada de 1920: C'est le chapeau qui



La canalisation de gaz frigorifié. Collage. 1920. (Photo M. Waldberg).



Dadaville. Collage. 1922. Coll. privée.

fait l'homme (qui est une « phallustrade » au plein sens du terme), le calembour visuel est exalté par le calembour verbal qui l'accompagne en légende (rédigée moitié en allemand, moitié en français): « Bedecktsamiger stapel-mensch nacktsamiger wasserformer ("edelformer") Kleidsame nervatur auch UMPRESSNERVEN! (C'est le chapeau qui fait l'homme, le style, c'est le tailleur) ». Etant donné la spécificité idiomatique des mots d'esprit. toute traduction laissera beaucoup à désirer. Risquons toutefois celle-ci: « Homme entassé, couvert de semence, aquiforme ("edelformer") privé de semence, au seyant système nerveux et aussi aux NERFS TRÈS AJUSTÉS! » Edelformer, par exemple, est intraduisible en un seul mot, mais ses valeurs sont évidemment liées aux divers sens du mot edel: « noble, élevé, exquis, précieux, excellent », (eine edler Gang: un riche filon; edle Teile: les parties intimes). Il va de soi que ceux qui possèdent une connaissance de l'allemand plus approfondie que la mienne découvriront d'autres couches sémantiques et des sens différents. Toujours est-il que les mots se mettent à rebondir les uns contre les autres, en une action transdisciplinaire, qui croise les axes de référence et réserve encore des surprises longtemps après le décodage

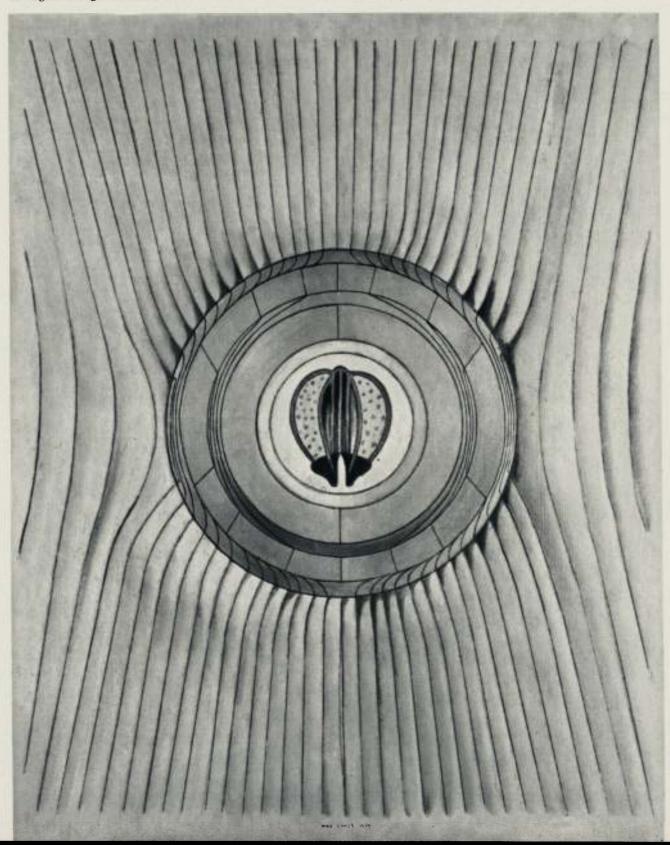
Le champ référentiel n'apparaît pas suffisamment si l'on se limite à tel cas isolé de collage avec légende. Pour apprécier pleinement la portée de l'humour saisissant de Max Ernst, il faut explorer l'épais buisson iconographique qui entoure son œuvre à partir de cette époque et pour toute

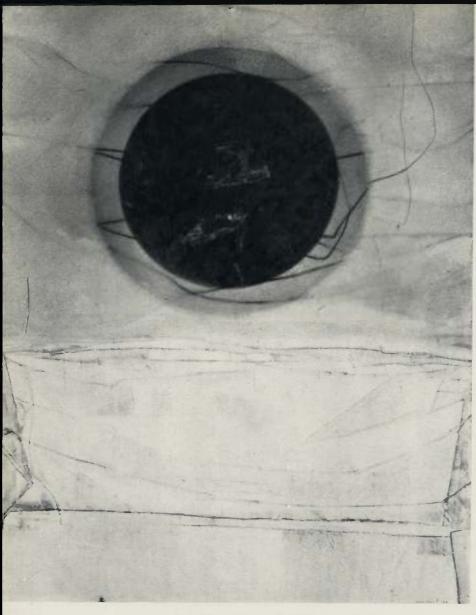
la suite de sa carrière. Mais je suis bien obligée de tirer le trait quelque part: convention peu conforme à l'esprit de Max Ernst mais nécessaire. C'est le chapeau qui fait l'homme, par exemple, est une page découpée dans un catalogue de chapeaux, transformée par l'aquarelle, le crayon, les ciseaux et la colle, en une série de vignettes dont le graphisme puissant accuse des aspects mécaniques, organiques, caricaturaux et même narratifs. Le premier beau-père de Max Ernst avait une fabrique de chapeaux. (En 1920, l'artiste fit aussi une Phallustrade à trois dimensions, avec des formes de chapeaux, en bois, auxquelles était attachée une hache). Le chapeau couvre la tête. Il paraît coiffer le gland d'un membre viril. C'est un facteur de censure, un cache, un écran de « civilisation » masquant l'activité du subconscient. Quand on soulève son chapeau, on se découvre, on se dénude furtivement: c'est pour dire bonjour, pour s'adresser aux autres, en particulier aux dames. Cette image renvoie à la notion dada de l'homme européen de 1920, pantin « entassé », « privé de semence », mannequin réprimé, opprimé et manipulé par le capitalisme bourgeois, enfermé dans un système nerveux « très ajusté », esclave du style et aspirant d'autant plus à une mise à nu. Autre indication (les graines, la récolte, l'eau, l'idée de croissance inhérente à toutes ces formes d'empilement, d'érection babélienne): le phénomène - en cours depuis longtemps chez Ernst — d'identification aux forces de la nature. (« Dada est pour la nature contre l'art », Jean Arp). Cette même idée d'étagement et d'amoncellement apparaît dans d'autres collages de la même époque: Zambesiland (Paysage à mon goût) et le Limaçon de chambre, dans l'Eléphant Célèbes, tableau de 1921, et les sculptures de 1934, 38 et 61: Œdipe I, Chimères et les Ames sœurs, ainsi que dans diverses peintures représentant des fleurs ou la jungle. Elle s'annonce déjà dans Fruit d'une longue expérience et les dessins de Fiat Modes, de 1919. Dans ces compositions interviennent souvent l'œil, le globe de l'œil, le globe tout seul, et des têtes cornues. Celles-ci à leur tour évoquent le « personnage du père », figure verticale qui apparaît dans la Révolution, la nuit, de 1923 et fait allusion à l'image du père fournie par Chirico (Cerveau d'enfant); le personnage porte le chapeau rond représenté dans C'est le chapeau qui fait l'homme, ainsi que les « moustaches retroussées » du père de Ernst, qui apparaît, dans une vision antérieure, souvenir de rêve ou hallucination, comme un « homme noir, luisant, [moustachu], aux gestes lents, comiques et... joyeusement obscènes ». Parmi les autres éléments fréquemment associés dans cette série figurent la lune, un sifflet en forme de pipe et ce composé: boule-terretrou, éléments que l'on retrouve dans les écrits de Max Ernst et qui sont repris dans la Femme 100 têtes. L'espèce de plante en forme de perche, dérivée de l'image des chapeaux empilés, est aussi apparentée à cette série d'œuvres.

L'une des peintures murales d'Eaubonne, Au premier mot limpide, rassemble la boule, l'arbre, le mur, la fenêtre, la main et la ficelle, que nous trouvons déjà dans un collage des Répétitions (l'Invention) par Eluard et Ernst. La même année, le tableau Œdipe-Roi combinait ces éléments de façon plus directe. La peinture murale d'Eaubonne contient un message identique à celui des œuvres précitées et notamment au collage: C'est le chapeau qui fait l'homme. La ficelle trace ici le mot allemand um (autour), les doigts de femme sont croisés comme des jambes, et entre eux vient se placer une boule rouge, semblable à celle qui

figure sur les troncs d'arbre en forme d'artichaut (l'art est chaud?) dans les frottages d'Histoire naturelle — arbres où se lit une tête de femme vue de dos. En outre, le thème de la pression — physique ou (ré-pression) politique et sociale — qui se dégage si clairement du poème-titre C'est le chapeau qui fait l'homme, revient sans cesse dans les collages et les peintures de cette période. Dans Au premier mot limpide, la main pend mollement par la fenêtre, comme si elle était coincée entre le mur et l'arbre qui se dresse juste derrière le mur, dans un espace ambigu qui semble admettre à peine l'épaisseur d'un livre. (Dali s'est

Le nageur aveugle. Peinture. 1934. 92 x 73 cm. Coll. Mr et Mme Julien Levy, New York. (Photo M. Waldberg).





Le mariage du ciel et de la terre. Peinture. 1962. 116 x 89 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.

servi de cette image dans Un chien andalou main du personnage prise dans la porte -, et il est possible que la séquence de l'œil tranché, dans le même film, ait été inspirée aussi par cette série de Max Ernst.) L'image de l'étau - machine qui comprime les doigts et même, dans la Femme équivoque de 1923, le corps entier de la femme est inversée dans le collage la Femme 100 têtes; là c'est la main qui presse la machine. John Russell a souligné cette « notion d'effort » toujours présente dans l'œuvre de Max Ernst à cette époque, notamment dans le Piano invisible: un personnage à moitié encastré dans la coque en brique d'un four fait des efforts pour jouer du piano. Une autre œuvre qui contient la même allusion au « prisonnier », Au Pays charmant, représente l'étreinte d'un couple nu, pris dans une coquille identique. Il faudrait aussi mentionner tous les tableaux des années vingt où figurent des oiseaux en cage. Russell veut y voir le reflet des conditions de vie qui étaient celles de Max Ernst à cette époque, mais ils signalent aussi, consciemment ou non, l'irruption Dada, car personne plus que Max

Ernst n'était disposé à la comprendre, lui qui avait commencé à repousser tous les murs avant même de découvrir que d'autres allaient dans le même sens que lui. (Le nom même de Dada, choisi au hasard, tournait en dérision le père et, par conséquent, l'Etat paternaliste avec tout ce qu'il représentait).

Comme dernier exemple du thème que je viens d'exposer, j'aimerais citer l'un des plus grands tableaux de Ernst, le Nageur aveugle, de 1934, dans lequel la « semence » et « l'œil », la compression, la verticalité, les motifs de l'oiseau et du poisson s'associent pour exprimer, en son état ultime, le thème de la pression avec ses implications érotiques. La « signification » de ce tableau (de même que celle d'un autre qui lui est antérieur et qui reste plus anecdotique, (Edipe-Roi) doit rester ouverte et admettre une part d'interprétation subjective. N'essayons pas de superposer à cette œuvre un schéma rigide où chaque détail serait doté d'une fonction symbolique précise. Le Nageur aveugle est un euphémisme poétique de l'organe sexuel mâle en érection, sous la forme d'un poisson sans yeux et pourvu d'une grande « bouche ». Dans ce tableau l'image est une « illustration » directe de l'introduction de la semence (de la grosseur d'un œuf) à l'intérieur du vagin, les stries tendant à évoquer la progression rythmée, la courbe des pressions de l'acte d'aimer et de procréer, tandis que la disposition verticale suggère la montée de l'orgasme. Dans Œdipe-Roi, le thème formel et symbolique se présente d'une façon plus détournée. Son titre permet à chacun de l'interpréter selon ses obsessions personnelles. Le symbole de la « montée » est également présent ici, de même que celui de la « pénétration »: pression pour forcer l'ouverture, arrondie ou en fente, de l'organe féminin, tenu par la « main gigantesque de l'autorité », et douloureuse pénétration à faux, à partir des côtés, par la flèche et les formes plus aiguës, plus petites, de la machine phallique; la femelle-oiseau emprisonnée et « emmurée », etc.

Mais on n'ose pas pousser plus loin la recherche, non seulement parce que tout ce que l'on voit tend à évoquer autre chose, différent à chaque fois, comme toujours dans l'œuvre de Max Ernst, mais aussi parce que la grandeur de la peinture réside dans son appel à « l'ego corporel » ou parce que ces rythmes et ces formes représentés visuellement se laissent directement appréhender par la conscience physique, sans la nécessité d'aucune référence littéraire marginale. De même que les papillons de collection, asphyxiés et épinglés, ces symboles et ces interprétations ont tendance à perdre de leur éclat quand ils sont privés de mouvement. Et le mouvement, entre le monde de l'esprit et celui du corps, entre tous les mondes intermédiaires et transcendants, ce mouvement constitue l'essence de l'art de Max Ernst.

LUCY R. LIPPARD

Max Ernst à Venise

par G. Marchiori

En 1966 Max Ernst exposait à Venise, au Palazzo Grassi, 87 peintures, 19 sculptures, 36 dessins et les illustrations pour Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie et pour Logique sans peine de Lewis Carroll, ainsi que Le musée de l'homme, suivi de La pêche au soleil levant, édité par Iolas. Tout cela à l'enseigne prestigieuse de Beyond painting, titre du livre de Max Ernst, publié en 1948 à New York.

L'exposition se proposait d'être différente des autres, des habituelles manifestations d'hommage, en soulignant résolument, comme l'écrivait Marinotti dans sa préface combattive, l'extraordinaire vitalité de Max Ernst, un peintre « qui va de l'avant, qui continue à apporter avec un message prestigieux et actuel le goût d'une aventure qui se greffe dans le temps et ne connaît pas de limites. » Marinotti ajoutait: « Son œuvre est en acte dans le processus vital de l'homme et de la na-



(Photo A. Morain).

ture » et poursuivait, toujours dans l'étude placée en introduction au catalogue, avec une série de définitions *in crescendo* pour conclure sur l'affiramtion que Max Ernst « n'est pas un savant mais un poète. »

Qu'il fût un poète, à la personnalité complexe et inquiétante, capable de voir à l'intérieur de

(Photo A. Morain).





Jean Arp, lauréat du Grand Prix de Sculpture de la Biennale de Venise en 1954, avec Max Ernst, à qui fut attribué le Grand Prix de Peinture.



Max Ernst débarquant au Palazzo Grassi avec Dorothea Tanning pour le vernissage de son exposition. (Photo A. Morain).

l'âme humaine, avec l'œil indiscret d'un Freud, mais surtout avec la faculté de transposition fantastique d'un Grünewald moderne (Les tentations de Saint Antoine à Colmar), personne, à Venise, n'en aurait douté après avoir vu l'exposition de Max Ernst à la XXVII^e Biennale de 1954, où il avait exposé 23 peintures et 7 sculptures, se voyant décerner le Grand Prix international de la peinture. (Incidemment, c'est avec une légitime satisfaction que je me souviens d'avoir fait partie du jury international qui lui attribua ce prix et qui donna les deux autres, pour la sculpture et pour l'art graphique, respectivement à Arp et à Miró.) Ce fut une des années « glorieuses » de la Biennale vénitienne, au comble d'un prestige affirmé dans le monde, alors que les expositions de Kassel, de São Paulo et de Paris étaient encore à venir.

Mais dès 1948, date de la grande reprise de l'après-guerre, après six ans d'inactivité, la Biennale de Venise avait exposé au pavillon grec, qui accueillait la collection de Peggy Guggenheim, neuf œuvres de Max Ernst, parmi les plus importantes de celles qui avaient vu le jour entre 1919 et 1942 et que bien peu connaissaient alors en Italie, et même hors d'Italie.

En 1954 Max Ernst avait un aspect très juvénile: des yeux bleus pénétrants, un profil aigu, avec un soupçon d'ironie, des cheveux blancs au pli désinvolte, presque gamin, le pas léger: un costume de toile à claires rayures bleutées, très élégant. A côté de Jean Arp, au regard en éveil, de soudains éclairs d'une gaieté presque enfantine dans les yeux sombres, le visage expressif prêt aux mines de clown, Ernst semblait plus concentré et plus méditatif. Mais tous deux, marchant le long de l'avenue des Jardins napoléoniens, avaient l'air de deux jeunes garçons en vacances, heureux de la rencontre et tout surpris de ces prix qui avaient fait connaître leurs noms, déjà familiers aux élites, à un public plus vaste, italien et international.

A ces deux dates déjà, 1948 et 1954, la déconcertante personnalité de Max Ernst s'était dessinée dans sa véritable dimension historique, au delà de la seule région du courant surréaliste: dans l'espace infiniment plus étendu d'une quête vouée au mystère et à la surréalité, d'une recherche qui recourait aux moyens d'expression les plus inédits pour révéler un monde secret, caché souvent derrière les apparences les plus banales de la vie quotidienne.

Au moyen d'associations, de relations, d'allusions, de symboles, Ernst avait déjà mené ses découvertes sur le plan magique des métamorphoses les plus irréelles et insolites, qui devaient, ensuite, parvenir à de nouvelles synthèses, sur la ligne d'une provocation ironique, dans le vaste éventail des inventions hallucinantes ou féeriques qu'on vit déployé à l'exposition du Palais Grassi,

en 1966. Une fois encore, à Venise, on pouvait faire le point, fixer une situation provisoire de l'artiste, continuellement en train de se dépasser, au moyen de ce grand filtre qu'est un humour aux tonalités les plus variées, allant du noir sadisme à l'enjouement ludique; une fois encore, à Venise, Max Ernst révélait son pouvoir magique d'inventer les aspects les plus étranges, les plus apparemment « ingénus » de son imagination, - d'une imagination où opèrent les suggestions d'une culture excentrique, devenue réalité, façon de penser, faculté spontanée de rendre croyable l'absurde, art de contredire et d'étonner, invention quotidienne de l'invraisemblable, surprenante métamorphose des qualités et des caractères des objets les moins « picturaux », promus souvent à la fonction de symboles imprévisibles d'un récit par images « indirectes ». (Cet aspect de l'art de Max Ernst, déjà évident dans deux œuvres singulières exposées à Venise (La clé des champs, 1965, et Portrait de Tempel, de 1966) eut une suite, et un développement parfaitement logique, dans le sens d'un choix au purisme rigoureux, avec les collages de 1967, exposés en 1968 chez Iolas, à Paris.)

Au Palais Grassi, Ernst avait déjà introduit la « subversion » de sa présence surréelle dans l'air du Settecento vénitien, goldonien, éternisé par les typiques figures de dames et de gentilshommes du grand escalier d'honneur. Un curieux contraste, en vérité.

Ce monde d'imaginations surréelles, qui contenaient, par la variété des inventions, l'esprit d'une génération entière de peintres, ce monde on pouvait le relier en pensée, à travers le temps, au monde diabolique de Jérôme Bosch, aux « stregozzi » (tours de sorciers), pour les figures horribles ou monstrueuses des tentations et des martyres des saints, aux visions de l'Enfer et du Paradis, aux peintures conservées dans le vestibule des bureaux du Conseil des Dix, au Palais des Doges.

Ce que Max Ernst voit, c'est l'invisible: ce qui est refusé aux yeux de tous les autres. Dans l'espace settecento du Palais Grassi les peintures de Max Ernst, en vertu de leur contraste avec la grâce ornée d'une civilisation, se détachaient avec la même intensité, le même relief que les Bosch ténébreux mais parcourus par les clartés sinistres des flammes, dans la confrontation avec les toiles immenses et les cadres dorés baroques des maniéristes vénitiens du Cinquecento finissant et des débuts du Seicento. Deux façons d'être, entre la nature et le rêve, mais avec un arrière-plan culturel qui les rapproche, par la complexité des images, l'une des significations abstruses du peintre des « stregozzi », l'autre des extravagantes évasions dans le monde de la magie. Deux façons d'être parmi l'infinité des possibles, et qui, à Venise, par une habitude ancienne, s'accordent, comme se marie, dans les architectures, la diversité des styles.

Pour juger exactement de la vérité du rapport entre la nature et le rêve, il est bon de rappeler une des œuvres exposées au Palazzo Grassi, Le romantisme (1951-64), une sorte de papier-tenture, avec un grand disque lumineux en son milieu. Ou Naissance de Vénus (1965) ou Un caprice de Neptune (1965). Ou encore l'autre et très élégant papier-tenture, Quasi-feu le romantisme (1960). Il ressort très clairement de l'analyse formelle de ces imaginations picturales que les éléments naturalistes se transforment dans l'atmosphère fantastique du rêve: les ramures d'un bois dans le brouillard, un coquillage, la transparence bleue d'un fond marin, les arbrisseaux qui prennent une forme voilée parmi des fumées vaporeuses. La métamorphose s'accomplit comme un fait naturel, nette et pure, et le résultat est une image chargée de poésie.

Si l'on pense à l'orthodoxie surréaliste des deux Antipapes de la collection Guggenheim, aux masques d'oiseaux de proie, ambigus et menaçants, à la peinture descriptive de chaque détail, aux forêts spectrales de 1954, nous apparaît encore plus évident le processus de simplification progressive qui permit à Ernst d'arriver à la synthèse de La terre est un homme qui tremble. Elle est la pomme qui tombe (1964) et d'Un beau matin (1965), et à l'extrême rigueur des collages, où objets et éléments réels alternent sur des plans nets avec des effects magiques et suggestifs (Misanthrope perdu dans le jardin des délices, 1967; Le caveau des innocents, 1967).

Mais, voisinant avec ces développements de son art, à Venise justement, on voyait se manifester l'intérêt de Max Ernst pour la recherche de nouveaux moyens d'expression dans son expérimentation d'un nouveau matériau: le verre. Ernst, maître de l'art d'inventer « beyond painting », en reprenant de hardies intuitions dadaïstes, dans le choix et dans l'approche des matériaux. Les limites de la peinture étaient déjà franchies dans certains collages comme dans l'utilisation d'objets en bois fixés dans des boîtes de bois, mais la découverte du verre fut pour Max Ernst un stimulant pour son imagination brûlante.

Les fours de Murano, les prodiges des maîtres verriers, les initiatives de la « forge » de Costantini donnèrent à Ernst les moyens de s'exprimer aussi avec le verre, c'est-à-dire dans une nouvelle dimension de la matière. A Venise, l'« invisible » devenait réalité grâce au processus mystérieux de la surprenante solidification des formes vitrifiées à partir d'un état d'inconsistance fluide, dominée par le modelage expert des artisans, maîtres d'un métier séculaire. Et la réalité fut le grand échiquier, le jeu des pions-personnages, des « sculptures transparentes », dans lesquelles les effets se multiplient, prévus et imprévus, avec les changements de lumière. C'est l'hommage, et même le seul hommage, que Max Ernst pouvait rendre à Venise: une sorte d'interprétation symbolique de ses aspects changeants, de la magie de ses lumières reflétées, de sa surréalité la plus secrète.

GIUSEPPE MARCHIORI

Pièges et mensonges dans l'œuvre de Max Ernst

par Gilbert Lascault

Menaces

Parfois l'angoisse règne, plus ou moins tempérée par l'humour noir (1). Parmi « les collages dont chaque enfant digne de ce nom doit savoir la nomenclature par cœur » (E,259), il y a une menace inouïe venant on ne sait d'où. Rien n'est stable. Rien n'est sûr. L'ange du foyer (1935) est un horrible monstre déchaîné, forcené, peut-être plein de vent: sa férocité n'est limitée que par sa possible impuissance. On rencontre des jeunes gens piétinant leur mère (1927). Un jeu s'invente, qui consiste à faire coulisser un globe oculaire le long d'une ficelle (collage de 1922; E,44). Lorsque Ernst évoque les innocents, c'est pour montrer leur massacre (1920-21). Dans le monde de La femme 100 têtes, les meurtres d'enfants sont si fréquents qu'ils donnent lieu à proverbes: A bébé éventré, pigeonnier ouvert (E,137). Le corps désiré se prête à des démembrements méthodiques (L'anatomie jeune mariée, 1920). De leurs mains flexibles, les jeunes filles propagent les fléaux

Ici, nulle permanence. Nulle solidité. Des tremblements de terre *fort doux* viennent perturber tous les ordres établis. L'expérience du leurre est quotidienne. Tout (ou presque tout) semble piégé.

Le titre d'une œuvre de Max Ernst retourne l'injonction inscrite dans les trains: Il n'est pas interdit de se pencher au dedans. Mais si cet acte n'est pas interdit, il demeure dangereux. Au dedans de nous, le danger est figuré: danger parfois fascinant, péril redouté mais auquel peuvent se lier des sensations voluptueuses. Ce sont ces sensations qui amènent le peintre à répéter une telle figuration du risque extrême, à vouloir la fixer dans une œuvre.

Le rossignol inquiétant.

Ernst n'a sans doute jamais mieux évoqué cette angoisse voluptueuse que par le tableau: Deux enfants sont menacés par un rossignol (1924). On notera d'abord les caractères inquiétants du titre. S'y lisent la passivité des héros-victimes (sont menacés); la redoutable imprécision de la me-

⁽¹⁾ Les références précédées par E renvoient aux pages de Max Ernst, *Ecritures*, Gallimard, 1970.





Vieillard, femme et fleur. Peinture. 1923-24. 96 x 129 cm. Museum of Modern Art, New York.

nace; la surprenante nature de l'agent de la menace. Le petit oiseau, le chanteur « des nuits heureuses » (Senancour) se voit brusquement doté de pouvoirs maléfiques infinis. Qui sont les deux victimes dont le titre ne précise pas le sexe, dont l'une est allongée à terre, dont l'autre menace le ciel d'un grand couteau? Qui est cet homme dont le titre ne fait pas mention (qui n'a donc pas le droit d'être là), qui se tient en équilibre instable sur un toit, un petit enfant dans les bras? Ce personnage semble tendre la main vers un bouton fixé sur le cadre massif; espérance impossible: pour attraper l'objet désiré, l'homme devrait sortir du cadre, passer du monde en deux dimensions à un monde en trois dimensions, transgresser les conventions picturales.

Le psychanalyste Serge Leclaire (Cahiers pour l'analyse, n° 1) précise que le fantasme n'est pas une formation imprécise, mais au contraire strictement définissable; il rappelle que dans le cas de l'homme aux loups, analysé par Freud, le fantasme qui est au cœur du rêve se cadre dans une fenêtre. Lorsque Max Ernst met en scène la menace, un cadre particulièrement lourd enferme le fantasme. La barrière ouverte et rabattue contre le cadre joue deux rôles: elle est invitation à pénétrer dans le lieu pictural; elle marque l'impossibilité d'y entrer « réellement ». En ce lieu pictural, on remarquera l'étroitesse des espaces habitables, encombrés, surpeuplés, où les personnages se gênent

les uns les autres et l'immensité sinistre du ciel vide.

Filets et traquenards

Un espace habitable aussi resserré, où les enfants menacés sont condamnés à tourner en rond, montre le monde comme piège. Ainsi, liée à l'angoisse de la menace, la problématique du leurre et de la chasse est essentielle pour comprendre Max Ernst. On ne s'étonnera pas de l'importance que depuis longtemps il accorde au livre de C. J. Cresz, L'aviceptologie française ou traité général de toutes les ruses dont on peut se servir pour prendre les oiseaux (1820). Cages, lacets, filets, trébuchets, lampes éblouissantes et miroirs séducteurs y sont énumérés et décrits.

Oiseaux menaçants et menacés, chasseurs chassés, trompeurs trompés se poursuivent et se fuient dans les œuvres d'Ernst. Passivité et activité deviennent des positions immédiatement interchangeables. Dans Œdipus Rex (1921), la main géante prête à ouvrir la noix mystérieuse est elle-même percée par un petit instrument chirurgical. Ernst a commenté les dessins et toiles intitulés Jardin gobe-avions (1934); ce sont des jardins voraces, dévorés à leur tour par une végétation vénéneuse surgie d'avions piégés. La ruse naît de la ruse et s'oppose à elle. Mangez-vous les uns les autres: telle est la loi universelle. Chassez-vous, trompez-vous les uns les autres.

Le douanier Rousseau avait su peindre des jungles redoutables, pleines de fureur et de combats, peuplées de sanguinaires et joyeux farceurs. Mais les jungles et les forêts de Max Ernst (p. ex. La nymphe Echo, 1936; La joie de vivre, 1936; Chant du soir, 1938; Chacun y parle latin, 1946) sont bien plus inextricables: enchevêtrements qui se referment sur leur victime et la livrent aux fauves et aux insectes géants. Peintes vers 1940, d'autres toiles (Le déjeuner harmonique, Le miroir volé, Totem et tabou) montrent des paysages où l'animal, l'humain, le minéral et le végétal se confondent; on ne sait pas si des vivants ont été pris au piège et minéralisés, ou bien s'ils se confondent avec la roche pour mieux nous épier et nous exterminer. Dans Le déjeuner sur l'herbe (1936), le corps féminin se fait liane, produite pour étrangler, pour étouffer. Un personnage est pris dans des fils et soumis à de périlleuses opérations (La préparation de la colle d'os, 1920). Les cages se multiplient. Insectes dévorants (Fêtes de la faim, 1935), oiseaux et fauves féroces, plantes carnivores nous guettent. Parfois « les fantômes entrent dans la période de voracité » (E,162). Dans le Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, arbre et mer sont qualifiés d'antropophages (E,200).

Le triomphe de la « mètis »

De telles images manifestent le triomphe de l'intelligence rusée, de ce que les Grecs appelaient



Jardin gobe-avions. Peinture. 1934. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.

la mètis. M. Détienne et J. P. Vernant (« La mètis du renard et du poulpe », Revue des études grecques, juillet-déc. 1969) ont étudié le Traité de pêche et le Traité de chasse, signés du nom d'Oppien (II^e siècle ap. J.-C.). Ils précisent les caractères de la mètis, dont parlait déjà Homère. La mètis est une intelligence « bigarrée » qui doit, pour se rendre insaisissable et pour dominer des réalités fluides et mouvantes, se montrer toujours plus ondoyante et plus polymorphe. Le chasseur et sa proie l'utilisent. Ambiguë, rusée, elle use de

L'ange du foyer. Peinture. 1935. 38 x 46 cm. Coll. Hersaint, Paris. (Photo M. Waldberg).



duplicité; elle surprend. Elle est constamment vigilante: plaqué sur la roche, le poulpe est sur le qui-vive. Aux yeux des Grecs, les céphalopodes, pleins de « mètis », sont des animaux obliques dont l'avant ne se distingue pas nettement de l'arrière; ils désorientent leurs proies et leurs chasseurs. La nuit est leur repaire, cette nuit qu'aime Max Ernst: « Le vin et les poètes travaillent la nuit / Car les sirènes chantent / Quand la raison s'endort » (E,362). Les liens, les filets (invisibles réseaux de liens), l'usage habile de la nuit sont les armes préférées de la « mètis ».

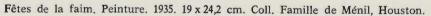
Dans les Lois, Platon condamne avec violence l'usage d'hameçons, de nasses, de filets et de pièges, la chasse aux oiseaux: le philosophe, épris de la raison, est hostile à la « mètis ». Il est intéressant de constater que Max Ernst, peintre des pièges, n'a cessé d'attaquer la raison contemplative. Il est l'anti-Platon. Dans les Paramythes, il critique dame Pallas: « Pourquoi donc sculpte-t-elle un arbre dans l'écorce de la connaissance / Pourquoi donc regarde-t-elle sous l'arbre de la connaissance / et découvre qu'il n'a pas de racines » (E,385). Contre la sagesse, contre le rationalisme, Ernst peint la ruse et la duplicité. Cette duplicité permet, comme il le souhaite, de contester le principe d'identité, ou plutôt, pour employer ses termes, de rendre « l'identité convulsive » (E,269).

Métamorphoses et masques

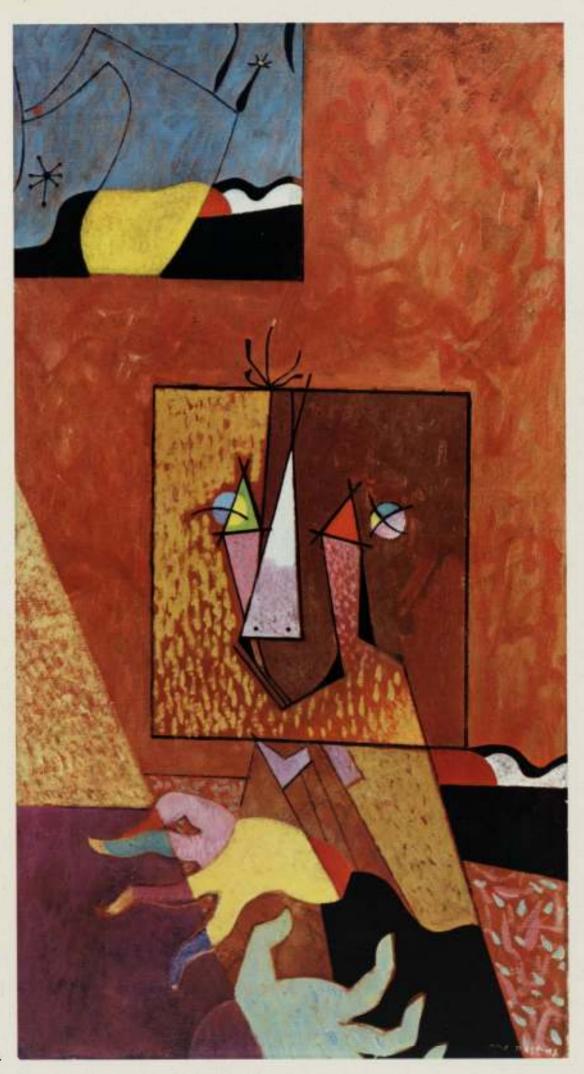
Lorsque l'identité devient convulsive, les mots deviennent interchangeables et chaque chose peut immédiatement se transformer en une autre. « Le

moineau s'allume / La maison s'enflamme / La femme tremble comme un homme / On peut remplacer les mots / Femme par dignité du visage / Moineau par partie noble du cerf-volant / Maison par tout ce qui s'oppose à la rime » (E,370). Un autre texte affirme: « On peut remplacer les mots Ange par mutin / Maison par livre fermé / Tablier par comète » (E,372). Une dentelle se lit comme fleur; l'empreinte d'un grillage constitue une forêt; une toupie est le Père (Ubu Imperator, 1923). Ces métamorphoses critiquent nos habitudes intellectuelles: « Dans la mesure de mon activité (passivité), précise Ernst en 1936, j'ai contribué au bouleversement général qui se fait de nos jours dans les rapports des réalités les plus sûrement acquises ou assises » (E,248). Il s'agit toujours pour Ernst de se rapprocher de ce point de l'esprit qu'évoque le Second manifeste du surréalisme (1930), point d'où les vieilles antinomies « cessent d'être perçues contradictoirement » et « où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre ». Normes et critères de la culture installée sont mis en doute par ces transformations.

Le masque peut être l'instrument des métamorphoses. Plus radicalement, il peut donner une forme au néant, à ce néant qui, selon Max Ernst, possède étrangement un double. Chez Ernst, comme chez J. J. Grandville, les rapports entre le masque et ce qu'il recouvre ne sont jamais simples: « Le masque sera désormais une vérité » dit Un autre monde (1844) de Grandville. Dans Jour-

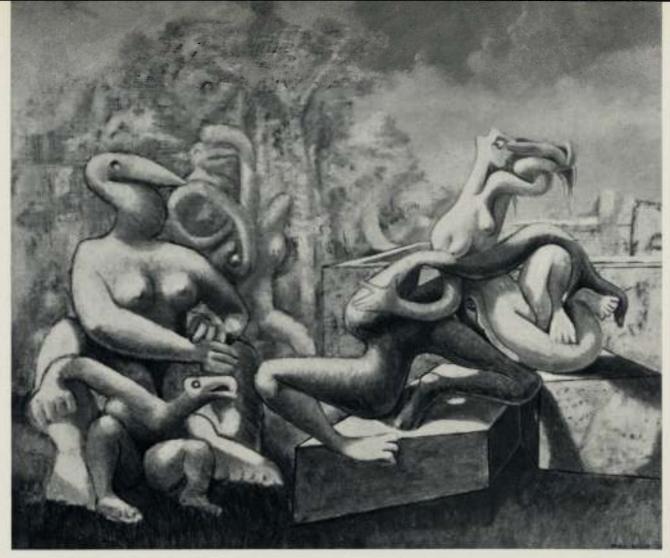






Portrait de Miró. Peinture, 1948.

Sentiments mêlés. Peinture. 1927. 48 x 60 cm. Coll. privée, Paris.



Le déjeuner sur l'herbe. Peinture. 1936. 46 x 55 cm. Coll. privée, Londres. (Photo M. Waldberg).

nal d'un astronaute millénaire (1969), Ernst commente une lithographie: « Attention: un masque peut en masquer (ou démasquer) un autre ». A propos d'une autre de ses gravures, il cite Ambrose Bierce: « Pourquoi ne voit-on jamais l'apparition d'un complet veston sans fantôme à l'intérieur? » Depuis Fiat Modes (1919), Ernst est hanté par cette idée de masques vides, de vêtements animés sans présence de corps (cf. p. ex. Vieillard, femme et fleur, 1923). Qu'y a-t-il sous le masque de chouette de L'habillement de la mariée (1939)? Y a-t-il quelque chose sous les masques triangulaires d'Euclide (1945) et de Léonard de Vinci (1956)? Il est d'ailleurs absurde de vouloir regarder derrière le tableau, sous le masque, par delà les surfaces. Pour Ernst, C'est le chapeau qui fait l'homme (1920).

Un tissu de mensonges

Il ne faudrait pas considérer le masque, la menace, le piège, le leurre seulement comme des thèmes de l'œuvre de Max Ernst, thèmes que notre lecture partielle mettrait en lumière. Ils constituent surtout, à l'intérieur du tableau, la révélation de ce qu'est le tableau: une tromperie, une ruse. Certaines œuvres dénoncent plus clairement encore ce statut de l'art; pour ne pas être des trompe-l'œil, elles choisissent de brouiller la vision, de mêler les formes: Vater Rhein (1953),

Le cavalier polonais (1954), Pour les amis d'Alice (1957), Un tissu de mensonges (1959), Mundus est fabula (1959). Bien auparavant déjà, Délectation charnelle compliquée de représentations visuelles égarait le spectateur et révélait l'activité picturale comme « tisseuse » de mensonges. Elle ourdit l'illusion. Par la seule trame des mensonges, et par la nuit, la Vérité se peint; elle se rend visible dans ses déguisements ou son obscurité. Pour Ernst, sans cesse, l'aveuglement et la voyance entrent dans de mystérieuses complicités: « Dans la cécité des charrons on trouvera le germe de bien précieuses visions » (E,154). Illusion et vérité collaborent.

Ernst décrit ainsi les occupations quotidiennes d'un peintre: « Le matin il perce un trou dans la croûte céleste qui donne sur le néant. Après il égorge un sapin et manque sa carrière. Il inspecte son dada, il attelle le chevalet à son dada. Il descend sous la croûte terrestre et il est de bonne humeur » (E,335). Parfois aussi « il peint au mur un trou de serrure (...); fourre la main dans le trou de serrure et arrache les plumes impuissantes de la lumière ».

La technique du frottage peut être lue comme la meilleure utilisation possible de la « mètis »: comme le retournement radical d'un piège. Au départ, c'est le monde extérieur qui fascine et obsède le peintre: « Le 10 août 1925... je fus frappé par l'ob-

session qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher dont cent lavages avaient accentué les rainures » (E,242). Puis l'activité/passivité de Max Ernst prend la matière à son propre piège et lui fait dire ce qu'à la fois le peintre est et n'est pas: « Les dessins ainsi obtenus perdent de plus en plus, à travers une série de suggestions et de transmutations qui s'offrent spontanément (...), le caractère de la matière interrogée (le bois par exemple) pour prendre l'aspect d'images d'une précision inespérée, de nature, probablement, à déceler la cause première de l'obsession ou à produire un simulacre de cette cause » (E,243).

Je est une pampa, je est Loplop

Ce qui donc se lit dans le tissu de mensonges, c'est notre radicale inadéquation à nous-mêmes. « Je est un autre » dit Rimbaud. Les figures ambiguës, troubles ou masquées de Max Ernst rendent cette altérité du je plus précise et d'autant plus scandaleuse. Je est une pampa. Je est une forêt « sauvage et impénétrable, noire et rousse,

extravagante, séculaire, fourmilière, diamétrale, négligente, féroce, fervente et aimable, sans hier ni lendemain » (*Minotaure*, n° 5; E,223). Je est Loplop, « le supérieur des oiseaux » qui « s'est fait chair sans chair » (E,150): Je se trouve alors à la fois oiseau et Antéchrist. Je est le piège où je veux prendre les autres et où je me perds.

Dans Fantômas, ce roman qu'aimaient les surréalistes et dont Desnos a fait une complainte, on lit: « Je dis — Fantômas... / Cela signifie quoi? / — Rien et tout. / — Pourtant qu'est-ce-que c'est? / — Personne... Mais cependant quelqu'un! ». Accumulation de déguisements, d'enlèvements, de meurtres, de défenestrations, de fêtes louches, de pièges déjoués ou efficaces, La semaine de bonté constitue en quelque sorte un Fantômas en images. Ernst nous donne dans ce recueil les aventures du désir, de ses masques, de ses tromperies, de ses contradictions. Je dis — le désir... / — Cela signifie quoi? / — Rien et tout. / — Pourtant qu'est-ce que c'est? / — Personne... Mais, cependant, quelqu'un!

GILBERT LASCAULT

Un tissu de mensonges. Peinture. 1959. 200 x 300 cm. Coll. privée, France. (Photo J. Hyde).



La faune du paradis retrouvé

par Yvon Taillandier

« Monsieur!, m'écriai-je à l'adresse d'un piéton qui marchait devant moi, enveloppé d'une grande cape noire, le jardin d'acclimatation? »

En guise de réponse l'inconnu se retourna. Je réprimai un geste d'effroi et sans doute auraisje fui, si je ne m'étais raisonné: « Souviens-toi!, me dis-je, souviens-toi d' "Une semaine de bonté". En as-tu vu des colporteurs et des fumeurs de pipe, des chemineaux et des prêtres, des sonneurs de cloches et des clarinettistes, des fréquentateurs d'estaminet et des buveurs d'absinthe ou de champagne! Comme eux, cette semaine-là, les voyageurs de première classe et les soldats de seconde classe, les tragédiens vêtus à l'antique et les décorés du mérite agricole, les confidents, les banquiers, les pompiers, les coiffeurs, les badauds, tous, aussi bien que les chatouilleurs de pieds, les frappeurs de femmes, les manieurs de hache, les tireurs au pistolet, les condamnés à la guillotine, les bourreaux et les nécrophiles avaient des têtes de lion. Tu les as regardés, écoutés. Rugissaient-ils? T'ontils dévoré? Eh bien! ce passant que voici devrait voler d'un vol menaçant. Or, selon toute probabilité, il se promenait bourgeoisement, citadinement, de la façon la plus piétonnière, quand tu l'as hélé. Toute la question est de savoir s'il va glatir ou parler. »

Il parla.

« Monsieur, vous demandez le jardin d'acclimatation. Je comprends ce que vous voulez dire. Vous y êtes. »

« J'y suis? », répétai-je, surpris, car je m'étais attendu à des cages ou, du moins, à des barrières. Or, si mon interlocuteur ne me trompait pas, il n'y avait rien de tel. Une rue comme beaucoup d'autres rues. La nuit tombante.

« Dans la Max-Ernst-cité, reprit-il, ce que vous appelez le jardin d'acclimatation est presque partout. »

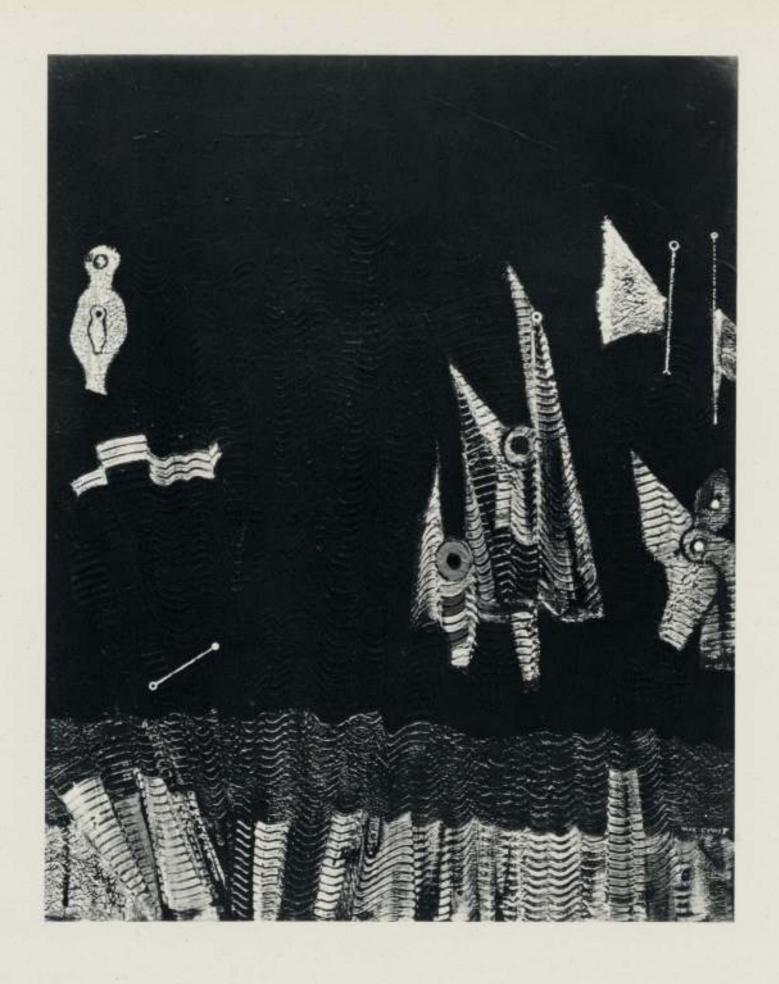
Puis, se redressant: « N'en suis-je pas la preuve? »



Max Ernst et Patrick Waldberg au marché aux oiseaux. (Photo R. Zimmermann).



Deux jeunes chimères nues. Peinture. 1927. 100 x 84 cm. Coll. A. D. Mouradian, Paris.



Oiseaux au-dessus de la forêt. Peinture, 1929, 80 x 64 cm. Museum of Modern Art, New York (Legs de Mrs. Katherine S. Dreier).



L'élue du mal. Peinture. 1928. Coll. A. D. Mouradian, Paris.

J'étais perplexe. A qui avais-je affaire? A un homme? A un aigle?

Après avoir hésité, je me hasardai à expliquer — en m'efforçant d'être le moins blessant possible — que l'individualité de l'homme-aigle, ou de l'aigle humain que j'avais l'honneur d'entretenir me paraissait plus intéressante pour un tératologue que pour un amateur de zoo.

« Ça n'a pas d'importance, répliqua-t-il aussitôt. Vous faites là une distinction inutile. Dans le Max-Ernst-land, le zoo n'est pas seulement une sorte de musée d' "Histoire naturelle" au sens ordinaire du terme, mais aussi au sens ernstien, c'est-à-dire un genre de musée tératologique. A telle enseigne qu'il est commun d'y trouver des hybrides comme moi, Monsieur: éléphants à tête de taureau, ânes à tête d'éléphant, tigres à tête de singe, etc... D'ailleurs, tout cela concerne de très près l'antilumière. »

« L'anti-lumière? répétai-je comme si je n'avais

Ici tout est suspendu (Fatagaga). Collage, 1921. (Photo M. Waldberg).





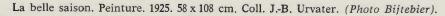
Labyrinthe, 1924, 23 x 18 cm, Coll. A. D. Mouradian, Paris. (Photo M. Waldberg).

pas d'idée sur la signification de ce mot dont j'avais pourtant discuté avec Max Ernst lui-même. L'anti-lumière? Que voulez-vous dire? »

L'homme à tête d'aigle resta un moment silencieux, tandis que nous croisions un serpent acéphale, puis un serpent céphalisé, des araignées, des renards à la démarche de fouine, une louve, des hippopotames, des chenilles, des papillonsréverbères, des écureuils. « L'anti-lumière, Monsieur... » Et l'homme à tête d'aigle ou l'aigle à corps d'homme se mit à parler avec une certaine précipitation. Dans ses discours, il fut question de soleil et de lune. L'anti-lumière, bien plus lunaire que solaire, ne venait pas de l'astre sélénique ni, non plus, de l'apollonien. C'était une lumière intérieure. Avec une certaine perfidie, j'insinuai qu'il s'agissait peut-être d'une lumière électrique. Mais l'aigle-humain ou l'homme-aigle évita le piège. Non: par « intérieure » il voulait dire autre chose. Je devais comprendre que ce phénomène avait une relation certaine avec le paradis perdu (et retrouvé).

Que le Max-Ernst-land eût un rapport avec le paradis, c'était l'avis, je le savais, de plusieurs esthético-géographes et notamment de John Russell écrivant à la page 169 de sa monographie sur Max Ernst: « Pendant longtemps, il fut le dernier, et nullement le moins valable des Maîtres européens à prendre comme thème principal le "Paradis perdu". »

Donc, pour l'anti-lumière, rien d'étonnant à ce qu'elle eût quelque relation avec lui. Mais j'opinai qu'il y avait de nombreuses hypothèses touchant l'Eden. Je me remémorai la belle évocation que, dans son étude si attractive sur Max Ernst, Patrick Waldberg fait, à la page 12, de la puissance de la nuit, « lieu de révélation » selon Novalis, et de la connaissance qu'en a Max Ernst depuis son tout





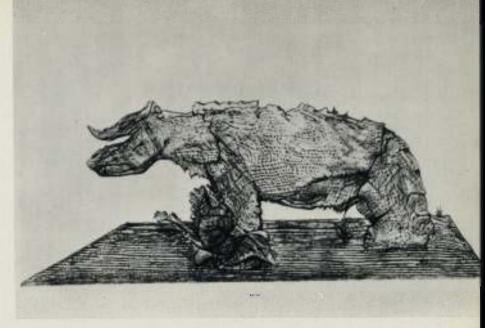
jeune âge. Si donc l'Eden dont il s'agissait était bien celui auquel je pensais, alors il ne devait pas y être question de phénomènes optiques, pour la bonne raison que ceux qui l'habitent ont les yeux fermés.

« Précisément, dit l'aigle, et c'est justement pourquoi nous ne parlons pas de lumière, mais d'anti-lumière, de contre-lumière en somme. » Des chouettes passèrent à ce moment-là. « Cette obscure clarté... » murmurai-je. « Non, coupa l'aigle humain. Encore une fois: pas une lumière externe, fût-elle stellaire, mais une lumière interne. Quelque chose qui correspond à notre habitude de voir, bien sûr, mais qui, à tout bien considérer, concerne autre chose que la vision. »

J'admirai qu'une personne douée d'un œil d'aigle fît bon marché de la vision... d'une certaine vision, du moins.

Il y eut un silence, que l'aigle rompit le premier. « En ma qualité d'habitant du jardin de désacclimatation, pour employer un langage plus congru que le vôtre, je puis vous dire que sa population animale se divise en dix catégories. Il y a les hybrides comme moi, mélanges d'animal et d'humain, ou de plusieurs espèces animales. Il y a les animaux simples, mais bizarrement situés ou d'une dimension anormale (énormes sangsues, gigantesques sauterelles, etc...). Il y a des animaux mythologiques (les dragons de "La cour du Dragon", les chimères, "La louve", "L'ange du foyer"...). Il v a les animaux-machines ("L'éléphant Célèbes") et les animaux géométriques (ou géométrisés) comme les volatiles de "Après moi le sommeil" (1958) ou de "L'astronaute aimé aime à passer l'hiver à Saint-Moritz". Il y a les animaux lacunaires qui ressemblent à des ferronneries scythes et auxquels manquent de grandes parties du corps (poitrine, ventre, morceau de crâne) qui, chez les autres, constituent des pleins apparemment indispensables. Dans le même ordre d'idées, il y a les animaux creux comme le bélier de "La belle maison". Il y a aussi les animaux émergeant ou s'engloutissant, qui se distinguent mal du paysage: oiseaux de pierre ou de ronce notamment. Il y a encore les animaux qu'on connaît seulement par ouï-dire... »

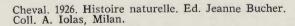
Je hochai le chef dans un mouvement de vive approbation. J'ai longuement écrit, dans "Le voyage de l'œil", au VIeme chapitre, au sujet d'animaux de cette espèce. Il s'agissait d'oiseaux rencontrés — si l'on peut s'exprimer ainsi — dans une toile exposée au Salon de Mai 1958. En fait, on ne rencontrait ces oiseaux passereaux de la famille des corvidés que dans le titre du tableau: "Les corbeaux de bonne humeur". Cette espèce ernstienne est un peu comme le fruit de la gestation dont on parle sans le voir. Coïncidence? Au moment où je me faisais cette dernière réflexion, j'entendis mon interlocuteur évoquer la même période de l'existence. « Il y a aussi, disait-il, des animaux qui sont comme en gestation dans la matière et qu'une sorte de sac comparable à la double enveloppe

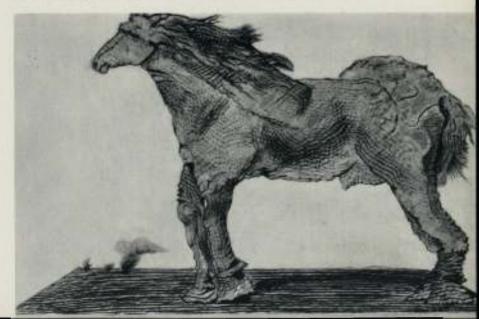


Rhinocéros. Histoire naturelle. 1926. Ed. Jeanne Bucher, planche XXVIII. Le Point Cardinal, Paris.



Taureau (la joie de vivre). 1927. (Photo M. Waldberg).





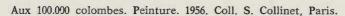
dite de l'amnios et du chorion entoure et protège. » Tandis que je pensais à "Oiseaux et Océans", toile de la collection Pierre Loeb, il continuait: « Là, Monsieur, nous touchons à la solution de nos problèmes. L'anti-lumière, c'est une lumière que nous inventons pour voir dans l'obscurité de ce temps paradisiaque qu'était le temps de la gestation. Mais, alors, nous étions aveugles; c'était la nuit. L'anti-lumière est une lumière qui, par son caractère incertain, respecte la nuit prénatale.

Je ne sais si vous l'avez remarqué, Monsieur, mais nous autres, ainsi que l'attestent entre mille exemples l'érection du fameux "Monument aux oiseaux" et l'existence d'un "Supérieur des oiseaux" nommé Loplop, nous sommes extrêmement nombreux au jardin de désacclimatation. C'est que l'air nous porte comme le ventre maternel porte le fœtus. Nous sommes une persistance visible de l'apesanteur, de la merveilleuse légèreté prénatales. Il semble, en outre, que nous soyons pour Max Ernst des symboles du Nouvel Homme en gestation dans l'Histoire.

Mais nous avons bien dit aussi, Monsieur, poursuivit l'aigle dont je m'avisai alors qu'il devait

cacher ses ailes sous sa cape, nous avons bien dit que le paradis est perdu. Nous l'avons perdu par la naissance: cette cruelle et tragique traversée, cette douloureuse séparation, cette suppliciante métamorphose. Comme vous le faites vous-mêmes moins ostensiblement il est vrai, mais tout aussi profondément, nous en gardons la trace, la marque, le stigmate. Notre bec, à l'instar de tout l'anguleux, le perforant, l'usé, le râpeux de la géologie et de la biologie dans ce pays, c'est la mémoire de la naissance. Le monstrueux, le syncopé, l'hybride, c'est également la naissance. Ainsi, Monsieur, en tant qu'oiseau, et bon voilier porté par l'air comme par un ventre maternel, je commémore et célèbre la gestation édénique; mais, parce que, entre ce paradis et la géhenne où l'on passe pour venir à l'air libre, il y a autant de différence et de distance qu'entre l'humanité et l'animalité, fût-elle aquiline, je porte, par ma double et antinomique nature, et comme une perpétuelle revendication et une éternelle incitation à inventer un nouveau monde et une nouvelle vie, le témoignage de l'enfer d'être né.»

YVON TAILLANDIER









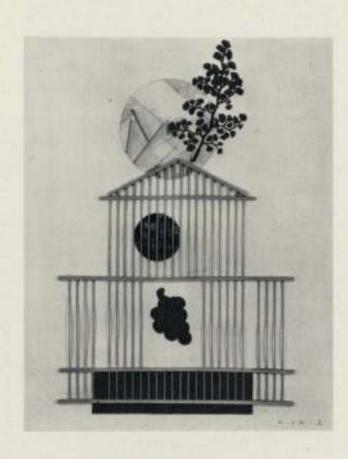
L'illustre forgeron de rêves. Peinture. 1961. Galerie Edouard Loeb, Paris.

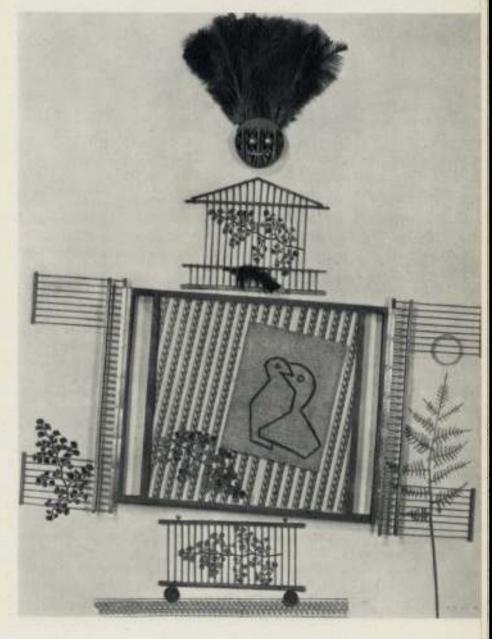
Max Ernst à tire-d'aile

par Patrick Waldberg

La Galerie du Pont des Arts, petite mais claire et gaiement sise rue Bonaparte, à un jet de pierre du fleuve et de ses arbres, nous a donné cette année avec l'exposition Max Ernst (juin-juillet 1963), une bien plaisante fête. Trois séries d'œuvres récentes: les Harpes éoliennes (tableaux-objets), les Oiseaux (dessins au pinceau), les Paysages de poche (gouaches), mettent à jour trois facettes, lumineuses, ironiquement tendres et mélancoliques à la fois, de l'art de Max Ernst.

Harpes éoliennes! L'idée d'une musique qui se fait seule, que seul engendre le caprice des vents, on comprend combien elle a pu le séduire. Cet instrument augural, douloureux ou allègre selon le doigté des souffles, mugissant dans l'orage comme une meute d'Erinnyes ou bien, sous la caresse de la brise, filant un mélodieux murmure, n'est-ce pas l'image même de ce qu'il a toujours voulu être: clavecin sensible et universel, vibrant à tous les courants de l'esprit, du cœur et des sens?







Les Harpes, au nombre de six ou sept, que Max Ernst présente ici sont, en fait, des collages, dont les éléments sont des cages, des fougères, des plumes, des oiseaux. Les cages de bois blanc parfois chavirent, l'oiseau, qui est peint, attend quelque reflux, une branche de fougère pousse ses dentelures entre les barreaux et hisse vers le ciel sa colonne de vertèbres. Un jeu, certes, mais le plus aérien, le plus gracieux qu'on puisse voir. Ces constructions légères me rappellent, dans le halo du souvenir, le Palais à 4 heures du matin, de Giacometti, avec quoi elles partagent le charme d'un éphémère, d'une fragilité qui poussent leurs prolongements vers l'infini de la durée. Seul un poète pouvait avoir l'idée de ce titre, Harpes éoliennes, si convaincant dès qu'on a vu les œuvres proposées. C'est bien l'air, le vent qui sont ici les vrais protagonistes. L'on se laisse porter par les ondes, dans la cage ou au-delà, pris par un sentiment d'ubiquité. A noter que dans l'un des tableaux exposés — le plus pur, peut-être — l'oiseau est absent, la porte de la cage ouvre sur le soleil.

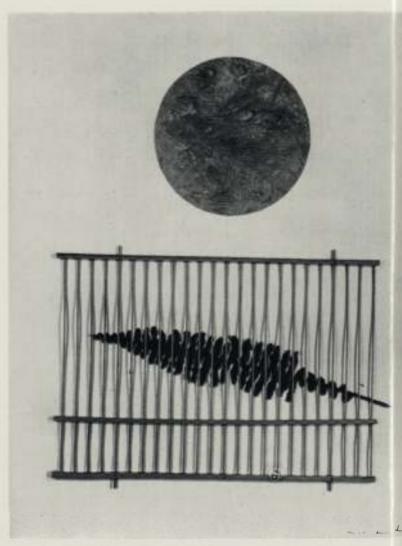
Les dessins, dans les autres salles, montrent une trentaine de variations sur un thème ernstien par excellence: l'oiseau. Un trait ininterrompu, enlevé dans un fa presto irrésistible, et voilà que naissent des personnages, mi-volatiles, mi-humains, tendres et moqueurs, comiques et plaintifs, destinés à illustrer vingt-sept poèmes de Jacques Prévert. L'on songe à quelque sonate de Weber que viendraient taquiner les contrepoints de Satie.

Les Paysages de poche, enfin, précieusement serrés dans une vitrine, apparaissent comme le prolongement des Microbes (1946), mais là encore, l'évolution est ascendante. Le jeu est devenu grave. L'impression de grandeur qui émane de ces petits formats tient du miracle. La douceur mélancolique du paysage réinventé incite au silence. Il semblerait que Max Ernst ait retrouvé l'écho d'appels issus de la lointaine enfance, qu'il nous transmet sous forme de poésie pure.

Cette exposition est à mon sens plus importante que ne l'auraient laissé supposer ses dimensions modestes. Trois catégories d'œuvres, accomplies à peu près simultanément, traitent de sujets familiers à l'artiste depuis toujours, mais où le renouvellement est total. Rares sont ceux qui, à l'égal de Max Ernst, ayant accédé au sommet de la maîtrise, ont su préserver la fraîcheur.

(XX° Siècle n° 22, déc. 1963).

PATRICK WALDBERG



Max Ernst sculpteur

par René de Solier

I. INTRODUCTION: ŒUVRES

1. La sculpture de Max Ernst, sculpture « faite par un peintre », se développe, se poursuit comme en secret ou à l'écart depuis 1913 (« Les Amoureux »). Plusieurs grandes périodes (23-24, 27-34, 38-39, 44-48, 55-59, 60) jalonnent et définissent l'aventure, amoureuse, où paraissent tant d'êtres (« Œdipus », « Chimère », « Génie ») et d'objets étranges (« Etes-vous Niniche? »). Ce que Max Ernst a en vue, dès cette multiplicité, et dans le long chemin, un demi-siècle, c'est une sorte d'entreprise non conformiste, avec les moyens du bord. Sculpture simple, mais qui couvre l'essentiel, utilise différents modes ou moyens (reliefs, sculptures érigées, masques, sculptures monumentales, galets, pierres de Maloja, objets et mixtes...), les matériaux traditionnels ou les plus rares (bois, béton, pierre, plâtre, bronze, or). Des lieux jalonnent l'entreprise: Brühl (1913), Cologne (1919), Paris (1923), Maloja (1934, un moment élu), St-Martin d'Ardèche (1938), Great River (1944), Sédona (1948), Paris (1950), Huismes (1955) — à tel point qu'on pourrait dire ou laisser entendre que toute halte suscite et fomente une sculpture correspondante, compte tenu des chasses et des préoccupations d'alors.

2. Halte, repos. Les sculptures, « ce sont mes vacances », nous dira Max Ernst. A tel point que l'on s'interroge (mais non dans cette première étude): quel rapport est entretenu par la sculpture avec la peinture? Discret, amusé, Max Ernst laisserait au critique le soin de « fouiller » et de dire. Ce qui est certain c'est que cette sculpture éclaire (mais comment?) la mythologie personnelle du peintre, de l'artiste, homme complet (nous insisterons sur cette définition). Elle met en évidence des éléments-clés, formateurs, qui apparaissent dans les sculptures récentes, objet de cette étude: « Ames-sœurs, L'Imbécile, Sous les Ponts de Paris, La Tourangelle, Dreamrose, Bosse de nage, Fille et Mère, Le Génie de la Bastille, Un Chinois égaré ».

Il faudrait écrire l'histoire de chacune de ces sculptures, pour tenter d'en découvrir le sens (un titre n'est jamais prosaïque, chez Max Ernst, il situe et égare, arme le piège sur l'un des chemins), non depuis « la gestuelle », maintenant mécanisée par l'écrasement ou la souderie, mais depuis l'une des qualités de l'artiste (nous serions tenté de dire du véritable artiste): le sérieux!

On oublie l'un de ses revers, ou l'avers, qui est face, côté montré (à bon entendeur salut!), l'humour.

II. LE CORPS-ACTE; DÉPAYSEMENT ET TOUCHER

3. Gravement, l'on évoque, dans l'esthétique parallèle (à l'histoire des œuvres), tel problème assez vain ou fade, compte tenu de l'inculture des philosophes de la cour en matière d'art: si la peinture est une métaphysique. Et la sculpture? Une extra-physique, ou une *optique-physique* alliée à la fixation, détermination et mise en place, en lieu, en question des éléments?

Sérieux, fixation: au métier, au sol. Mais quelle « élévation »! (Nous y reviendrons.) L'un des caractères de l'esprit de sérieux, on aurait tendance à l'oublier, se fait jour dans et par l'application au travail, cette sorte de lenteur méditante de la main experte (est-elle sensuelle, ou opératoire?). L'activité manuelle, pétrir, modeler, est comme sabordée ou exagérément niée par les adeptes du chalumeau, de la brosse d'escrime, tenant pour girations fleuronnantes le moindre bout qui encre, peinture, soude. Il y a eu, chez l'artiste, à tel moment de sa sculpture, une grande humilité d'artisan à n'employer que les instruments les plus simples, le clou, un moule, une coque; les objets oubliés, déchus, d'un autre âge, déjà. La leçon des modernes, depuis Kurt Schwitters, génie de l'amalgame et du groupement, de la mise en place (« Cathédrale », 1926), ne consiste guère à produire le bric-à-brac (l'époque, maintenant, est aussi caractérisée par la « fin » des Puces, ou leur commercialisation), mais à utiliser sans misérabilisme les objets humbles ou naturels. Aux tableaux de bois flottés ou de coquillages, qui accélèrent la décadence de « l'image » surréaliste, succèdent - mais qui en a vu ou analysé l'importance? les matériaux-ajouts, qui font passer de l'objetamalgame à la sculpture. (Au départ, peut-être, dans ce génie de l'ajout inventif, « Le verre d'absinthe » de Picasso).

- 4. Cette construction d'objets, de moulages et de formes est sculpture corporelle, qui dépayse le corps opérant, « entrelacs » de vision et de mouvement; corps prêté au monde.
- 5. On s'interroge, non sur *l'énigme du corps* (nous verrons qu'il s'agit surtout des énigmes posées par le visible), mais sur la disparition du

corps de l'homme, de l'entier du corps « identifiable » sur-le-champ, dans cette sculpture. En revanche, comme en filigrane, obsédant, fond de voltige, d'oscillation et d'obliquité, domine l'obsession de la verticale, du grand « arbre », axe ou colonne. L'énigme tient dans « l'érection », sculpture érigée, forme, disposition (le sculpteur est erector: il érige, construit); dans ce maintien, ce tamisage et crible, par l'intermédiaire du corpsregard, ce qu'il voit: en avant, en arrière, dessous, « dans » la forme, en lui (en elle), regard proche et loin, comme à bout de main, d'antenne flexible ou d'ergot, sujet et acteur, lié à tant d'allées et venues; dans la disparition du corps, au profit d'un mixte, source ou venue d'hybride, qui se donne l'illusion de percer, d'être transparent (en fait, merveille opaque complexe, sauf pour les spécialistes?). Corps présent, et l'autre absent, qui disparaît de la représentation, enfin! Qui abdique, reste suggéré, dans cette obsession de la verticalité, des poussées et vrillements phalliques, de l'érection myxomycète.

Le goût des « germes », et des pseudopodes, qui augmentent de volume (chez le « Fou de Lune », base arquée), des formes cerclées, cornues ou coniques, chez Max Ernst, est aussi sens du volume, rapport entre voyant et visible, une sorte de recroisement, un système d'échanges, depuis les éléments-clés, formateurs.

6. Tout un groupe de sculptures aidant, et particulièrement depuis 1945, « Etes-vous Niniche? », amalgame de jougs, objets trouvés, sur une plaque d'imprimerie (où l'on peut lire le dernier mot du titre), ce qui vaut, dès que l'on garde les formes en mémoire, heureuse ou surprise, a nom dépaysement. Par tout un groupe de qualités: lumière, couleur, profondeur, qui éveillent un écho dans notre corps, l'être au guet. On voudrait être « chasseur de formes », en compagnie de Max Ernst, comprendre la genèse de l'œuvre. Œil fureteur, main habile, comme lointaine, faite pour le scalpel, dès l'incision ou la mise en place d'une chose déjà ouverte, tenue en équilibre, l'artiste n'a de cesse.

7. Quelle technique du *corps* est impliquée dans cet ensemble, où l'on éprouve la désorientation, qui égare? Pourquoi la sculpture, nouvel Œdipe, fascine-t-elle?

L'énigme des formes n'est résolue dès la parution, l'achèvement. On devine les ombres, ce qui est proposé plus loin ou en dehors (d'Œdipe: la question, la question-réponse, l'acte, la parole meurtrière, ayant pouvoir d'arme). Comment seraient étudiés ou perçus ces corps imaginaires (« le sphinx »?), dans l'au-delà, les lointains d'une réponse qui est acte. On devine la sensualité dangereuse de l'abord. Œdipe se livre nu. Sculpture, il nous faudra y revenir, un état de nudité, sans harnais ni auréole, fascinante, par et depuis cette nudité accomplie, d'un corps réel. Paradoxalement, l'image spéculaire (l'œuvre, en partie, est miroir)

complète les données visuelles, ce que je perçois; elle ébauche — il y a là l'indice d'une correction, depuis le « défaut » accepté, le gauchissement d'une symétrie, qui équivaut à sa négation ou destruction — elle ébauche dans les choses et les formes conçues le travail de vision.

On a coutume de parler du corps-écran, et de l'image reçue « en moi », sur l'écran « intérieur » (rétinien, mental, semi-tactile, en relation avec toutes les zones et immersions du palper). En fait c'est l'opacité de mon corps qui est révélée, et surveillée par ce Génie (de la Bastille, juché sur sa colonne tel un stylite, mais « en gueule »).

Ce qui est affronté, dans l'expérience, l'exploit de la sculpture (on pourrait la considérer comme séries d'actes manuels, concourant au chef-d'œuvre), se détermine par l'agir, les connaissances de l'agir et de la vision: expertise et transparence. Jeu arachnéen, manuel, sans trace. Autour de l'œuvre, les gestes de construction tissent d'invisibles rêts.

Construction, donc, depuis *les gestes*, comme détachés de la «corporéité» (le sculpteur n'est pas un être diaphane, mais, sensuellement manuel, il a le don d'éprouver la légèreté et la masse des volumes comme à distance, par le jeu et le biais du regard), et cependant reliés à elle, qui enregistre, complète, ordonne, stimule, subit et désagrège, fomente et arrête, poursuit.

«L'invisible de mon corps» peut investir les autres corps, les choses que je vois. «L'homme est *miroir* pour l'homme» (Maurice Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, in Les Temps Modernes, n° 184-185, p. 203). Max Ernst réussit à merveille, le défi lancé, du geste au miroir. Toute l'histoire de la vision créatrice est à reprendre depuis l'histoire des œuvres, compte tenu des changements intervenus dans une sculpture qui ne figure pas — elle établit la valeur hiératique d'un être de puissance, au gué sensuel, fascinant. Il faut que la main (du spectateur) passe, touche, éprouve, comme aveugle, aveuglé de désir. Il inonde, nouvelle lumière de l'œuvre, dans le faix des pulsions.

8. Le corps de sculpture, l'interrogation (que l'on songe à « Œdipe », ou aux « Ames-sœurs »), visent la genèse des choses dans notre corps, la plus-value du corps-objet énigmatique, à la fois transparent opaque, mobile diaphane, établissant des réseaux (rêts, toile, jeu arachnéen), cet entour, sans que nous puissions être renseigné sur l'origine (de telle création), sur le jugement du créateur. Que pense-t-il de son œuvre?

La non-mémoire aidant (le catalogue de l'œuvre sculpté comporte environ 70 titres), Max Ernst serait-il tenté de dire d'une sculpture, dernière en date, ou ancienne: — je ne m'en souviens plus? elle s'est comme échappée de mes mains.

Cependant chaque figure est *portée* (mais l'œuvre « file », afin de préserver certain devenir, ou par respect et besoin de « ce qui doit venir » ensuite, telle chose étant faite). Mystérieusement

elle établit tout un jeu de valeurs tactiles, sans pour autant donner à la main tous les droits. C'est le regard qui chante, amusé! L'œil est enchanté, au gré du puzzle. (Il y a du génie de conteur, de formation légendaire, chez Max Ernst, ne serait-ce que par l'art des titres, des formations amusées, ou contractions inattendues: « Ladybird », « White Queen », « Moonmad »). Les cailloux de Poucet, les facéties et arguments du Fou (ou du Roi), les jeux de Palamède ou de Sissa, sont remplacés par des signes en place, signes-éléments de l'œuvre, sans que la main laisse de traces, et par le reflet, effet indirect.

9. Allié à la vision, aiguë, à la science des effets, jeu d'antennes, le toucher devient ainsi élément souverain. Fait curieux, on est tenté de parler de la pureté de la main du sculpteur — il y a une délicatesse semblable chez Jean Arp (et une grosse patte, un évident défaut de main, dans la souderie).

Sensualité; ubiquité (qui fait toute la difficulté de la vision); afflux des valeurs tactiles: le corps « monté » s'aimante, sans survol gobeur; les colonnes s'érigent, dépassent à peine l'aire du geste, cependant le défi est manifeste (« Asparagus »: déchirer; quelques espèces ont des épines).

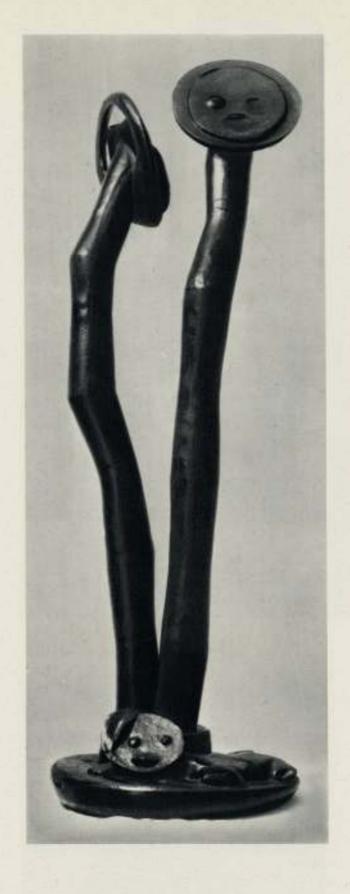
La sculpture vit de griffures et de reflets; de proximités et de lointain; la main forme ce qui est (et sera) du corps; elle tâtonne, hésite, et construit « pour la distance » (optique, visuelle, manuelle, corporelle). Le recul, chez l'artiste (Max Ernst aurait besoin d'être bas, sous sa taille -Gulliver et Lilliput sont aux prises - en fait c'est la vision « par en dessus » qui est en jeu), l'allée et venue, du point de travail et autour, de l'œuvre en cours, au plus loin; ces actes et les constructions de ce qui est soit à hauteur de sellette, basse, d'abdomen, d'ombilic, ou au sol, modifient, comme par le pétrir, la boulange, l'ajustage, une forme en train de naître, au gré des exigences, selon ces séries d'éloignement, de rapprochement et de contact.

On a pu parler de la déformation comme source ou genèse de l'art moderne, mais deformo, sans étymologie confondante — nous songeons à un rapport de formation, — c'est aussi donner une forme, façonner; et defiguro, c'est symboliser. On ne se débarrasse donc pas de l'énigme corpssens, elle devient piège, et dédale, comme le corpsacte; de l'action à distance ou par intermédiaire (l'outil) — on l'utilise.

III. SCULPTURE IMAGINAIRE ET TOTALITÉ

10. Pourquoi je sculpte? nous dit Max Ernst: par besoin, défi, « en vacances ». Période de repos, entre peintures, comme pour éviter la dispersion, l'affaissement; pour trouver, retrouver des forces, sans se perdre dans « l'être » extérieur des vacances.

La sculpture chez les grands artistes (Matisse,



Ames sœurs. Huismes, 1961. Bronze. H. 93 cm. Coll. Famille de Ménil, Houston.



Dreamrose. Huismes, 1959. Bronze. H. 32 cm.





Fille et mère. Huismes, 1959. Bronze. H. 39 cm.

Picasso, Braque, Max Ernst...) intrigue dans la mesure où elle ne constitue pas l'activité initiale; elle est à la fois partie et totalité. Partie d'un ensemble, totalité autonome. Ce qui remet en mémoire, en évidence, la notion et réalité de l'artiste « universel »: peintre, sculpteur, musicien, poète, écrivain. A chacun ses dons; ils ne s'exercent pas à sens unique; et telle activité, la sculpture, n'est forcément dans la ligne de l'autre, peinture.

Compléments, totalité. Il y a là une démarche ancienne (que l'on songe à Vinci, à l'universalité ou à l'humanisme d'alors); le besoin ne se fait jour à l'imitation de... Il y a aussi, chez le peintre, ce très vif sentiment de la crise qui paralyse un art, la sculpture; de lui donner « ouverture » dénouement, libre cours, essor, et non raison, par des productions libres, en marge, douées d'une liberté qui surprend, compte tenu de la multiplicité des moyens et techniques mis en œuvre, utilisés. La « gentillesse » de Max Ernst est aussi dureté, jugement prompt, résolu (à l'endroit des sculptures, dans l'époque — et celle-ci vient après les périodes « héroïques », 11-14, 17-23), simplicité, qui se gausse des techniques, de la souderie, du forcing au chalumeau.

En se réduisant à des éléments et formations simples (leur complexité naît et prévaut dès l'ajustage), Max Ernst prend conscience de la limitation introduite et imposée en nous par le jeu manuel, les nécessités de construction. Monter une forme (« j'ai essayé avec de la cire, tout s'écrou-

lait, devenait mou ») exige quelque patience et connaissance, science de l'armature. Pour l'instant, Max Ernst s'en passe, de cette connaissance. Il reste peintre dans sa sculpture par l'évidence et le non-truquage, les relations de l'imagination et de la matière. Limites techniques; mais l'attention reste dans son champ, le guet est vif. En un sens la matière fixe des directions à l'imagination. L'oriente-t-elle?

11. On épiloguera, sans doute, et chicanera, depuis « l'automatisme », ou même la chasse (des objets), les moulages, qui seraient incapables de

Apaisement. Huismes, 1961. Bronze. H. 65 cm. (Photo M. Waldberg).





Dans les rues d'Athènes. Huismes, 1960. Bronze. H. 99 cm.

constituer une sculpture? Mais quelle définition en donner? Selon Pierre Francastel (in Les Sculpteurs célèbres, 1954, p. 12): « la véritable sculpture consiste dans le pouvoir de figuration de l'espace et des volumes ».

Or chez Max Ernst, et sans reprendre le dilemme de l'opaque et de la lumière, de la ségrégation et de l'insertion (des moules ou parties sur un axe), de la figuration et de la non-figuration nous sommes dans le visible et le plus loin, les parties et l'étendue, nous avons des choses à voir, à connaître, par cette sculpture, — l'échelle est déjà curieuse: pas de figurines (mais « le plus · petit » passe dans sa peinture — que l'on songe aux « Microbes »), une certaine monumentalité, et comme une prédominance de la vision par en dessus, haute taille assujettissant « ce » qui est sol, au sol ou vers l'ombilic, l'omphalos (table du Roi d'échecs), cloué d'un regard, dans l'orbe, dans l'ombelle. Mais c'est là seulement l'une des visions. RENÉ DE SOLIER

(XX° Siècle nº 18, févr. 1962).

Une vie dans une page

2 Avril 1891

Naissance de Max Ernst à Brühl, petite ville de Rhénanie. Son père, Philippe Ernst, est professeur dans une école pour enfants sourdsmuets. Ce bel homme aimable et très autoritaire est également, à ses heures de loisir, un peintre appliqué et un peu naif. Louise, sa femme, possède un sens inné de l'humour et l'art de raconter des histoires. histoires

1908-1914

Pendant des études très intermittentes à la Faculté des Lettres de Bonn, il s'adonne à la peinture et à la lecture des philosophes et des poètes. De cette époque date son amitié avec Macke, Henseler, le poète Kuhlemann; il fréquente le cercle « Jeune Rhénanie » dont le mot d'ordre était la spontanéité. Il participe aux expositions organisées par cle « Jeune Rhénanie » dont le mot d'ordre était la spontanéité. Il par-ticipe aux expositions organisées par ce cercle ainsi qu'au premier « Sa-lon d'Automne » allemand (1913). La rencontre d'Apollinaire, chez Macke, l'impressionne fortement. Bref voyage à Paris, où il se grise de liberté. Fait la connaissance de Arp à Cologne (1914) et noue avec lui une amitié qui durera toute la vie.

1914-1917

La guerre, « pour trois fois rien: Dieu, l'empereur, la patrie ». Mobilisé, Max Ernst profite de ses rares instants de loisir pour exécuter des aquarelles dont la plupart sont perdues ou détruites dues ou détruites

1917 Naissance, à Zurich, de Dada.

Premier mariage de Max Ernst avec Louise Straus. De ce bref mariage naîtra un fils, Jimmy, aujourd'hui

peintre.

Après sa démobilisation, Max Ernst reste à Cologne où s'ouvre une Maison Dada. Il prend contact avec les milieux subversifs de Munich, Berlin et Zurich.

Rencontre avec Paul Klee à Munich; publication, en hommage à De Chirico, d'un album de huit lithographies: Fiat modes, pereat ars; premiers collages.

En Novembre 1919, Karl Nierendorf fonde une « Société des Arts », ouverte aux « tendances nouvelles ». Malgré ses réticences, Max Ernst et Baargeld réussissent à organiser une exposition Dada.

Une lettre d'André Breton témoignant de la sympathie du groupe Dada de Paris propose à Max Ernst une exposition à Paris, Celle-ci a lieu la même année à la librairie « Au sáns pareil » et le vernissage est l'occasion d'une grande manifestation Dada, Max Ernst est vivement engagé à rester à Paris, Les vacances réunissent au Tyrol Tzara, Arp, Max Ernst et leurs amies respectives, André Breton, en voyage de noces, les rejoint, mais la présence de Tzara l'irrite et les rapports se détériorent rapidement.

1922

1922
Paul Eluard achète à Max Ernst
L'éléphant Célèbes et Œdipe-Roi.
Le peintre illustre par des collages
un recueil de poèmes d'Eluard, Ré-

un recueil de poèmes d'Eluard, Repétitions,
Nouvelles vacances au Tyrol avec
Eluard, Arp et Sophie Taeuber-Arp,
Tzara, Matthew et Hanna Josephson,
autour desquels se forme un groupe
assez hétérogène. Publication des
Malheurs des Immortels de Max
Ernst et Paul Eluard.
Max Ernst s'installe à Paris, où il
vit grâce à des travaux de fortune.
Eluard l'héberge pendant un an et

demi à Saint-Brice et à Eaubonne; Max Ernst décore de peintures murales la maison d'Eaubonne. La même année, il peint Au rendez-vous des amis; La Révolution la Nuit; Sainte Cécile; Femme, vieillard et fleur; A l'intérieur de la vue: les hommes n'en sauront rien, etc.

Exposition au Salon des Indépen Exposition au Salon des Indépendants; peintres et écrivains manifestent leur sympathie; des collectionneurs commencent à s'intéresser à Max Ernst (la Kunsthalle de Dusseldorf achètera, l'année suivante, La belle jardinière). Max Ernst vend à une pâtissière de Dusseldorf, la mère Ey, ses toiles de la période parisienne et s'embarque avec Gala Eluard pour Saïgon, où ils retrouvent Paul Eluard.

Publication du Manifeste du surréa-lisme.

Max Ernst réussit à louer un ate-lier. Un courtier en chambre, Jac-ques Viot, passe contrat avec Arp, Miró et Ernst. Premiers frottages; réunis en *Histoi-*re naturelle, ils seront édités l'an-née suivante par Jeanne Bucher.

1926
Première exposition importante à Paris, à la Galerie Van Leer; la Galerie Jeanne Bucher expose les planches de l'Histoire naturelle; en collaboration avec Miró, Max Ernst réalise les décors et les costumes pour un ballet de Diaghilev, Romeo et l'uliette. pour un ba et Juliette.

Année des « visions », exécutées selon une technique proche du frottage: le grattage. Max Ernst épouse Marie-Berthe Aurenche.

Grande exposition à la Galerie Bernheim (fleurs-coquillages, fleurs-plumes, fleurs-roseaux).

1929-1930

1929-1930
Publication de La femme 100 têtes, premier roman-collages suivi, la même année, de Rêve d'une petite file qui voulut entrer au Carmel (Ed. Carrefour), Première apparition tel calcale de Loplop.

Exposition de papiers collés à la Galerie Pierre, à Paris et chez Ju-lien Levy, à New York.

Exposition à la Galerie des Cahiers d'Arts, La même année le nom de Max Ernst apparaît sur la liste des proscrits du régime nazi.

Jeanne Bucher publie *Une semaine* de bonté, nouveau roman-collages. Vacances à Majola avec Giacometti.

1935-1936

1935-1936
Max Ernst participe à l'exposition
« Fantastic Art, Dada, Surrealism »
organisée par la Museum of Modern Art de New York.
A l'instar de Dominguez, Max Ernst
applique à la peinture à l'huile la
technique de la décalcomanie.

Numéro spécial des Cahiers d'Art consacré à Max Ernst (« Au delà de la peinture »); décors pour Uhu enchaîné de Jarry. Pendant la grande exposition surréaliste à Londres, Max Ernst rencontre Leonora Carrington.

1938-1941

1938-1941
Rupture avec André Breton et le groupe surréaliste, Max Ernst s'installe avec Leonora Carrington à Saint-Martin d'Ardèche, près d'Avignon. Il y achète une maison où ils vivront dans le calme jusqu'en 1939, date à laquelle il est interné en tant que ressortissant allemand dans la maison d'arrêt de Largentière, puis de Milles, avec Hans Bellmer. Libéré pour Noël, il regagne Saint-Martin d'Ardèche, où il est arrêté de nouveau. Il s'évade. Il ne retrouvera pas Leonora: devenue folle, elle s'est enfuie en Espagne où elle est internée dans un asile d'aliénés.
Recherché par la Gestapo, Max Ernst

d'aliénés. Recherché par la Gestapo, Max Ernst reussit à gagner les Etats-Unis où il arrive, après maintes péripéties, le 14 Juillet 1941; il est aussitôt ar-rêté comme « sujet allemand » mais sera libéré trois jours après. Ma-riage avec Peggy Guggenheim.

Rencontre de Dorothea Tanning, avec qui il s'installe dans un petit ranch à Sedona, en Arizona.

1944-1945

1944-1945
Vacances estivales à Great River (Long Island).
Le 8 mai 1945, jour de l'effondrement du Troisième Reich, vernissage de son exposition chez Julien Levy, à New York, Nouvelles vacances à Long Island,
Au lendemain de l'armistice, Eluard organise à la Galerie Denise René une exposition en l'honneur de Max Ernst.

1946

1946
Nouveau séjour en Arizona, voyages.
Max Ernst peint les « Microbes »,
minuscules tableaux accompagnés de
poèmes. Ils seront publiés sept ans
plus tard au « Cercle des Arts »
sous le titre de Sept microbes vus
à travers un tempérament.
Double mariage, le même jour, en
Californie: Dorothea Tanning et
Max Ernst, Juliet et Man Ray.

Nouveau séjour à Sedona; sculptures murales, groupe du Capricorne. Publication à Paris, chez Pierre Seghers, de poèmes en prose d'Eluard « illustrant » d'anciens collages de Max Ernst: A l'intérieur de la vue: huit poèmes visibles.

Publication de Beyond Painting. Exposition chez Knoedler à New York. Max Ernst devient citoyen américain.

Rétrospective à la Copley Gallery (Beverly Hills) et publication d'un recueil de collages et poèmes: At eye Level: Paramythe.

Retour en Europe, où Max Ernst retrouve ses vieux amis. Grande exposition à la Galerie René Drouin (œuvres de la période américaine). La librairie La Hune présente une rétrospective de l'œuvre graphique.

1951
Loni et Lothar Pretzell, sœur et beau-frère de Max Ernst, organisent dans le château de Brühl, sa ville natale, une grande exposition rétrospective à l'occasion des soixante ans de Max Ernst.

1952

1952
Max Ernst reçoit à Sedona la visite de Tanguy et de Kay Sage. Il donne une série de conférences a l'Université de Hawai, A Houston, Dominique de Menil organise avec le concours d'Alexandre Iolas une exposition Max Ernst pour la « Contemporary Art Association ».

Max Ernst s'installe à Paris avec sa femme. William Copley lui prête un atelier impasse Ronsin, près de Brancusi, qui devait mourir quelques mois plus tard. Rétrospective Max Ernst au Casino Municipal de Knokke-le-Zoute. Exposition à la Galerie Der Spiegel, à Cologne. Publication chez E. Beyeler, à Bâle, de Hirondil-Hirondelle, poème illustré de huit eaux-fortes.

1954
La vingt-septième Biennale de Venise décerne à Max Ernst le Grand Prix de Peinture, tandis que Hans Arp se voit attribuer le Grand Prix de Sculpture.

Max Ernst et Dorothea Tanning s'installent en Touraine, à Huismes. Publication de Galapagos d'Antonin Artaud, comportant des eaux-fortes de Max Ernst.

Rétrospective à la Kunsthalle de Berne, La ville de Tours organise deux expositions de Max Ernst, au Musée et à la Bibliothèque Municipale (Ecrits et œuvre gravé), Erection d'une fontaine à Amboise.

1956-1957

Max Ernst et Dorothea Tanning passent l'hiver à Sedona, en Arizona.

Exposition à la Galerie Iolas de New York, Max Ernst reçoit le Grand Prix d'Art de Nordrhein-Westfalen.

1958

Exposition à la Galerie Creuzevault, à Paris, organisée par Edouard

Loeb, J. J. Pauvert publie une biographie de Max Ernst par Patrick Waldberg. Max Ernst devient citoyen français.

1959

Rétrospective au Musée d'Art Moderne de Paris. Prix National des Arts et des Let-

1960

Parution de *Propos et présence* (Editions d'art Gontier-Seghers, Paris).

1961
Exposition d'une sélection d'œuvres de Max Ernst au Museum of Modern Art à New York, puis à Chicago et à Londres.
Exposition à la Galerie du Pont des Arts, puis au Point Cardinal (l'œuvre plastique).

1962 Exposition à la Galerie Iolas, à New York.
Exposition au Musée Wallraff-Richartz à Cologne.

1963

Même exposition à la Kunsthalle de Zurich.

Max Ernst profite d'un séjour à Sedona pour prendre l'empreinte du Groupe du Capricorne, que la Galerie Iolas exposera en automne.

La Galerie Der Spiegel de Cologne présente la première traduction allemande des Malheurs des Immortels

1964
Publication de Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie, cryptogrammes et eaux-fortes dédiés à
la vie et à l'œuvre de Wilhelm Leberecht Tempel, astronome et poè-

berecht Tempel, astronome et poete méconnu.
La Galerie Le Pont des Arts présente Les chiens ont soif, un album lithographique comportant un
texte de Jacques Prévert.
Exposition de sculptures au Musée
Grimaldì, à Antibes.
Exposition de « Vingt-deux microbes » à la Galerie Der Spiegel.
Max Ernst et sa femme s'installent
dans le midi, à Seillans.

1965
Série de grand tableaux-collages,
qui seront exposés à la Galerie Io-las: Le Musée de l'homme, suivi de la Pêche au Soleil levant.
Exposition à la Hannover Gallery,

Expositions au Jewish Museum de New York, à la Galerie Alphonse Chave à Vence, au Palazzo Grassi à

Venise. Illustrations Illustrations pour Logique sans peine de Lewis Carroll (Ed. Her-mann, Paris).

1967
Galerie Iolas, exposition « Le Néant et son double ».
Le Point Cardinal publie Paramythes, recueil de collages et poèmes. Exposition « Ecrits et œuvre gravé » à Prague, puis à Worpswede et à Hambourg (Kunsthalle).

1968 Exposition « Déchets d'atelier, Lueurs de génie » à la Galerie Al-phonse Chave à Vence. Décors pour « Turangalila », ballet d'Olivier Messiaen et Roland Petit, monté par l'Opéra de Paris.

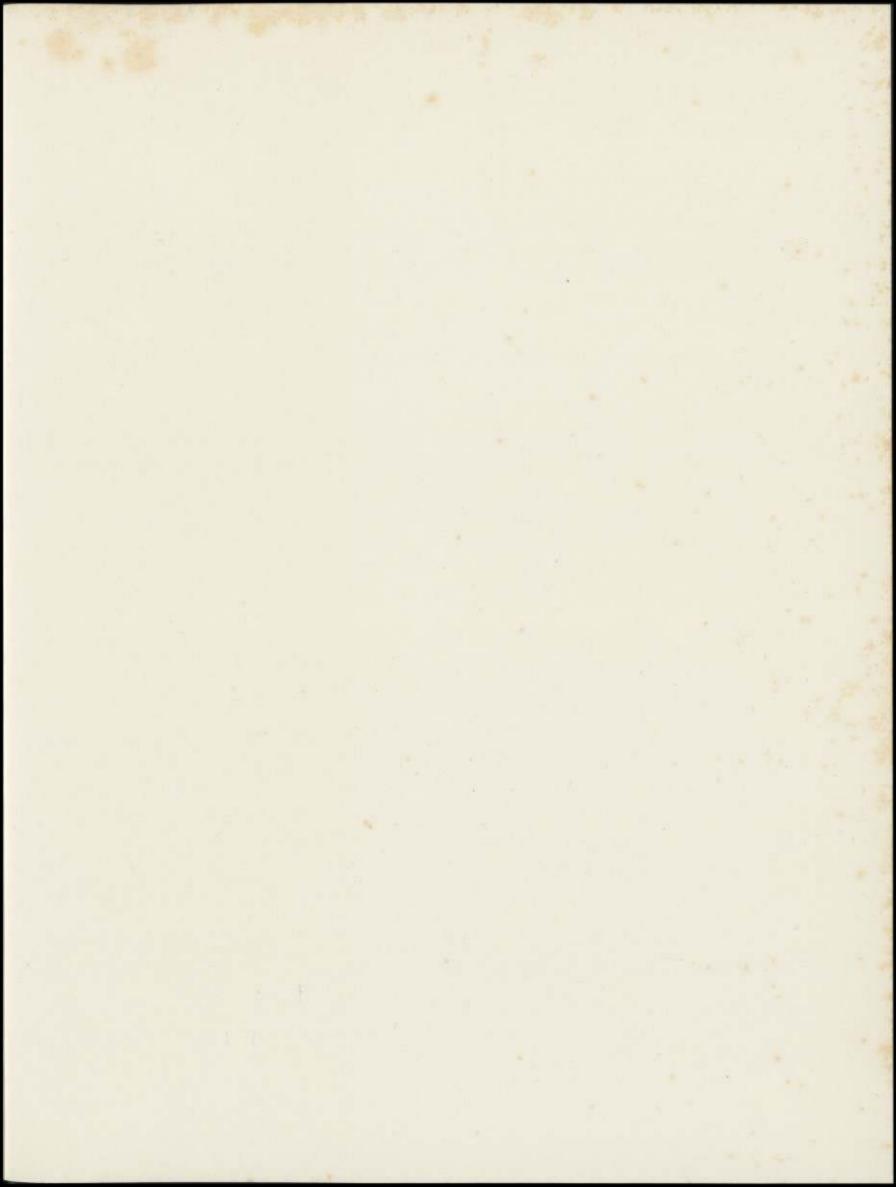
Journal d'un astronaute millénaire (Galerie Iolas). André-François Petit présente les peintures murales de la maison d'Eluard à Eaubonne, qu'il a pu sauver.

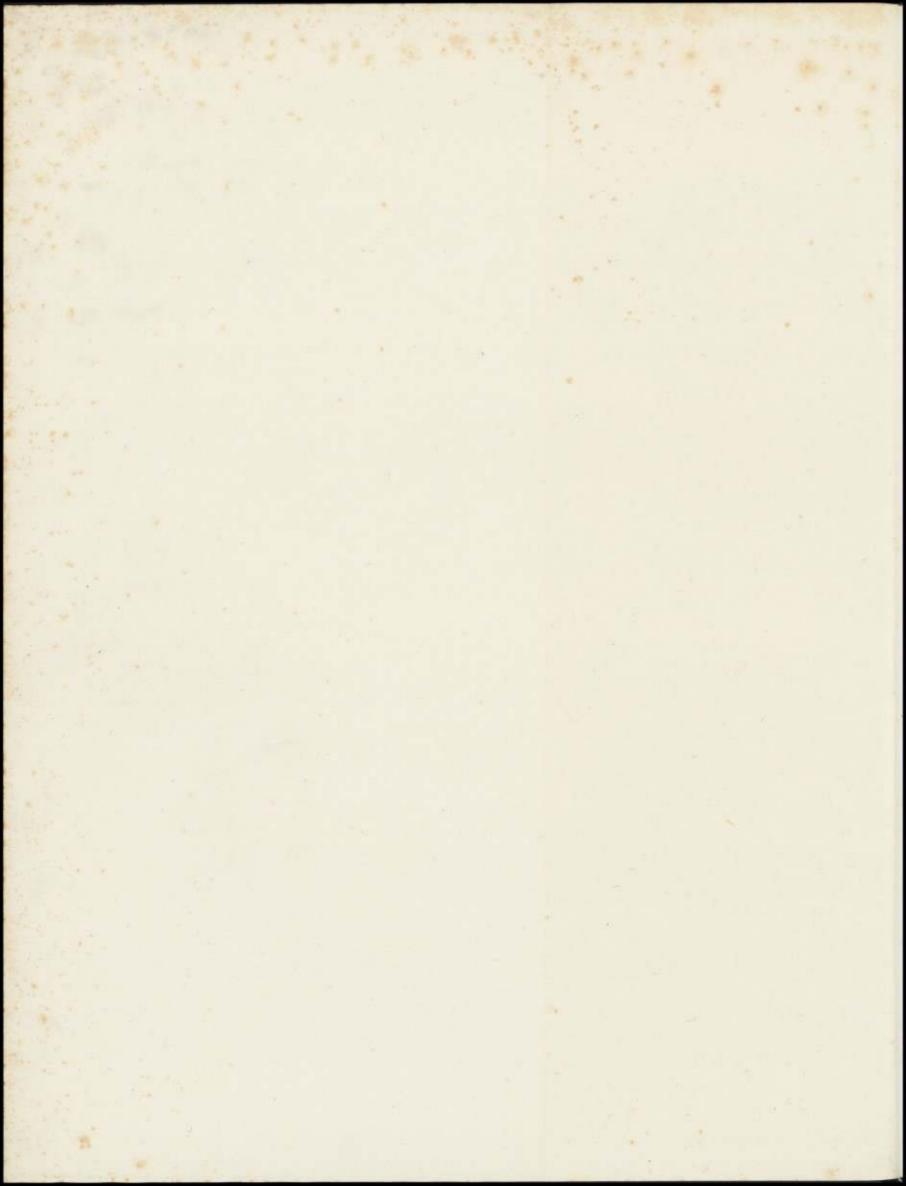
La Galerie Le Pont des Arts édite Dent prompte, poèmes de René Char, planches en couleur de Max Ernst. Ernst. Rétrospective au Moderna Museet de Stockholm.

1970
Ecritures (Le point du jour, n.r.f.).
Exposition à la Galerie La Hune,
Exposition des Max Ernst de la
collection De Menil à la Hamburger
Kunsthalle.

Publication chez Lucie Weill de « Aux petits agneaux » de Patrick Waldberg, 19 lithographies origina-

les.
Nous avons suivi, pour la rédaction de cette page, les très complètes « Notes pour une biographie » parues en première partie de Ecritures (Ed. Le point du jour, n.r.f.).





XX siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

2 numéros par an

186 pages 31 x 24 cm
reliés sous couverture pelliculée

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales
exécutées spécialement pour XX^e siècle.

Prix du numéro: F 85 Prix de l'abonnement 1971 (N° 36 et 37): F 160

NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format et avec la même présentation que la revue mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

HOMMAGE A MARC CHAGALL avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE avec fac-similé d'une linogravure exécutée pour XX^e siècle en 1938 - F 70 T.T.C.

En préparation:

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT HOMMAGE A FERNAND LÉGER HOMMAGE A JOAN MIRÓ HOMMAGE A PABLO PICASSO