

Lieferschein

Bayerische Staatsbibliothek Muenchen

- Dokumentlieferung –
Ludwigstr. 16

D-80539 Muenchen

Tel.: ++49-89-28638-2451
Fax: ++49-89-280-9284
Email: doklief@bsb-muenchen.de

Empfänger

Bibliothek

Deutsches Forum fuer Kunstgeschichte / Centre allemand d'histoire de l'art

H\364tel Lully, 45 rue des Petits Champs

FR-75001 Paris

Angaben zur Bestellung:

Bestelldatum: 2025-09-24 16:53:39
Bestellnummer: SUBITO:2025092400545
Name des Bestellers: Deutsches Forum fuer Kunstgeschichte / Centre allemand d'histoire de l'art
Benutzerkennung: SLI03X00931E

Lieferdatum: 2025-09-25 10:20:03
Lieferpriorität: NORMAL
Aktueller Lieferweg: Email
E-Mail Adresse: sseelkopf@dfk-paris.org

Bemerkungen zur Auslieferung:

Angaben zum Dokument:

Signatur: Z 51.193
Autor:
Titel: Paru
Jahr: 1950
Band / Jahrgang: n? 59, april 1950
Seiten: S. 17-21
Aufsatzautor: Arbois, Simone
Aufsatztitel: "Une visite a Max Ernst"
ISSN:
ISBN:
CODEN:

Ihre Bemerkung zur Bestellung:

subito Urheberrechtshinweis



Die Bestellung und Nutzung der über subito gelieferten Aufsatzkopien unterliegen urheberrechtlichen Bestimmungen. Mit der Registrierung bei subito verpflichten Sie sich, diese einzuhalten.

Kopien von subito sind grundsätzlich zum eigenen Gebrauch bestimmt und dürfen, außer, wenn sie durch eine Hilfsperson bestellt worden sind, nicht an Dritte weitergegeben werden. Für kommerzielle Nutzer der von subito gelieferten Kopien ist die gemeinsame Verwendung ausgelieferter Kopien innerhalb einer Firma oder eines Unternehmens allerdings ausdrücklich gestattet.

Die Kopien sind mit einem Wasserzeichen versehen, welches einen Urheberrechtsvermerk enthält. Das von subito e.V. angebrachte Wasserzeichen darf nicht entfernt werden.

Weiterverwendet werden können innerhalb Deutschlands durch deutsche Bibliotheken ausgelieferte Kopien unter Beachtung der urheberrechtlichen Schrankenregelungen. So können sie zum Beispiel unter Einhaltung der nach § 60a UrhG geltenden Bestimmungen für den Unterricht und die Lehre an Bildungseinrichtungen, etwa auch für Semesterapparate und in Schulen genutzt werden. Dies gilt nicht nur für analoge, sondern auch für digitale Plattformen für Unterrichts- und Lehrmedien. Unter Beachtung von § 45 UrhG können analoge und digitale Kopien auch in Verfahren vor einem Gericht, einem Schiedsgericht oder einer Behörde verwendet werden.

Für Kopienlieferungen mit dem Ziel außerhalb Deutschlands sind alle einschlägigen urheberrechtlichen Bestimmungen des Landes zu beachten, in dem der Nutzer seinen (Wohn-) Sitz hat.

Im Zweifel wenden Sie sich bitte an die Rechtsabteilung Ihres Unternehmens oder an einen Rechtsanwalt.

FTP

Bestelldatum: 2025-09-24 16:53:39

BSB Bayerische
Staatsbibliothek

NORMAL

Kopie

SUBITO-2025092400545



Deutsches Forum fuer Kunstgeschichte /Centre
allemand d'his
Bibliothek
Frau Sibylle Seelkopf
Hotel Lully, 45 rue des Petits Champs
75001 Paris
FRANKREICH

Ben.-Gruppe: USER-GROUP-8
Tel: +33 1426 06782
Mail: docdel@subito-doc.de

Fax: +33 1426 06783

Subito-Kundennummer:
SLI03X00931E

Z 51.193

Jahrgang: 1950

Band/Heft: n? 59, april 1950

Seiten: S. 17-21

Verfasser: Arbois, Simone

Titel: "Une visite a Max Ernst"

**Paru
ISSN:**

Bemerkung:

Beschreibung:

Die Abrechnung dieser Lieferung erfolgt über die subito-Zentralregulierung

Bei Rückfragen wenden Sie sich bitte innerhalb von 10 Tagen an die Bayerische Staatsbibliothek, Direktlieferdienste
Tel. ++49 89 28 638-24 51, dokumentlieferung@bsb-muenchen.de

Wir weisen den Empfänger darauf hin, dass Sie nach geltendem Urheberrecht die von uns übersandten Vervielfältigungsstücke ausschließlich zu Ihrem privaten oder sonstigen Gebrauch verwenden und weder entgeltlich noch unentgeltlich in Papierform oder als elektronische Kopien verbreiten dürfen.

VISITE A MAX ERNST



MAX ERNST entre, l'œil dardé, les cheveux de givre sur son teint d'automne. Il s'assied. Sa voix, comme une source entre les pierres, à peine timbrée, mais claire, évoque les années passées. Lyrique, mais à la manière des rocs qui bordent les ravines profondes, il rappelle les drames de sa vie, les drames de la création à laquelle il s'est consacré. Jamais un attendrissement. Il voit de trop haut les circonstances humaines, y compris celles dont il est l'objet ou l'artisan, pour ne pas les traiter avec l'humour des grands dominateurs.

Où en sont ses conceptions et son œuvre? Voilà ce qu'après tant d'années d'absence et de bouleversements, nous voudrions savoir d'un des trois artistes les plus originaux de sa génération. Max Ernst n'est pas un peintre pour qui la boîte de couleurs représente l'alpha et le pinceau l'oméga de l'existence. Poète plastique avant tout, ce qu'il représente sur la toile ou le papier, ce sont les mille facettes d'un prisme spirituel, ou les rayons lumineux qui l'ont traversé. Le considérer d'un autre point de vue ne permettrait pas de le comprendre. Pour lui, le problème de la peinture n'est plus la représentation de l'objet ou celle d'un espace à deux, trois ou quatre dimensions, avec ou sans perspective, à l'aide de tons purs ou de clair-obscur. Pas même, comme pour les cubistes, d'analyser et de recomposer l'objet en ses éléments fondamentaux, d'interpréter ou de recréer l'espace. Pour lui, il s'agit de la création *ex nihilo*, tant au point de vue de ce qui est représenté que de la manière de le représenter. Si Paul Klee avait accordé un visa de transit à travers la conscience à tout un monde de figurines purement imaginées, pour les faire vivre sur une nébuleuse à transformations où, néanmoins, les sentiments humains les animent seuls avec la subtilité de l'éther, il appartenait à Max Ernst de créer tout un univers « à l'échelle humaine », où un souffle cosmique donne vie à des monstres, à des végétaux, à des animaux, à des êtres abusivement humains, qui n'ont de nom dans aucune langue, ni de forme reconnue sur aucune planète connue. Chargés de toute l'inquiétude du monde, ils le soumettent à un amour sadique et dominateur, où le délivrent par la terreur. Aucune loi qu'ils n'enfreignent : logique, physique, esthétique, morale, sociale. Ces vagabonds sauvages d'un univers voué à la désagrégation, déchainent le désir brut sur les débris en désordre de la dévastation et les recollent sens dessus dessous, avec un sens aigu et féroce de l'inutilité de tout, de l'humour et d'une beauté désespérée.

« C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement. De même que le rôle du poète, depuis la célèbre *lettre du voyant*, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter *ce qui se voit en lui*. » Max Ernst définit ainsi son rôle dans « Histoire d'une Histoire naturelle » parue dans le numéro spécial de *Cahiers d'Art* qui lui est consacré (1937). Il y raconte comment, pour se délivrer d'une obsession visuelle, liée pour lui à une obsession psychique qui le poursuit depuis l'âge de cinq ans, il a été amené à donner corps aux sources visuelles de cette obsession en employant certains procédés automatiques qui suscitent ses visions.

« Je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de toutes mes œuvres, à partir du 10 août 1925, jour mémorable de la découverte du « frottage » (1). Homme de « constitution ordinaire » (j'emploie ici

(1) Frottage : procédé qui consistait à enregistrer les reliefs d'un objet naturel ou dû au hasard, en appliquant dessus une feuille de papier vierge qu'on frotte avec une mine de plomb, par exemple : une planche nervurée ou une ficelle déroulée sur une surface plane.

les termes de Rimbaud), j'ai tout fait pour rendre mon âme monstrueuse. Nageur aveugle, je me suis fait voyant. *J'ai vu*. Et je me suis surpris amoureux de ce que je voyais, voulant m'identifier avec lui. » (*Cahiers d'Art*, p. 22). Il énumère ensuite et décrit les visions qu'il s'est ainsi procurées et qu'il a pour ainsi dire photographiées sur ses toiles. « J'ai vu, de mes yeux, reculer les apparences des choses, et j'en ai éprouvé une joie calme et féroce », dit-il alors.

Et il se réfère aux paroles qu'André Breton prononçait déjà en 1920 : « Qui sait si, de la sorte, nous ne vous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité. »

— Qu'est-il advenu de vous Max, depuis 1939 ?

— Eh bien ! vous savez que j'ai été interné comme allemand au camp des Milles, car j'avais toujours négligé de demander ma naturalisation, me répond-il avec son aigu sourire ironique. Après de multiples démarches d'amis, j'obtins au bout de quelques mois mon exeat. Il me restait à quitter la France. On m'avait pris mon passeport, et je ne pouvais parvenir à le récupérer. Le préfet de l'Ardèche, un homme gentil et cultivé, à la fin, put me le remettre. Mais j'eus encore beaucoup de difficultés avant de franchir la frontière. Renvoyé de lieu en ville et de ville en poste, je ne dus, vous allez rire, de pouvoir passer en Espagne qu'à l'admiration que deux douaniers se découvrirent pour ma peinture ! Ils me firent déballer — soupçonneux — le paquet que j'emportais si précieusement avec moi. C'était des tableaux assez grands, et de la manière dite « décalcomanie » heureusement. Comme cela fait assez soigné, fouillé, et de couleurs plutôt sombres et classiques, ils s'émerveillèrent, et, tout à coup, pleins de considération, firent leur possible pour me faire passer. L'un d'eux me dit qu'ils n'avaient absolument pas le droit de me laisser franchir la frontière et que je devais retourner à Pau. « Voici, m'indiqua-t-il, le train qui va à Pau. Celui-là va à Madrid. Surtout ne vous tompez pas. Filez ». Et je filai.

» Les aventures ne faisaient que commencer. Évidemment, les débuts en Amérique furent durs. Puis je m'y suis assez bien accommodé. J'ai substitué la solitude réelle de la campagne d'Arizona à la solitude morale des villes. J'ai obtenu ma naturalisation et beaucoup travaillé. Il y a là-bas un musée d'Art moderne dans presque toute ville importante, et la plupart ont des tableaux de moi. S'ils n'en comprennent pas le sens, au moins donnent-ils la possibilité de le comprendre. Quelques collectionneurs aussi m'ont manifesté leur intérêt. J'ai une très belle maison en Arizona, un pays sauvage et magnifique, qui me console de la perte de ma maison de l'Ardèche que j'aimais énormément. Il y a un grand jardin où j'ai fait des quantités de sculptures gigantesques.

— Employez-vous un procédé adapté à la sculpture analogue à ceux qui vous ont servi en peinture ?

MAX ERNST. — Non. Je les fais en ciment armé, en somme à la manière d'un jeu de construction. Cela m'amuse follement.

— Et, en peinture, employez-vous les mêmes, ou en avez-vous découvert de nouveaux ?

MAX ERNST. — C'est celui dit « décalcomanie » (voir notice) qui m'a servi le plus de 1940 à 1945. Il m'arrive de plus en plus souvent d'utiliser l'« écriture libre ». Cela consiste à tracer au hasard de grands traits dans tous les sens, jusqu'à en recouvrir la toile, puis à regarder ce qui s'en détache à mes yeux, l'isoler et lui donner corps, comme sur le mur de Léonard de Vinci. Les dessins qui illustrent *La Brebis galante* de Benjamin Péret (qui vient de paraître), à très peu d'exceptions près, ont été faits de cette façon.

» Il m'arrive aussi de peindre sans avoir recours à aucun procédé, aux prises avec la toile vierge, mais rarement.

— Pour en revenir à vos collages si singuliers, qui vous caractérisent

plus que tout et donnèrent le premier équivalent plastique de l'image verbale des surréalistes (rapprochement et fusion de deux éléments les plus éloignés possible pour que le choc soit plus grand et l'étincelle plus lumineuse). Voyez-vous une grande différence entre des collages « Dada » et ceux que vous avez inaugurés avec « la Femme 100 Têtes » ?

MAX ERNST. — Aucun rapport. Les collages Dada faisaient partie intégrante de toute mon activité d'alors, de la campagne anti-artistique qui avait pour sens de démonter et de dénoncer les ressorts admis et fallacieux des diverses activités humaines, dont l'illusion devait à nos yeux rester ensevelie dans les massacres et les décombres qui venaient de recouvrir plusieurs continents.

» *La Femme 100 Têtes, c'est tout autre chose. C'est une étape tout à fait nouvelle et différente de ma peinture.*

— *Comment l'idée vous est-elle venue ?*

MAX ERNST. — En me promenant sur les quais. L'idée n'aurait pu m'en venir ailleurs qu'à Paris. Car c'est à force de feuilleter les vieux illustrés de 1880-1910 (*Les Veillées des Chaumières, Le Journal des Demoiselles*, etc.) que j'ai été fasciné par ce monde loufoque, qui pourtant me paraissait nécessiter quelques perfectionnements. Des rapprochements inusités me permirent d'atteindre des images et des situations paroxystiques, dont l'intérêt tient autant aux lieux communs sentimentaux qui servent de point de départ qu'à l'usage quasiment sacrilège en même temps qu'absurde qui en est fait.

» Ces collages se rattachent néanmoins pour moi à quelques montages photographiques beaucoup plus anciens : *Le Rossignol chinois* ou *Au-dessus des nuages marche la nuit*.

— *Ont-ils eu un retentissement sur votre œuvre peinte ?*

MAX ERNST. — Aucun.

— *Et l'Histoire naturelle ?*

MAX ERNST. — Énorme. Jusqu'à maintenant, la genèse de *Mon Histoire naturelle* a représenté pour moi la grande découverte, telle que je l'ai racontée dans *Au delà de la peinture*. Toute mon activité en a été imprégnée et même déterminée.

— *Pouvez-vous la définir succinctement ?*

MAX ERNST. — Cela consiste surtout dans ce fait que, grâce aux moyens automatiques d'inspiration que j'emploie, l'objet qui provoque la vision est intégré dans la toile. Il y naît, s'y forme, y éclôt, bien ou mal. Il est la toile. Il n'y a ni copie, ni transposition, ni interprétation. Je pars de la toile et j'y reste jusqu'au bout, sans considérer un instant autre chose.

» Dans ce que j'appelle « décalcomanie », il y a une part d'automatisme et une part de hasard. Cependant, la personnalité s'y marque, de même que dans l'écriture. Dans l'opération qui peut sembler la plus hasardeuse, la main est guidée par on ne sait quelle intuition vers une forme ressemblante, non pas ressemblante à quelque chose, mais aux formes qui me hantent et que je hante. On arrive même, dans ce domaine (renverser un pot de couleur sur une toile ou chiffonner du papier) à une habileté qui m'étonne moi-même. C'est d'ailleurs le danger. Cela redevient de la peinture comme aux Beaux-Arts. Le difficile est de maintenir son aptitude à « voir ». Que ce soit chaque fois une découverte.

— *Comment pouvez-vous obtenir cela ?*

MAX ERNST. — Voulez-vous vous rendre compte par vous-même ?

Et Max Ernst entreprend de me faire assister à la fabrication d'un tableau, formule « *aux antipodes du paysage* ». Il se saisit d'une petite toile enduite de brun et, attrapant sur la grande table à tréteaux un tube de rouge, il en fait couler un petit serpent sur la toile, ni plus ni moins que si c'était de la pâte dentifrice sur une brosse. Il recommence un peu plus loin avec du bleu de prusse, puis du noir. Très vite, il s'arme d'un pinceau qu'il trempe dans un liquide spécial, et il étale

nerveusement les trois sillons colorés. Très vite encore, pour que cela ne sèche pas, il applique sur le tout une feuille de mince papier non poreux. Il l'appuie sur la toile comme s'il voulait l'y coller, mais, après quelques instants, la retire.

— Et voilà! dit-il, brandissant le châssis.

Je n'y vois qu'un brouillard informe et coloré, et le lui avoue franchement.

— Comment? Mais il y a beaucoup de choses là dedans.

Et son regard s'illumine tandis que sa bouche contient un sourire moqueur. Je ne puis imaginer que ce terrain vague deviendra un de ces somptueux paysages tropicaux qui ont nom *Cyprès faciles* ou *Les Phases de la nuit*. Il est clair que, tant vaut le procédé, tant vaut l'homme.

— Et vous ne ratez jamais ?

MAX ERNST. — Je considère celui-ci comme réussi. Vous verrez, une fois fini. C'est exactement comme pour le « frottage » qui m'a donné les marines, les oiseaux, les forêts, etc... Cela paraît inépuisable et, un beau jour, cela ne marche plus. Alors, il n'y a plus qu'un moyen : ne plus faire de peinture. La machine est détraquée. Je reste parfois des mois sans dessiner ni peindre.

» Dans les visions, provoquées ou non, il y a quand même une question de qualité, et aussi dans leur traduction picturale. C'est le même cas que pour les rêves dont l'affabulation est tellement plus intéressante que le contenu. Vous avez renversé une tasse de thé dans votre lit ou frôlé votre concierge en montant l'escalier, et ce petit fait vous suscite dans la nuit tout un roman des plus pittoresque ou bouleversant. C'est comme dans l'amour : un détail infime parfois soulève une passion qui transforme la vie. C'est ce geste, cet objet qui étaient susceptibles à ce moment-là de vous bouleverser. Autrement vous passiez et continuiez d'enfiler les jours sur le fil quotidien. Dans l'art, comme dans la vie, tout se passe au fond comme pour l'oiseau jardinier.

Mon regard l'interroge.

MAX ERNST. — Vous ne connaissez pas l'oiseau jardinier? C'est un oiseau-mouche du Pacifique, mais très défavorisé. Il est terne sans charme, sans voix. Alors, quand vient la saison des amours, il fait un jardin. Il va chercher tout ce qu'il peut trouver de couleur vive ou d'attrayant, caillous, feuilles, voire plumes, débris de tous ordres, et il arrange tout cela en une ravissante plate-bande. Puis il se place au milieu et attend jusqu'à ce que la femelle, volant par là, charmée, vienne la rejoindre. Alors il détruit le jardin.

— On vous a souvent accusé de ne pas accorder à la technique picturale proprement dite, à la « plastique », au métier, une attention ou un goût suffisants. Qu'en pensez-vous ?

MAX ERNST. — Je m'en fous éperdument. On a toujours reproché cela à tous les novateurs. On a dit de Courbet, ce n'est pas de la peinture, c'est du socialisme; de Seurat, ce n'est pas de la peinture, ce sont des mathématiques. Il a fallu du temps pour qu'on s'aperçoive que c'était quand même de la peinture. Il en va de même pour les poètes. Rien de plus malléable que le sens esthétique, ce qui est nouveau paraît toujours laid. Il le reste parfois. Parfois après vingt ou trente ans, il devient tolérable, et beau après cinquante. Voyez l'histoire des impressionistes.

» En tout cas, l'expression plastique n'est pas ma préoccupation dominante. Elle doit se trouver d'elle-même si, dans une impulsion assez puissante, on se laisse aller à l'aventure. Si elle sert l'idée, elle est suffisante. La seule chose que j'admets dans ce domaine, c'est une certaine discipline à laquelle je ne dérogerai pas. Par exemple : je ne ferai pas de tableaux abstraits, si séduisant que cela puisse me paraître. Cela pourrait même m'amuser, mais ne correspond pas à l'idée que je me fais de la peinture. Elle n'est pour moi ni amusement décoratif, ni interprétation plastique d'une réalité sentie. Elle doit être à chaque coup : inven-

tion, découverte, révélation. Un tableau doit introduire quelque chose dans le monde.

— Vous aviez d'ailleurs fait le procès de la peinture jadis, entre autres arts ?

MAX ERNST. — En effet, mais il faut compter avec l'ambiance des attitudes. L'attitude antipoétique révèle souvent davantage un vrai poète qu'une conduite plus conformiste. Une peinture antipicturale n'est-elle pas celle qui cherche à opposer une peinture nouvelle en formation à une formule périmée qui doit être dépassée ?

Et Max Ernst regarde par la fenêtre si les nuages, entre autres formes baroques ou suggestives, n'emportent pas ma silhouette au-dessus des tours de Notre-Dame.

SIMONE ARBOIS.

BIOGRAPHIE DE MAX ERNST

1891 : Né à Brühl, près de Cologne (Rhénanie), dans une famille bourgeoise, strictement catholique.

1893-1914 : Il fait des études à l'école secondaire de Brühl, puis à l'Université de Bonn.

1913 : Expose au « Premier Salon d'Automne » de Berlin. Premier séjour à Paris.

1914-1918 : Ennuis de la vie militaire et guerrière. Très peu travaillé.

1919 : Cologne. Fonde avec Baargeld et Arp : « Dada W/3 » (c'est-à-dire *Westupidia* divisée par trois). Contribue à l'édition de la revue *Die Schamade*.

1919-1921 : Expositions Dada à Cologne.

1920 : Première exposition personnelle de collages à Paris, au Sans-Pareil, préfacée par André Breton.

1921-1923 : Illustrations de *Répétitions* de Paul Éluard, de *Malheur des Immortels*. Collaboration à *Littérature*, et aux expériences d'écriture automatique, avec Breton, Crevel, Desnos, Éluard, Picabia, Péret, Ribemont, Dessesaignes, etc. Peinture : *La Révolution, la Nuit, La Belle Jardinière*, etc.

1924 : Collabore à la fondation du mouvement surréaliste, à la revue *La Révolution surréaliste* et autres publications.

1926-1939 : Expositions à Paris, Bruxelles, Londres, Zurich, Madrid, Berlin, New-York, Los Angeles etc...

1926 : *Histoire naturelle* (Ed. Jeanne Bucher, Paris).³

1927 : Décor pour un ballet monté par Diaghileff à Monte-Carlo, en collaboration avec Miro : *Roméo et Juliette*.

1929 : *La Femme 100 Têtes* (Éd. Carrefour, Paris).

1930 : *Rêves d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Éd. Carrefour, Paris).

1933 : Inscrit sur la liste noire nazis.

1934 : *Une semaine de Bonté* (Éd. Jeanne Bucher). Sculptures dans le jardin de Giacometti à Maloja, Suisse.

1936 : *Au delà de la peinture*. Publication *Cahier d'Art*, Paris.

1937 : Décor pour *Ubu enchaîné*, Comédie des Champs-Élysées. Paris.

1938-1939 : Sculptures, reliefs, peintures murales dans la maison de l'artiste, à Saint Martin-d'Ardèche, France.

1939-1940 : Découverte de la « décalcomanie », dans l'intervalle des internements en divers camps de concentration français.

1941-1945 : New-York. Exposition à New-York, Chicago, Nouvelle-Orléans, Washington. Numéro spécial de la revue *View*. Collaboration à V. V. V. avec David Hare, André Breton, Marcel Duchamp.

1945 : Exposition rétrospective à la galerie Denise-René, à Paris.

Collaboration au film de Hans Richter : *Rêves que l'argent peut acheter*.

1946 : Séjour à Sedona, Arizona. Constructions, sculptures, peinture, poèmes, et, *last but not least*, amour (Dorothea).

1948 : Rétrospective à la galerie Artiste et Artisan à Paris.

Livre d'ensemble sur l'œuvre de Max Ernst (Éd. Wittenborn, New-York).

1949 : Retour en France. *Paranythes*. Illustrations de *La Brebis galante*, de Benjamin Péret.

1950 : Exposition d'œuvres récentes à la galerie Drouin, à Paris.

