

Max Ernst

sculptures

maisons

paysages

Galerie Sud,

Centre Georges Pompidou

6 mai - 27 juillet 1998

Le Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Georges Pompidou présente du 6 mai au 27 juillet 1998 dans la Galerie sud "Max Ernst : sculptures, maisons, paysages".

L'exposition, au total 110 sculptures et une quinzaine de peintures, de 1913 à 1974 montrées chronologiquement, se propose de présenter de manière approfondie comment l'artiste envisageait la sculpture et de la replacer dans le contexte général de son oeuvre en fonction des lieux où il a habité.

Sur une surface d'environ 1000 m², l'exposition tentera de démontrer les liens étroits existants entre les différentes périodes et les différents lieux d'habitation de l'artiste. Elle montrera de manière vivante l'approche générale qu'avait Max Ernst de l'objet, de la sculpture et de l'espace.

Né en 1891 à Brühl, près de Cologne, Max Ernst s'impose très vite comme un artiste de première importance.

Il n'a cessé de remettre en question les modèles culturels en vigueur pour reconquérir un art vivant. Son refus et sa fuite devant les conventions se sont traduits rapidement par un nouveau langage des formes dont il est l'inventeur. L'oeuvre de Max Ernst se dérobe à une classification stricte et à un découpage en périodes bien définies. Elle est celle d'un touche-à-tout, d'un inventeur toujours en éveil, d'un surréaliste qui n'a cessé d'élargir le surréalisme.

Si l'oeuvre peinte de Max Ernst est bien connue du grand public, aucun musée n'a jamais montré sa sculpture par elle-même.

L'intérêt de Max Ernst pour la sculpture s'est concentré sur quelques phases. Il réalisa ses premières sculptures en 1934, à la suite d'un séjour chez Alberto Giacometti à Maloja. Le

séjour à Tarrenz dans le Tyrol, l'été chez Giacometti, le séjour en 1923, à Eaubonne chez son ami Paul Eluard, à Saint-Martin-d'Ardèche, au coeur des paysages majestueux de l'Arizona, ou sur les bords de la Loire, tous ces séjours ont laissé des traces profondes dans l'oeuvre de Max Ernst. Cet émerveillement devant ces endroits parcourus, l'artiste l'exprima en enrichissant de sculptures les maisons qu'il transforma ou bâtit lui-même au cours de sa vie.

Ses premières sculptures obéissent à la même loi que ses oeuvres peintes. Elles ne sont pas modelées ou taillées directement mais obtenues par l'assemblage de divers objets trouvés. Donnant l'impression de sculptures modelées, elles ne sont en réalité constituées que de moulages séparés dont les raccords sont dissimulés.

En 1944, Max Ernst s'établit à Long Island, à quelques kilomètres de New York, et réalisa les sculptures telles que *Jeune homme au coeur battant* (1944) qui, avec leur surface lisse, ne sont pas sans évoquer des assemblages modelés dans de l'argile.

Pendant sa période américaine, Max Ernst privilégie presque exclusivement les figures verticales et symétriques. L'innovation formelle la plus importante est la forme concave où le creux suggère le plein.

Ces oeuvres, comme *Le roi joue avec sa reine* (1944), montrent l'habileté croissante avec laquelle l'artiste joue du volume et de l'espace, et combien est important l'environnement où il réalise ses sculptures.

Les reliefs et sculptures créés par Max Ernst en 1938 pour décorer sa maison de Saint-Martin-d'Ardèche ainsi que *Le Capricorne*, sculpture de jardin réalisée en 1948 pour orner sa maison dans les paysages fabuleux de Sedona, en Arizona sont de parfaites illustrations de cette union de l'oeuvre et de son milieu.

Cette dernière sculpture monumentale est une concentration de tous ses motifs plastiques : la verticalité, la surface plane, la courbe concave, l'élément ludique et les éléments de composition neutralisés par le moulage. Tous ces éléments appartenant à diverses phases de son parcours ont été regroupés pour former un nouvel ensemble dont la présence physique s'impose fortement. L'animal y cohabite avec l'homme, la géométrie avec ce qui est organique, le monumental avec le jeu.

Sculpture encyclopédique, *Le Capricorne* résume l'oeuvre antérieure et annonce sur un ton serein

malgré son ironie cinglante, la dernière phase de création qui commence dans l'Arizona pour s'achever dans le midi de la France, avec un arrêt en Touraine, à Huismes, de 1955 à 1964, où les formes de ses oeuvres paraissent s'adoucir. Max Ernst passe les dix dernières années de sa vie entre Paris et Seillans (Var) où il reprend et développe le vocabulaire plastique qu'il a inventé.

Direction de la Communication**Attachée de presse****Bénédicte Baron****tél : 01 44 78 42 00****fax : 01 44 78 13 02****mél : benedicte.baron@cnac-gp.fr**

Itinérance de l'exposition

Après Paris, l'exposition sera présentée du 5 septembre au 28 novembre 1998 à Düsseldorf, à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Commissariat de l'exposition

Werner Spies, Directeur du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle et Fabrice Hergott, conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou

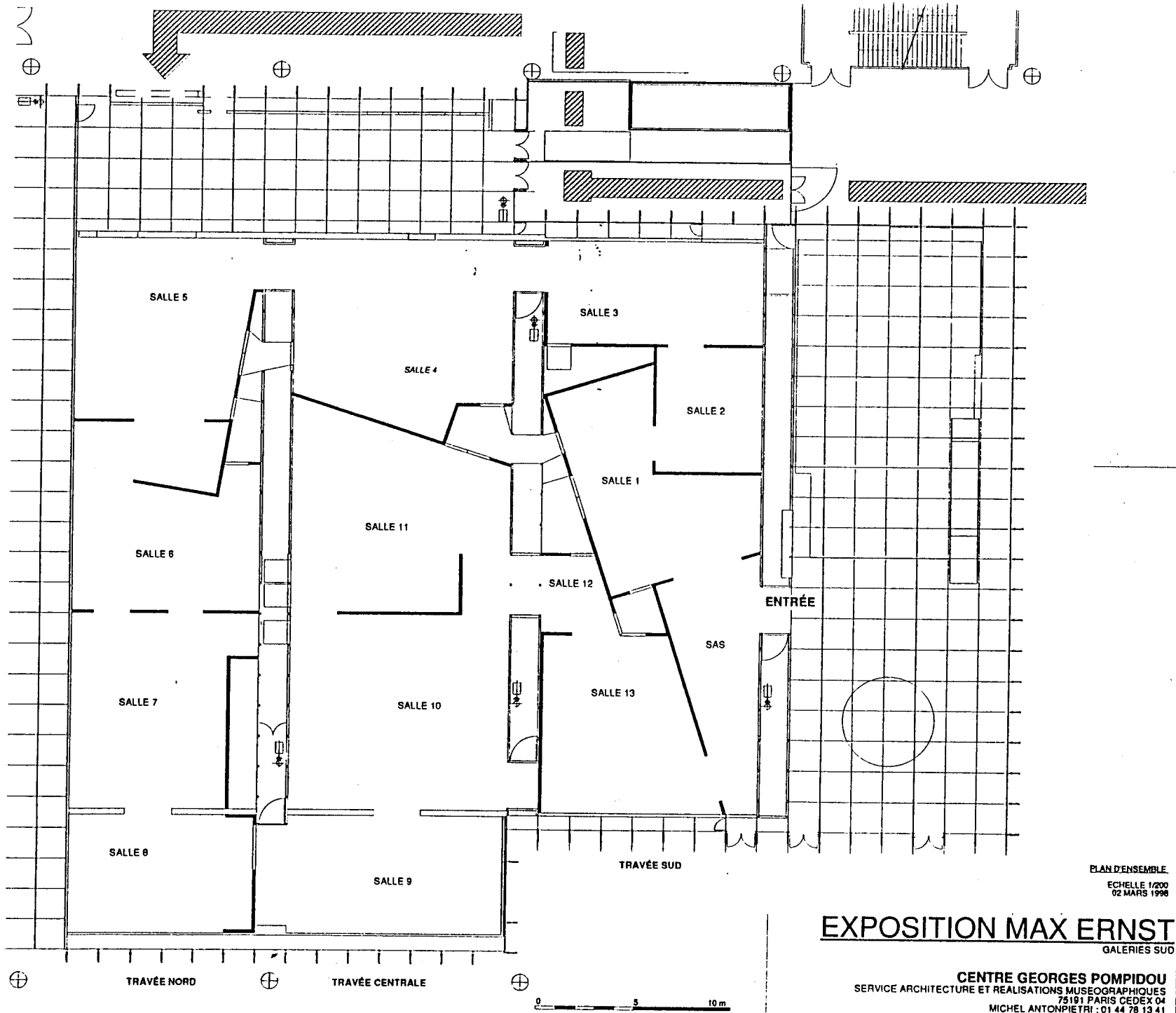
Publication

Le catalogue est publié sous la direction de Werner Spies, Directeur du Mnam-Cci et comprend des contributions de Doris Krystof, Günter Metken, Jurgen Pech et Fabrice Hergott, précédées d'un long texte de Werner Spies.

Informations pratiques

Tarif de l'exposition : 30 Frs /
tarif réduit : 20 Frs
Billet Atelier Brancusi : 20 Frs
Pour toute information complémentaire 3615
Beaubourg (1,29 Frs TTC la minute)
et sur internet <http://www.cnac-gp.fr>

Plan de l'exposition



Liste des œuvres exposées par salle

Salle 1

Sculptures 1913-1924.

Collages et objets dada.

Les Amoureux.

Sculptures :

Les Amoureux, 1913

Bois de tilleul partiellement rehaussé d'or
39 x 13,7 x 10,7 cm
Collection particulière, Paris

Armada von Duldgedalzen, 1919

Photographie d'après un objet
10 x 4,2 cm
Collection particulière

Fruit d'une longue expérience, 1919

Assemblage, bois et fils de fer peints
45,7 x 38 cm
Collection particulière, Genève

La Montgolfière, 1922

Tuile peinte avec plâtre
36 x 25 cm
Collection particulière

Dadaville, vers 1924

Liège partiellement peint et plâtre
68 x 56 x 6,3 cm
Tate Gallery, Londres

Deux Enfants sont menacés par un rossignol, 1924

Huile sur bois et éléments de bois peints
69,8 x 57,1 x 11,4 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat 1937

[L'œil de Sphinx], 1930

Pierre trouvée, boîte en plastique
8,8 x 4 cm
The Capricorn Trust

Libellule, vers 1934

Assemblage de fil de fer et d'une plume dans
une boîte à papillons
26 x 39 x 5,5 cm
Musée d'art moderne et contemporain,
Strasbourg

Oiseau, vers 1924

Assemblage d'éléments en bois
102 x 21 x 30,2 cm
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber Arp e V.,
Rolandseck

Collages / peinture / photo :

Démonstration hydrométrique, 1920

Collage, gouache, encre et crayon sur papier
24 x 17 cm
Collection particulière, Paris

Jeune Chimère, vers 1921

Collage, gouache, encre et crayon sur papier
26 x 9 cm
Collection particulière

Die Anatomie, 1921

Photographie d'un collage et gouache
23,7 x 17,2 cm
Collection particulière

Les Moutons, 1921

Fragments d'illustrations découpées et collées
sur feuillet typographique
11,2 x 16 cm
Don de Madame Marguerite Arp-Hagenbach,
1973
Centre Georges Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

L'Atelier de Cologne, 1921

Série de quatre photographies originales de
Max Ernst
(5,9 x 5,6 cm - 5,5 x 5,3 cm - 5,3 x 5,5 cm - 5,4
x 5,6 cm)
32 x 42 cm
Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire

L'Europe après la pluie, 1933

Huile et plâtre sur contreplaqué
101 x 149 cm
Collection particulière

Perturbation ma soeur, 1921

Collage, gouache et crayon de couleur sur
papier
25 x 16 cm
Kunstmuseum, Berne

Salle 2
Peintures murales pour la maison
de Paul Eluard à Eaubonne, 1923

Dans une "pièce reconstituée" :

Au premier mot limpide, 1923

Huile sur plâtre transférée sur toile
232 x 167 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

La Main verte, 1923

Huile sur plâtre transférée sur toile
40,4 x 65 cm
Sprengel Museum, Hannover

Sans titre, 1923

Huile sur bois (porte peinte)
205 x 80 cm
Sprengel Museum, Hannover

Rien n'est incompréhensible, 1923

Huile sur plâtre transférée sur toile
43 x 150 cm
Collection particulière, Suisse

Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis,
1923

Huile sur plâtre déposée sur toile (peinture
murale)
175 x 80 cm
Dation en 1982
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Les Oiseaux ne peuvent disparaître, 1923

Huile sur plâtre
43 x 96 cm
Collection particulière

Histoire naturelle, 1923

Huile sur plâtre, montée sur toile
232 x 354 cm
Museum of contemporary art, Téhéran

Ici l'action se simplifie, 1923

Huile sur plâtre transférée sur toile
39 x 18 cm,
Collection particulière, Berlin, Courtesy Galerie
Brusberg, Berlin

Conseils d'ami, 1923

Huile sur plâtre transférée sur toile
43 x 110 cm
Collection particulière, Munich, Courtesy Galerie
Brusberg, Berlin

Les Labyrinthes ne sont pas faits pour les
chiens, 1923

Huile sur plâtre transférée sur toile
43 x 122 cm
Collection particulière, Allemagne du Nord,
Courtesy Galerie Brusberg, Berlin

Salle 3
Peintures 1930

Sculpture :

Habakuk, 1934 (1997)

Bronze
450 x 163 x 163 cm
Jeffrey H. Loria, New York

Peintures :

Matin et soir, 1930

Huile sur carton, portant en relief une montre
pyrométrique
24,4 x 18 cm – avec cadre : 47 x 38 cm
Collection Peter Schamoni

Forêt, 1927

Huile sur toile
114 x 146 cm
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Loplop présente une jeune fille, 1930

Huile sur bois recouvert de plâtre, incorporation
d'objets divers
194,5 x 89 x 10 cm
Dation en 1982
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Salle 4
Pierres sculptées de Maloja.
Peinture murale du Corso-Bar

Pierres en granit sculptées et peintes de tailles
différentes (16 dont 11 peintes à l'huile), 1935

Pétales et jardin de la nymphe Ancolie, 1934

Peinture à la résine synthétique sur plâtre,
transférée sur des panneaux en bois
415 x 531 cm
Kunsthaus, Zurich

Salle 5
Sculptures 1934-1935

Sculptures :

Œdipe I, 1934

Plâtre
62 x 29 x 19 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Acquisition en 1993 par la Société des Amis de
la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

Œdipe I, 1934

Bronze
62 x 29 x 19 cm
Collection particulière

Œdipe II, 1934

Plâtre
66 x 22 x 17 cm
Sprengel Museum, Hannover

Œdipe II, 1934

Bronze
65,2 x 21,8 x 16,5 cm
Kunstmuseum Bonn,
prêt du gouvernement fédéral
Bundesministerium des Innen

Habakuk, 1934

Plâtre
50 x 17,7 x 18,5 cm
Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen

Habakuk, 1934

Bronze
50 x 17,7 x 18,5 cm
Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl

Oiseau-Tête / Tête d'oiseau, 1934-1935

Bronze
52,4 x 38 x 27,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Leg de James Thrall Soby, 1983

La Belle Allemande, 1934-1935

Bronze
60 x 26,6 x 17,7 cm
The Menil Collection, Houston

Les Asperges de la lune, 1935

Bronze
161 x 38 x 23,7 cm
Collection particulière

Gai, 1935
Bronze
36,2 x 21,2 x 16,2 cm
Collection particulière

Peinture :

L'Elue du mal, 1928

Huile sur toile
230 x 300 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Salle 6
Saint-Martin d'Ardèche

Décor sérigraphié.
Deux photographies montrant les sculptures
de Saint Martin

Objet mobile recommandé aux familles, 1936

Bois et chanvre
98,5 x 57,5 x 46 cm
Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg

Objet mobile recommandé aux familles, 1936
- 1970

Un des douze exemplaires de l'édition autorisée
par l'artiste
Bois et chanvre
98,5 x 57,5 x 46 cm
Collection particulière, courtesy of Timothy
Baum, New York

Un peu de calme, 1939

Huile sur toile
169,8 x 325 cm (sans cadre)
National Gallery of Art, Washington,
Don de Dorothea Tanning-Ernst 1982

Salle 7
Long Island / Sedona

Sculptures :

Moonmad, 1944

Bronze
93,3 x 33 x 31,4 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian's Institution
Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966

Jeune femme en forme de fleur, 1944-1957
Bronze
34,8 x 36,8 x 22,9 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian's Institution
Don du Dr Penn Lupovich, Washington, DC, 1986

Un Ami empressé, 1944
Plâtre
66,5 x 35,7 x 42,3 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Acquisition en 1993 par la Société des Amis de
la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

Un Ami empressé, 1944
Bronze
66,8 x 34,8 x 40 cm
Wilhelm Lembruck Museum, Duisburg

Table mise, 1944
Bronze
30,8 x 56 x 60 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian's Institution
Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966

Jeune homme au coeur battant, 1944
Bronze
63,5 x 31 x 23,2 cm
Ulla und Heiner Pietzch Collection, Berlin

Le Roi jouant avec la reine, 1944
Bronze
96 x 84 x 54 cm
The Menil Collection, Houston

Jeu d'échecs, 1944
16 figures en érable, 16 figures en noyer
H entre 5 et 15 cm
Collection Eric Ernst

Sculptures :

Petite frise, Sedona, 1948
Bronze
76,2 x 127 x 6,7 cm
Collection Dallas Ernst

2 éléments de la Petite frise, 1948
Ciment
20,5 x 40 cm
Collection Dallas Ernst

Grande Frise, Sedona, 1948
Fac-simile bronze
83 x 329,5 x 65 cm
Collection Dallas Ernst

8 éléments de la Grande Frise, 1948
Ciment
20,5 x 40 cm
Collection Dallas Ernst

4 Masques sur mur avec fenêtre, 1948
Ciment
20,5 x 40 cm
Collection Dallas Ernst

6 Masques sur mur extérieur, 1948
Ciment
20,5 x 40 cm
Collection Dallas Ernst

Tête, 1948
Ciment
20,5 x 12,8 cm
Collection Dallas Ernst

Peinture :

Vox Angelica, 1943
Huile sur toile
152,4 x 203 cm
Collection particulière, New York

Salle 8 Sedona

Sculptures :

Capricorne, 1948-1964
Bronze
245 x 207 x 157 cm
Don de l'artiste, 1964
Fonds national d'art contemporain
Attribution au Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

**Sérigraphie d'un paysage de Sedona
(Capricorne vu de dos)**

Salles 9 et 10
Sculptures des années 50/60.
Retour en France

Sculptures :

Êtes-vous Niche, 1955-1956

Bronze
56,7 x 93 x 20 cm
Collection particulière

Deux et deux font un, 1956

Bronze peint
36,5 x 16,7 x 14 cm
Collection particulière

Deux et deux font un, 1956

Bronze peint
36,5 x 16,7 x 14 cm
Collection particulière

Fille et mère, 1959

Bronze
44,2 x 26,7 x 29,2 cm
Cavaliero Fine Arts, New York

Dream Rose, 1959

Bronze
27,5 x 23,5 x 23,7 cm
Collection particulière

Un Chinois égaré, 1960

Plâtre
75 x 37,4 x 19,7 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Acquisition en 1993 par la Société des Amis de
la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

Un Chinois égaré, 1960

Bronze,
75 x 37,4 x 19,7 cm
Collection particulière

Dans les rues d'Athènes, 1960

Bronze
96,7 x 48,2 x 17,7 cm
Sprengel Museum, Hannover

La Tourangelle / La femme de Tours, 1960

Plâtre
26,2 x 11,2 x 11,2 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Acquisition en 1993 par la Société des Amis de
la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

Le Génie de la Bastille, 1960

Bronze avec base en pierre
308,9 x 30 x 32,5 cm
Cavaliero Fine Arts, New York

Masque, 1960

Relief (Plâtre)
23 x 16 cm
Sprengel Museum, Hannover

Sous les ponts de Paris, 1961

Bronze
146,2 x 26,2 x 26 cm
Kunstmuseum, Bonn

Âmes soeurs, 1961

Bronze
91,2 x 30 x 30 cm
Collection particulière

L'Imbécile, 1961

Plâtre
70 x 31 x 25 cm
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen,
Düsseldorf
Acquisition en 1993 par la Société des Amis de
la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

L'Imbécile, 1961

Bronze
70 x 31 x 25 cm
Acquisition en 1962
Fonds national d'art contemporain
Attribution au Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Apaisement, 1961

Bronze
67,5 x 29,2 x 22,5 cm
Museum Ludwig, Cologne

Microbe vu à travers un tempérament, 1964

Bronze
319 x 85 x 61 cm
Don de l'artiste en 1975
Fonds national d'art contemporain
Attribution en 1975 au musée national d'art
moderne
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Salle 11**Décor sérigraphié :
Photographie de la fontaine d'Amboise*****Le Musée de l'homme, 1965***

Pierre et plâtre
45,6 x 30 x 23 cm
The Capricorn Trust

Le Musée de l'homme, 1965

Bronze
45,6 x 30 x 23 cm
Collection particulière

Deux Assistants, 1967

Plâtre
35,2 x 40,6 x 40,7 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

Grande Grenouille, 1967-1974

Bronze
128 x 78 x 78 cm
Don de l'artiste en 1975
Fonds national d'art contemporain
Attribution en 1975 au Musée national d'art
moderne
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Grande Tortue, 1967-1974

Plâtre
98 x 80 x 115 cm
The Capricorn Trust

Grande Tortue, 1967-1974

Bronze
98 x 80 x 115 cm
Acquisition en 1975
Attribution en 1976 au Musée national d'art
moderne
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Le Grand Assistant, 1967-1974

Plâtre
159 x 225 x 79 cm
The Capricorn Trust

La plus Belle, 1967

Bronze
182,6 x 33 x 39,4 cm
The Menil Collection, Houston

Mon Ami Pierrot, 1974

Bronze
50 x 39,2 x 39,3 cm
Collection particulière

Peinture :***Le Jardin de la France, 1962***

Huile sur toile
114 x 168 cm
Dation en 1985
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Salle 12**Collages :*****Portrait d'un clergyman, 1967***

Collage
49 x 41 cm
Collection particulière

Saint-Sulpice, 1965

Collage sur contreplaqué
116 x 89 cm
The Menil Collection, Houston

La Paix, la guerre et la rose, 1965

Collage sur contreplaqué
116 x 89 cm
The Menil Collection, Houston

Laïcité, 1965/67

Huile et collage sur bois
116 x 100 cm
Collection particulière

Soliloque, 1965

Huile et collage sur bois
116 x 100 cm
Collection Dallas Ernst

Salle 13***Corps enseignant pour une école de tueurs,
1967***

Roche dure de Vilhonneur
Big Brother : 152 cm – Séraphin Chérubin :
152,4 cm – Séraphin le Néophyte : 203,2 cm
Collection particulière

Eléments biographiques

1891

Naissance le 2 avril de Max Ernst à Brühl, près de Cologne en Rhénanie. Son père est professeur dans une école pour sourds - muets et jouit d'une réputation locale en tant que peintre.

1897 - 1908

Ecole communale et lycée à Brühl. Il se passionne pour Max Stirner, Flaubert, le romantisme allemand.

1908 - 1914

Baccalauréat. Il commence des études de philosophie et d'histoire de l'art à la Faculté de Bonn. S'initie à la psychiatrie et visite souvent l'asile des aliénés : il est fasciné par les oeuvres des malades mentaux. Dès 1909, il s'adonne à la peinture. En 1912, il visite l'exposition du *Sonderbund* à Cologne où sont réunies des oeuvres de Picasso, Matisse, Cézanne, Van Gogh, Gauguin... Participe au premier salon d'automne, présenté à Berlin par la revue *Der Sturm* et organisé par Kandinsky et Macke.

1914 - 1918

Il fait la connaissance de Hans Arp à Cologne : leur amitié dure toute leur vie. Mobilisé, il tente d'échapper à l'emprise de la guerre et se réfugie dans son oeuvre. En 1916, *Der Sturm* organise une exposition de ses oeuvres à Berlin. En 1918, il épouse Louise Straus et après sa démobilisation, s'installe à Cologne.

1919

Avec Baargeld, il fonde le mouvement Dada de Cologne ; Arp se joint à eux. Premiers collages et expériences à partir d'agrandissements photographiques collés, il mêle des techniques variées et marie les domaines les plus inattendus, végétaux, mécaniques ou humains. Publie l'album de huit lithographies *Fiat Modes* en hommage à Chirico.

1920

Naissance de son fils Jimmy. Deuxième et dernière exposition Dada à Cologne avec Arp, Picabia, Tzara...

1921

Correspondance avec Breton qui l'invite à venir exposer ses collages *La mise sous whisky Marin* à Paris ; manifestation Dada au vernissage. Eluard lui rend visite à Cologne : grande amitié immédiate.

1922

Dépourvu de visa, il entre illégalement en France grâce au passeport d'Eluard. Il connaît une existence difficile à Paris et vit de travaux de hasard, par exemple comme figurant de cinéma. Il fréquente Man Ray, Picabia et publie *Les Malheurs des Immortels* en collaboration avec Eluard.

1923

Il expose à Paris au Salon des Indépendants et décore de peintures murales la maison d'Eluard à Eaubonne.

1924

Il part retrouver Eluard en Indochine et à son retour, salue avec enthousiasme le premier *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton.

1925

Il découvre dans le procédé du *frottage* un moyen de "forcer l'inspiration" et commence la série *Histoire naturelle*.

1926

Il fait avec Miró les décors et les costumes de *Roméo et Juliette*, ballet de Diaghilev.

1927

Il développe la technique du *frottage* et l'expérimente dans la peinture : le *grattage*. Il épouse Marie-Berthe Aurenche.

1929 - 1930

Il participe au film *L'âge d'or* de Buñuel et Dalí - et publie le roman - collage *La femme 100 têtes* contenant environ 150 papiers collés avec un texte d'accompagnement.

1931

Première exposition à New York à la galerie Julien Lévy.

1933

Il est inscrit sur la liste des proscrits du régime nazi.

1934

Il publie un nouveau roman-collage *Une semaine de bonté* et participe à l'exposition de la Kunsthauus de Zürich *Qu'est - ce que le Surréalisme* et écrit la préface du catalogue.

1936

Il développe le procédé de la décalcomanie, technique introduite par le peintre Oscar Dominguez et l'applique à la peinture à l'huile.

1938

Par solidarité avec Eluard exclu du groupe surréaliste, il quitte le groupe. Il s'installe à Saint-Martin-d'Ardèche avec Leonora Carrington.

1939 - 1941

En tant que ressortissant allemand, il est à plusieurs reprises interné à Largentière. Il épouse Peggy Guggenheim et part à New York via Lisbonne. Il participe avec André Breton aux activités des artistes surréalistes en exil.

1942

Il expérimente une nouvelle technique : *le dripping*. Ses expositions à New York, Chicago et la Nouvelle Orléans ne rencontrent aucun succès.

1946

Il épouse le peintre Dorothea Tanning et s'installe à Sedona en Arizona.

1948

Il devient citoyen américain.

1950

Il expose à Paris et à Londres ; il retrouve Eluard, Arp, Giacometti et d'autres amis. Rétrospectives l'année suivante à Brühl et en 1952 à Houston.

1954

Il obtient le grand prix de la Biennale de Venise où Arp reçoit le grand prix de sculpture et Miró le grand prix des arts graphiques. Il s'installe peu après à Huismes, en Touraine.

1958

Il devient citoyen français.

1959

Il présente une rétrospective à Paris au Musée national d'art moderne de Paris au Palais de Tokyo et reçoit le Grand Prix national des Arts. D'autres rétrospectives ont lieu en 1962 à Londres, Cologne et en 1963 à Zurich.

1964

Il s'installe avec Dorothea Tanning à Seillans dans le Var.

1969

Il présente des rétrospectives à Stockholm, Amsterdam puis à Stuttgart en 1970.

1970 - 1972

Il publie *Écritures*, recueil qui rassemble tous ses écrits. La collection de Menil est présentée successivement à Hambourg, Hanovre, Francfort, Berlin, Cologne, Paris, Marseille, Grenoble, Strasbourg et Nantes.

1975

Grande rétrospective aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris.

1976

Max Ernst meurt à Paris le 1er avril.

Catalogue

Editions du Centre Pompidou

Attachée de presse

Danièle Alers

tél : 01 44 78 41 27

fax : 01 44 78 12 05

180 illustrations N&B

125 planches d'oeuvres dont 25 couleurs

format de 23,5 x 28,5 cm

coédition les Editions du Centre Pompidou et

les Editions DuMont

328 pages

prix : 240 Frs

Sous la direction de Werner Spies

Contributions de Doris Krystof, Günter

Metken, Jürgen Pech et Fabrice Hergott.

Introduction de Werner Spies.

Sommaire

Remerciements	7
Jean-Jacques Aillagon	
Avant-propos	8
Werner Spies	
Max Ernst - sculptures, maisons, paysages	
«Max Ernst au pays qui lui ressemble»	11
Premières sculptures - Dada et le dilettantisme instrumental	16
Le collage, la sculpture et l'assemblage	46
De la peinture murale aux pierres de Majola	74
Surréalisme, objet et sculpture	92
Les sculptures des années trente, d'Oedipe à Saint-Martin d'Ardèche	118
Le paradigme du jeu d'échecs, isolement et paysages, Sedona et Capricorne	148
Le retour en France, Huismes et Seillans	170
Doris Krystof	
Entrez, sortir, espace, rythme et passage dans le cycle de fresques de la maison de Paul et Gala Eluard à Eaubonne	225
Günter Metken	
Saint-Martin d'Ardèche	246
Jürgen Pech	
Capricorne et le masque de Sedona	257
Fabrice Hergott	
Huismes : les fruits d'une longue expérience	265
Chronologie	277
Bibliographie	302
Catalogue	307
Index	325
Crédit photographiques	327

Extraits du texte de Doris Krystof

Entrer, sortir, espace, rythme et passage dans le cycle de fresques de la maison de Paul et Gala Eluard à Eaubonne

Quand, pendant l'été 1923, Max Ernst entreprend les peintures murales de la demeure de Gala et de Paul Eluard, c'est la première fois qu'il décore une maison qu'il (co)habite. Comme aujourd'hui, les œuvres ne se trouvent plus à leur emplacement d'origine, mais ont été séparées en plusieurs tableaux et transférées sur toile, avant d'être conservées dans les collections du monde entier, il faut une certaine dose d'imagination et certaines aptitudes mentales pour reconstituer visuellement les originaux, et deviner l'effet que l'artiste souhaitait obtenir dans les trois étages de la villa ¹. Il est indéniable que, même fragmentées, ces peintures s'imposent comme des autonomes. Il en émane une impression de magie qui rappelle les tableaux surréalistes peints par Max Ernst au début des années vingt; (...) d'un point de vue technique, les œuvres d'Eaubonne se démarquent nettement des toiles réalisées à la même époque. L' "absence d'effet pictural" délibérée ³ montre bien leur fonction initiale de décor mural. (...) Il s'agit en effet d'un rare exemple de décoration murale surréaliste qui, en dépit de la profusion de concepts d'aménagement de l'espace développés pendant les années vingt, ne connaît rien de comparable ⁴.

(...) Les travaux que Max Ernst réalisa pour la villa d'Eaubonne expriment autant ses idées quant à la conception d'une maison d'avant-garde pour artistes – même si l'on y sent le penchant subversif et anarchiste typique de Dada et du surréalisme – qu'une réaction aux débats contemporains sur la manière dont on s'imaginait un habitat répondant aux nécessités de l'époque. A Eaubonne, la volonté d'allier l'art et la vie à la veille de la parution du premier manifeste du surréalisme en mai 1924 s'est concrétisée d'une façon des plus troublantes, à la fois résolue et provocante. À la manière la plus hautement surréaliste, Max Ernst y enrichit la maison de son ami de motifs énigmatiques et d'effets déconcertants, comme si l'aspect

hermétique et mystérieux des peintures voulait anticiper sur la réception contemporaine, et même sur les futures péripéties de l'histoire du mouvement ⁶.

Depuis son départ de Cologne en septembre 1922, Max Ernst vivait avec Gala et Paul Eluard dans ce "ménage à trois" entouré de mystère qui, pour de nombreux interprètes, est au cœur des thèmes du cycle ⁷. En avril 1923, Eluard achetait cette maison située rue Hennocque, à Eaubonne, soit à une vingtaine de kilomètres au nord de la capitale. (...) C'est pourquoi un flair d'essence poétique détermine cet ensemble qui métamorphosa la maison construite autour de 1870 dans ce style bourgeois et néo-renaissance typiquement français en une moderne "Villa dei misteri". Comme dans les demeures pompéiennes, les murs de toutes les pièces étaient couverts de couleur; ici et là, apparaissaient des motifs figuratifs répartis sans schéma apparent sur les surfaces monochromes ¹⁰.

Le choix des teintes des pièces, qui avait probablement précédé la peinture des fresques, obéissait à un système calculé d'avance ¹¹. (...) Or c'est précisément cette impression de chromatisme spatial que l'histoire de ce cycle a effacée. En juin 1932, Paul Eluard vendait la maison ¹⁴, puis avec le changement de propriétaire, les peintures murales de Max Ernst sombraient dans l'oubli. En 1967, seulement, Cécile Eluard et son mari, Robert Valette qui, à l'époque, travaillait à l'édition d'un album sur Eluard, découvraient une grande partie des peintures de 1923. Protégées par des papiers peints, nombre de peintures à l'huile sur plâtre étaient restées intactes et apparaissaient alors au grand jour sans avoir perdu de leur luminosité. D'autres, en revanche, comme celles de la salle de bain ou des autres pièces du deuxième étage, avaient été grattées ou repeintes par les habitants qui suivirent, si bien qu'elles étaient irrémédiablement perdues. (...) Après une telle fragmentation, on transféra ces compositions sur des toiles de lin doubles, puis on les restaura. Peintures murales sans murs, seize tableaux du cycle d'Eaubonne étaient exposés à Paris dans la galerie André-François Petit au début de l'année 1969 et apparaissaient ainsi sur le marché. (...) La métamorphose du cycle d'Eaubonne, jadis fixe, en œuvres mobiles sur châssis s'opéra rapidement, en l'espace de tout juste deux ans. Outre les intérêts purement commerciaux, la vision que les années soixante avaient du surréalisme historique jouait ici un rôle loin d'être mineur.

(...) En fait on remarque aux emplacements des sujets peints dans la maison d'Eluard, que Max Ernst avait souvent recherché dans les espaces monochromes des lieux insolites et excentrés, comme les plafonds, angles de pièces ou dessus-de-portes. (...) Cette manière ludique de traiter la configuration architectonique de la maison, qui mise sur des effets saisissants comme cette figure adjointe qui semblait pliée dans l'angle. Il est aussi frappant de constater que Max Ernst disposait ses personnages de façon à ce qu'ils ne se révèlent entièrement que lors du déplacement dans l'espace. La conception picturale des pièces d'Eaubonne tient remarquablement compte de la double réception de l'architecture, qui d'une part s'appuie sur la perception visuelle et d'autre part sur le vécu et sur l'affectation de l'espace.

A Eaubonne, la conception dynamique des images et de leur perception s'exprime à maints autres endroits. En cela, les portes, qui abondent dans cette maison, jouent un rôle extrêmement important, un rôle que Max Ernst a accentué en les soulignant à la fois comme lieu de passage et comme surface picturale mobile.

(...) La démarche qui visait à dynamiser, à animer l'architecture et les lieux, s'exprime en somme dans le traitement des surfaces murales. Il s'agit de ménager des ouvertures et des circulations, d'effacer les murs et de les faire vibrer. (...) Les deux plus grandes peintures murales qui nous sont parvenues, *Au premier mot limpide* (S/M 641) et *Histoire naturelle* (S/M 641) proviennent de la chambre de Gala et de Paul Eluard. Situées dans les angles, et reliées entre elles par des rangées de plants d'artichauts, elles formaient un continuum qui se poursuivait de l'autre côté de la pièce sur les murs peints en brun clair. Ainsi l'artiste créait-il un déséquilibre spatial entre l'architecture virtuelle peinte du côté orienté vers l'intérieur de la maison et le ciel ouvert évoqué par le bleu clair des murs extérieurs.

(...) La disposition des fresques de la chambre à coucher commentait en quelque sorte sa fonction, mais aussi la situation architectonique du lieu. Par de multiples allusions, elle se référait aux pièces attenantes, à ce qui se trouvait derrière les murs²⁵. Ainsi le mur diagonal inscrit dans *Histoire naturelle* doit être lu comme une annotation se référant à la salle de bain voisine qu'une vraie porte intégrée dans la composition reliait à la chambre. (...) Avec les peintures murales de la chambre de Paul et Gala Eluard, Max Ernst parvenait à une

conception de l'espace extrêmement homogène. La métamorphose de certains murs en simulacres de maçonnerie se marie de façon convaincante avec l'architecture réelle de la pièce. L'ancrage architectural est ébranlé. Un lieu sans limites voit le jour où des catégories telles que l'ouverture et la fermeture, le devant et le derrière s'abolissent.

(...) Mais c'est surtout par l'ordonnance globale que les couleurs des pièces et la circulation des œuvres, ou d'œuvres qui se percevaient avec la circulation, renvoient aux idées émises depuis le début du 20^e siècle par de nombreux réformateurs du théâtre. (...) Il semble que les concepts scénographiques dynamiques qui faisaient intervenir une plastique spatiale, empruntée aux cercles futuristes, ont laissé des traces dans la conception globale du cycle. (...) La manière dont Max Ernst anime les pièces, dont il met l'accent sur la circulation, se traduirait dans le langage de Prampolini en une "utilisation de l'architecture non pas comme illusion picturale prospective, mais comme réalité plastique vivante", comme "organisme pour ainsi dire construit". (...) Il apparaît que chez Max Ernst aussi, "le mouvement (est) un élément essentiel de l'unité simultanée et de la pénétration de l'environnement et de l'action scénique".

(...) Le 10 novembre 1923, une présentation privée des fresques terminées réunissait cinq membres du groupe littéraire dans la maison d'Eluard. Le lendemain, Breton faisait à Simone, sa femme, un rapport détaillé de ses impressions³¹ : "(...) La décoration de Max Ernst dépasse en horreur tout ce qu'on peut imaginer. On se prend à regretter Boucher, à quoi rêvent les jeunes filles, les petits Saxes. Il y a là d'accompli, quelque chose d'irréparable. (...) Les tableaux et autres choses précieuses s'alignent en batterie de cuisine de la cave au grenier, matériel usagé de basse hôtellerie. Pas le moindre tempérament, rien qui décèle un choix quelconque, qui ramène un espoir de si courte durée soit-il. (...) Une folie presque belle sous cet invraisemblable chapeau à plumes."

Un "invraisemblable chapeau à plumes", cette formule exprime clairement l'effet produit par le chromatisme des plus exubérant qui devait régner à Eaubonne. (...) Vu sous l'angle actuel, c'est bien un transfert de genre que Max Ernst avait entrepris à Eaubonne, un signe qui ne détrompe pas quant à la modernité de l'artiste, et qui fait apparaître la genèse de ces décors sous un jour nouveau. Il est notamment frappant

de constater que tous les thèmes des peintures murales d'Eaubonne s'apparentent étroitement à d'autres travaux de Max Ernst qui appartenaient à la collection de Paul Eluard.

(...) Si la phase protosurréaliste de Max Ernst se caractérise de toute façon par l'invention de motifs porteurs d'une grande symbolique, et par leur redondance sous forme dérivée, la construction d'une iconographie "à la Max Ernst" avance ici à grands pas, elle est désormais mise en scène d'une façon singulière et spatiale³⁴. Hormis des différences d'utilisation du médium, il passe d'un bond à une taille supérieure et pose des problèmes de format. Les motifs picturaux se transforment dans un processus qui partant du matériau initial les fait passer par le collage, l'illustration de livre, le tableau pour les conduire enfin à l'installation dans l'espace. La technique du collage se prolonge en quelque sorte dans l'œuvre propre. À côté des auto-citations, des allusions à l'histoire de l'art complètent cette méthode apparemment si troublante, mais pourtant rigoureuse d'élaboration de l'œuvre. (...) Max Ernst est peut-être le seul à avoir concrétisé le concept surréaliste de mise en forme d'un espace d'habitation qui, (...), tendrait plus résolument encore à suggérer le mystère et la libération des objets. (...)

Doris Krystof

Traduit de l'allemand

par Catherine Métais-Bührendt

Notes sur le texte de Doris Krystof

1- Le catalogue raisonné présente 17 motifs provenant d'Eaubonne. Cf. Werner Spies, Sigrid et Günter Metken, *Max Ernst Werke 1906-1925*, Cologne 1975, n° 636-652. Trois autres éléments ont été retrouvés dans le cadre des recherches effectuées par Béatrix Blavier; cf. Béatrix Blavier, *Max Ernst : Murals for the home of Paul and Gala Eluard, Eaubonne, 1923*. Vol. 1,2; mémoire de maîtrise, Ann Arbor, Rice University, 1985, ill. 44, 62, 94. Sans les reconstitutions détaillées de Blavier, il serait impensable de se représenter la disposition des peintures murales d'Eaubonne; ce travail fait ressortir l'homogénéité de l'ensemble et qualifie Eaubonne de "unique experience, a total environment which needs to be understood sequentially." (p. 71). - Le mémoire de fin d'études d'Eva Schwan, Paris, qui a pour sujet l'étude d'une peinture d'Eaubonne sous l'angle de la restauration, contient également de précieuses informations sur leur réalisation et sur la reconstitution des peintures murales. Son plaidoyer en faveur d'une approche contextuelle des œuvres a contribué de façon non négligeable à l'essai présenté ici. Je remercie cordialement Eva Schwan pour les entretiens que nous avons eus ensemble et pour m'avoir confié son travail inédit : Eva Schwan, *Max Ernst - "Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis"*; Mémoire de Fin d'Etudes Conservation-Restauration d'Œuvres d'Art. Institut Français de Restauration d'Œuvres d'Art. Département Peinture. Paris 1992/93.

3- Dans une lettre adressée à Werner Schmalenbach le 22. 7. 1975, Werner Spies se réfère à Max Ernst pour expliquer que les méplats - retouchés à maints endroits - du ciel que l'on voit sur *Au premier mot limpide* (S/M 641), tableau extrait du cycle d'Eaubonne, récemment acquis par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, respectent les intentions initiales de l'artiste : "ceci signifie que l'effet produit par l'absence d'effet pictural, (si l'on souhaite le nommer ainsi), cette "peinture en bâtiment" qui renvoie aux techniques encore grossières de la peinture Dada, subsiste. ", Dossier Max Ernst, " *Au premier mot limpide* ", Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

4- Nous ne disposons pas encore d'études spécialisées sur l'histoire de la peinture murale au 20^e siècle. Wulf Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, Munich 1973, p. 63-97 (chapitre 4, comparaisons avec d'autres décors muraux des années 20) donne un bref aperçu de la période traitée ici. Il y apparaît que l'année 1923 fut une année extrêmement féconde pour la peinture murale et divers projets de décoration intérieure. Outre les peintures murales d'Eaubonne dont parle Herzogenrath, mais que par méconnaissance de la configuration d'Eaubonne, il classe parmi les "décors muraux illustratifs", ce fut aussi l'année où Oskar Schlemmer réalisait les décors muraux du Bauhaus de Weimar; El Lissitzky, ses espaces Proun; Erich Heckel, les fresques du Angermuseum d'Erfurt; Jan Thorn Prikkers, son cycle sur les âges de la vie au Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld; et Theo van

Doesburg, ses projets pour le hall d'une université. La thèse de Stefan Germer : *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern in Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988, est une étude méthodique de la peinture murale française qui traite surtout de la fresque française au 19^e siècle.

6- Hormis la lettre de Breton citée ci-dessous, un seul document contemporain a été publié à propos des peintures murales d'Eaubonne; ce dernier est fortement crypté. Il s'agit d'une petite photographie des décors de la chambre à coucher parue dans la revue de la galerie de Léon Rosenbeerg, le *Bulletin de l'Effort moderne* (n° 12, février 1925). Sans qu'il y ait un lien avec le texte adjoind ou un quelconque commentaire, la légende indique qu'il s'agit d'une œuvre de Max Ernst faisant partie de la collection de Gala et Paul Eluard, cf. Blavier (op. cit.), p. 94, ill. 68. Les habitants survivants de la maison, Max Ernst et Gala Dalí ont gardé le secret et entretenu un mystérieux silence sur l'année 1923 au moment de la redécouverte des peintures murales, à la fin des années 60.

7- Béatrix Blavier interprète la fréquence de trois motifs du rez-de-chaussée, et des scènes de la frise de la (chambre) de Cécile, *Les Labyrinthes ne sont pas faits pour les chiens* (S/M 650) ainsi que les peintures du reste de la pièce, comme étant un univers pictural autobiographique, où l'on peut lire le ménage à trois que formaient Paul, Gala et Max Ernst; Blavier (op. cit.), p. 140 sqq. Camfield (op. cit.), p. 146, adhère à cette thèse et va même jusqu'à attribuer certaines couleurs à chaque protagonistes du trio. Dans une des premières interprétations de *Au premier mot limpide*, Werner Spies propose une vision semblable bien que fondée sur des références littéraires. Spies voit cette peinture comme une réaction à l'interprétation que donnait Freud de Gradiva, la nouvelle de Jens. La main féminine associée à l'animal qui ressemble à un lézard serait par conséquent la traduction en image de la capture du mâle focalisée par Freud; cf. Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*, Cologne (1971) 1979, p. 44-47. Pour Ludger Derenthal et Jürgen Pech, cf. *Max Ernst*, Paris 1992, p. 89 sqq., les allusions aux relations amoureuses d'Eaubonne déterminent également le cycle de peintures murales. La toile de fond autobiographique ne saurait être niée, mais nous préférons traiter ici de la reconstitution et de la réception esthétique de ces œuvres.

10- Le nom de Pompéi tomba dès la première présentation des peintures murales à la galerie Petit; cf. essai de Günter Metken "Max Ernsts Pompeji", paru dans *Westkunst*, vol. XXXIX, n° 12, 15 juin 1969, p. 691. L'impression pompéienne des peintures murales d'Eaubonne s'inscrit sans rupture dans l'interprétation que donne Werner Spies (op. cit.) de Gradiva. Mais rien ne prouve qu'il y ait des citations directes de la Pompéi antique; toutes références aux fascinantes peintures de la Villa dei misterî sont également impossibles puisque cette maison située à la lisière de Pompéi ne fut entièrement dégagée qu'en 1929.

11- L'exposé sur les couleurs des pièces s'appuie sur des découvertes dont traite Blavier (op. cit.) p. 68 sqq.

14- Après de nombreuses difficultés, Paul Eluard trouva un acquéreur pour la maison qui n'était plus habitée en permanence depuis les premières années qui suivirent l'emménagement. Elle fut délaissée en octobre 1929 quand Paul Eluard s'installa à Paris dans son appartement de la rue Becquerel où il attendait en vain le retour de Gala qui, entre-temps s'était liée à Salvador Dalí. Cf. Paul Eluard, *Lettres à Gala*.

25- L'admiration que Max Ernst portait à De Chirico s'exprime nettement. En même temps, les motifs se chargent dans un sens qui annonce les murs et murailles que Magritte mettra en œuvre par la suite, ils renvoient à l'invisible, au mystère magrittien. Ludger Derenthal fait aussi ressortir l'influence de Chirico : "Le recours à la configuration, dans l'angle de la pièce, est d'une lucidité frappante et d'un grand humour. Il y a une confrontation entre différents niveaux de réalité, qui résulte d'un développement intelligent des espaces scéniques de Giorgio de Chirico." Ludger Derenthal, "Die Wandmalereien für Eaubonne", in *Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde*; catalogue d'exposition, Cologne 1991, p. 182.

31- Cité ici d'après : André Breton. "La Beauté convulsive"; catalogue d'exposition, Paris MNAM, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 62. La description que donne Breton du cycle de peinture murale est la seule évocation écrite datant des années vingt. Mais certains contemporains, comme Michel Leiris, qui avait visité la maison à l'époque, expliquent se souvenir de cet ensemble surréaliste avec un sentiment mitigé (information orale de Werner Spies). Aujourd'hui, il est difficile de discerner si c'étaient les peintures murales elles-mêmes, ou plutôt l'atmosphère de la maison, l'humeur de ses habitants qui provoquèrent des critiques aussi éreintantes.

34- A propos de la "rétro-métamorphose du collage en peinture" et de la multitude de références thématiques dans l'œuvre de Max Ernst, cf. Werner Spies 1974 (op. cit.), p. 114 sqq. Il a été démontré que les postures des deux personnages principaux du tableau étaient des citations directes de Michel-Ange et de Tintoret; Roland Krischel, "Klassisches im Ernst", in *Kölner Museums-Bulletin*, n 1/1998. Je remercie Roland Krischel de m'avoir remis son manuscrit inédit.

Extraits du texte de Günter Metken

Saint-Martin d'Ardèche

Il y a quelques années, le promeneur était surpris de voir trois grandes et étranges sculptures dans le Passage Dauphine à Paris. D'autres œuvres étaient exposées dans une galerie voisine : des masques, des sirènes, un Minotaure ainsi qu'une créature ailée. Un ensemble énigmatique, comme tombé du ciel. En tout cas, jamais vu auparavant. Vraiment jamais ? Ces personnages tantôt cornus, tantôt couverts d'écailles prétendaient être des œuvres de Max Ernst : *Les sculptures de Saint-Martin d'Ardèche*. (...) Quand on vit ces êtres hybrides la dernière fois, au début des années soixante-dix, ils n'étaient certainement pas en métal poli, et encore moins posés sur des socles aussi mastocs, ni montés devant de lourdes plaques ou sur des tiges. Ils n'avaient pas été conçus isolément, mais ornaient les murs, les terrasses et les escaliers d'une maison habitée par Max Ernst entre 1938 et 1940/41, maison qu'il avait nimbée de sa mythologie personnelle, certes sans bronze, mais en ciment brut modelé à la main en y insérant des objets trouvés. (...)

Démontage d'un " Palais idéal "

En 1937, un an après la Grande exposition surréaliste de Londres, la Mayor Gallery y organise une présentation d'œuvres de Max Ernst qui rencontrera Leonora Carrington à cette occasion. (...) Elle suit Max Ernst à Paris, où elle participe aux réunions des surréalistes et poursuit résolument ses tentatives littéraires. (...) Quand en 1938, les surréalistes envisagent d'exclure Paul Eluard, Max Ernst prétexte cette offense à son ami pour se distancer du groupe. Il veut manifestement tirer un trait, substituer la campagne, c'est à dire la nature, à la ville, et commencer une nouvelle vie : *incipit vita nuova*. (...)

Le couple s'installe à Saint-Martin d'Ardèche (...).

Or justement, ce calme ne sera pas accordé au couple qui sera bientôt pris dans la tourmente de l'Histoire. En 1939, à la déclaration de guerre, Max Ernst est interné comme "étranger ennemi", puis relâché après l'intervention de Paul Eluard auprès du Président de la

République. (...) Il revient clandestinement à Saint-Martin d'Ardèche, mais Leonora a disparu. Prise de panique, elle s'est enfuie à l'approche des troupes allemandes. Mais avant son départ, elle a remis une procuration notariée à la patronne de l'Hôtel des touristes, l'autorisant, pour compenser les dettes de bar, à vendre à prix sacrifié la maison achetée à son nom, ainsi que tout son contenu, les meubles, œuvres d'arts et livres. (...)

Dès le lendemain du départ précipité de Leonora Carrington, il est procédé à une inscription au cadastre. Le nouveau propriétaire est l'ami de la patronne de l'hôtel, un garçon de café de Lyon. On prend possession de la maison et de son contenu, notamment du mobilier et des œuvres d'art mobiles, sans qu'un accord de Max Ernst fût rendu juridiquement exécutoire. Quand celui-ci, fait une incursion à Saint-Martin pendant sa fuite, il ne peut emporter aux Etats-Unis que quelques toiles roulées. Pour lui, le reste est perdu. (...)

Un courrier de la préfecture de l'Ardèche daté du 5 juillet 1985, en vue d'engager la procédure de classement de la maison, renseigne sur l'inventaire ⁵:

" Par télex en date du 31 mai 1985, M. le Ministre de la Culture vient de m'informer, qu'afin d'assurer la sauvegarde du décor de la maison de MAX ERNST à SAINT-MARTIN D'ARDÈCHE, il a décidé d'ouvrir une instance de classement en application des articles 1 et 14 de la loi du 13 décembre 1913, sur les Monuments Historiques, en ce qui concerne l'immeuble et meubles suivants :

- la maison et les murs extérieurs,
- les escaliers, la terrasse et décor (à savoir les peintures, sculptures, bas-reliefs et mosaïques réalisés par M. Ernst, les panneaux, notamment : le grand bas-relief extérieur, le décor de la terrasse couverte, une sirène sur l'escalier d'accès à la maison, une mosaïque dans le cellier, un banc sculpté),
- les portes et placards peints par L. CARRINGTON,
- un " LOPLOP " dessiné sur le mur par M. ERNST ainsi que les décors démontés : le " Minotaure et la sirène ", etc... . "

Ethnographie et érotisme

Cette lettre n'évoque pas les masques des murs de la maison, ils entrent sans doute dans la catégorie " décor ". Et cette sèche énumération ne saurait non plus donner une idée de l'impression qui émanait de la propriété. (...) Dès le début, l'inspiration ethnographique

existe chez Max Ernst. Tout comme à ses amis surréalistes, l'art primitif lui est familier. (...) Avec d'autres motifs de la même veine, ils se répercuteront dans les cornes du groupe de sculptures de Saint-Martin. (...) Bien qu'il n'ait pas travaillé les volumes avant les années trente, nous suivons la trace et les parcours des cornes, le thème viril et sexuel d'*Eléphant des Célèbes* jusqu'au groupe de Saint-Martin, en passant par *Nuit d'Amour* (S/M 1134), un tableau de 1927.

(...) Saint Martin marque une première synthèse de l'œuvre plastique. Les sculptures s'inscrivent dans un contexte élastique, indéfinissable dans le menu, qui reflètent l'iconographie personnelle de l'artiste. (...)

Par ce lien thématique, le groupe de Saint-Martin rejoint le contexte œdipien qui préoccupait Max Ernst depuis son *Œdipe Rex* de 1922 (S/M...). Le roman collage, *Une semaine de bonté* illustre le mercredi, le quatrième jour de la semaine, consacré au sang en prenant Œdipe pour exemple. Qui plus est, *Œdipe I* et *Œdipe II* (S/M 2153, 2154) voient le jour en 1934. Ce sont des formes phalliques et tubulaires, décalées latéralement, empilées les unes sur les autres dans un équilibre instable. En bas, la partie féminine semble danser dans le vide, tandis qu' " en haut ", la virile tête d'oiseau a quelque chose de fanfaron tout en exprimant une profonde incertitude, comme la menace de la chute(..) Ainsi la "famille" est-elle donnée à voir en tant que trinité. Avec les grandes sculptures de Saint Martin et de Sedona, Ernst indique la dimension mythique de cette thématique.

(...) On peut en déduire la présence d'une charge érotique constante dans le groupe de Saint-Martin. Le buste qui se trouve en haut, au-dessus de la fenêtre, tout comme la créature à corne de la terrasse, serrent un poisson, ou un têtard, en travers de leur bouche. Les ethnologues considèrent généralement le poisson, forme phallique, comme un symbole sexuel, que l'on retrouvait aussi à l'époque dans le " poisson d'avril " des cartes postales que les Français envoyaient ce mois-là. Ici aussi, nous pouvons supposer des influences ethnographiques.(...)

Loplop et la fiancée du vent

C'était l'environnement de deux personnes, de Max Ernst et de Leonora Carrington – elle l'inspiratrice et la partenaire dans cette aventure de rupture. Aux yeux de Max Ernst, elle était la fiancée du vent, indomptable et ensorceleuse. (...)

La patronne se souvient bien de ce couple excentrique qui séjournait parfois chez elle en attendant de pouvoir emménager dans la maison. On vivait en osmose créative. Entre les tableaux et les textes, le thème de la douce frayeur allait et venait, dans l'urgence chez le peintre qui puisait dans le répertoire romantique, avec une malice glaciale chez la poétesse. La toile de fond de ses pernicieux contes de fées était cet univers de jeunesse, le château à la campagne et le jardin, assurément fantasmagorique et laissé à l'abandon.

(...) Par sa mère irlandaise, Leonora Carrington s'était familiarisé avec les mythes celtiques peuplés de fantomatiques chevaux blancs volants. L'un de ces chevaux, figé en glace, figure sur un portrait qu'elle fit de Max Ernst ¹¹, montré comme un marcheur aux cheveux blancs, vêtu du manteau de fourrure rouge des chamans, guidé par un fanal où transparait la lueur magique d'un cheval ¹². Ses œuvres à lui reflètent la situation désespérée des années 1939 à 1941, quand la déclaration de guerre, l'internement et la fuite séparent le couple : *La Fuite* (S/M 2356), *Leonora in the morning light* (S/M 2398). Ici, *Lenore* – elle aussi une fiancée abandonnée –, tirée d'une ballade connue d'August Bürger est citée dans le titre; " Lenore partit à l'aube ".

Le tableau clé de cette période de turbulences est indéniablement *Die Einkleidung der Braut* [L'Habillement de la mariée] (S/M 2361), une réflexion sur le rapport avec l'amante enfuie.

(...) La finalité utopique du couple serait l'androgynie, fusion des deux sexes, qui resurgit comme une parodie dans le farfadet aux attributs masculins et féminins qui gît au sol. Cette mise à nue de la mariée représente la métamorphose de la fiancée Leonora en une créature complexe. Une nouvelle figure possédant deux sexes voit le jour.

Au camp, pendant la fuite, puis au début de l'exil américain, l'image de Leonora poursuit le peintre. Saint-Martin d'Ardèche n'apparaît comme une station du passage vers le nouveau monde que lorsqu'on a devant les yeux la totalité de ce corpus d'œuvres.

Ce fut l'exception, l'extraordinaire. La seule fois où Max Ernst put donner forme à une maison et à ses alentours comme il le souhaitait. Rompant avec le passé et sous le charme d'une passion qui dépassait *L'Amour fou* des surréalistes, la simple enveloppe devint un *Palais Idéal* conjurant les démons dont l'aura chargée d'érotisme terrifiait les villageois, et pas seulement eux. L'âpreté au gain des propriétaires qui succédèrent et la négligence des administrations ne sont pas seules responsables de la destruction de l'ensemble. Ce fut visiblement cet absolu romantique qui parut insoutenable aux bourgeois comme aux fonctionnaires. Ni une curiosité, ni une œuvre d'art totale - bien qu'*in nuce* - ne devait être sauvée, et encore moins l'atmosphère d'un gîte d'artiste. Saint-Martin n'entrait dans aucune de ces catégories, Saint-Martin dérangeait, rebutait. Saint-Martin fut réduit à une dimension normale.

Günter Metken

Traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bührendt

Notes

5- Silvana Schmid, p. 96-99

11- Leonora Carrington, *Portrait de Max Ernst*, vers 1939, huile sur toile, 50,2 x 26, 7, Young-Mallin Collection, New York.

12- L'album de photos de Leonora Carrington contient une série de clichés amusants avec Max Ernst et un cheval à bascule. Un troupeau de zèbres, symbole du contraire à l'état sauvage est collé dessous. Cf. Jürgen Pech, *Max Ernst - Fotografische Portraits und Dokumente*, Brühl, 1991, p. 118.

Extraits du texte de Jürgen Pech

Capricorne et les masques de Sedona

(...) En 1949, Max Ernst reprenait contact avec sa sœur Loni restée en Allemagne pendant la seconde guerre mondiale. Quant à lui, l' "artiste dégénéré" traqué par les allemands, l' "étranger ennemi" interné par les Français, il avait quitté l'Europe en 1941, et comme tant d'intellectuels, avait émigré aux Etats-Unis². Pendant les premières années d'exil, Max Ernst vécut à New York, puis en 1946, après avoir remporté le prix de peinture organisé dans le cadre du film *The private Affairs of Bel ami*, avec son tableau *La Tentation de saint Antoine*³, et s'acheta un terrain à Sedona grâce à l'argent de la récompense. Sur une colline à l'écart du village, il construisit une simple maison en bois (...). Il s'y installa avec Dorothea Tanning, la jeune artiste peintre américaine rencontrée et aimée en 1942. (...) À Sedona, il trouva surtout une nouvelle patrie, un lieu familier où les fantastiques formations rocheuses, l'immensité à perte de vue et le silence intemporel étaient propices à la méditation et renvoyaient à certains de ses paysages visionnaires des années trente⁶. Les vastes panoramas de l'Arizona, sillonnés d'abîmes vertigineux, faisaient écho à son univers pictural; l'imagination et la réalité se recouvraient et formaient une symbiose inspiratrice.

Max Ernst ne se contentait pas de décrire son nouveau pays, il évoquait aussi (...) deux publications récentes. Dans ces deux ouvrages, (...) figurait une reproduction de *Capricorne*, une sculpture monumentale en ciment, l'oeuvre majeure de Sedona. Max Ernst l'avait érigée dans le jardin (...).

(...) *Capricorne* : un roi majestueusement assis sur un trône, flanqué d'une sirène à la mince silhouette, tient un sceptre. Pour réaliser ces deux grandes figures, le bras du roi, ainsi que les deux créatures posées sur les genoux, Max Ernst s'est servi de barres, de bagues et de disques de fer, qui forment l'armature et une partie de la structure de cette oeuvre en ciment et en pierre ponce (ill. 7).

(...) En 1962, Max Ernst prélevait l'empreinte du *Capricorne* pour faire un moule, il fit transporter les pièces en France puis

reconstitua l'oeuvre à Huismes, son nouveau domicile, pour la remanier. Il lissa d'abord l'ensemble de la sculpture et procéda à de légères petites modifications. En 1964, douze exemplaires en bronze de la nouvelle version étaient réalisés (ill. 9)⁸.

(...) Lors d'un entretien, Max Ernst qualifiait *Capricorne* de " my family " ¹⁰. Un portrait de famille, où le roi et sa reine représenteraient le couple d'artistes et où l'on identifierait les petites créatures grimpées sur le socle de la figure masculine aux chiens de Max Ernst et de Dorothea Tanning ¹¹; l'un d'eux s'appelait "Katchina", du nom des figurines initiatiques des indiens Hopis et Zunis.

D'autres interprétations portent sur le nom : *Capricorne*. Henry Miller qui, en 1942, publie un texte dans le numéro de la revue *View* consacré à Max Ernst ¹², était aussi l'auteur de deux romans parus au cours des années trente. (...) Sous ces deux titres, l'écrivain traçait les parallèles entre des lieux et des époques de sa vie ¹³. En 1948, l'année du *Capricorne*, Max Ernst devenait citoyen américain; sa sculpture en ciment revêt donc dans ce contexte une autre signification et pourrait par conséquent être comprise comme résumant et représentant son vécu sous les auspices d'une constellation des ciels du sud.

Dans la mythologie grecque, Capricorne est le fils de Pan, morphologiquement proche du bouquetin, et de la chèvre Aix, que Zeus envoya dans les étoiles après sa naissance. Le capricorne, dieu des mers australes, possède un buste de bouc et les membres inférieurs d'un poisson ¹⁴. Mais Max Ernst revisite les thèmes mythologiques, et son imaginaire qui aime l'amalgame, les attribue à ses personnages. Avec cette créature qui appartient à sa famille artistique, il ébauche un univers propre et un nouveau mythe. En effet, outre la légende grecque, il cite ses propres références, emblématiques et surréalistes tout en les modulant.

(...) Dans l'oeuvre de Max Ernst, les thèmes récurrents du poisson et de l'oiseau, tout comme les éléments air et eau se côtoient sans cesse, incarnant l'aliénation, le déracinement des choses tout en signalant symboliquement l'abolition des frontières et des oppositions entre les genres que revendiquait André Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* ¹⁷. À Sedona aussi, la quête surréaliste d'états de conscience étranges et complexes détermine aussi le rapport à la nature environnante et induit un nouveau groupe d'oeuvres. Les paysages grandioses et gigantesques, les canyons, les formations rocheuses sont réduits

au format miniature des *Microbes* (ill. 12). Le rendu évoque une réalité dans laquelle l'immensité de la nature se fond dans les formats minuscules des œuvres.(...) En revanche les proportions de *Capricorne* sont inversées. (...) En 1954, quand il revint définitivement en Europe, il légua la maison à son fils Jimmy Ernst. En 1964, celui-ci démontait les briques sculptées pour les préserver de la destruction, puis il vendit le domaine. Seuls trois éléments ne purent être détachés du mur et s'y trouvent aujourd'hui encore. (...) Néanmoins, nous sommes en mesure de distinguer cinq groupes qui étaient répartis sur les murs extérieurs de la maison.

Le premier ensemble faisait face au *Capricorne* (ill. 14, 15) ²¹. Max Ernst avait encadré la grande fenêtre à croisillons de onze motifs; chaque côté, à droite et à gauche, était flanqué de trois modules, cinq autres étaient disposés au-dessus. La frise en deux rangées fermait la partie supérieure de la fenêtre, et occupait toute la largeur du mur maçonné qui se prolongeait jusqu'au *Capricorne*.(...) Ernst thématise la vision diurne et nocturne élargie des surréalistes.(...)

L'axe entre *Capricorne* et la frise de la fenêtre se prolongeait de l'autre côté de la maison qui donnait sur la pente et la vallée de l'Oak Creek. Sur ce mur, Max Ernst avait encadré une grande baie et deux étroites fenêtres latérales avec deux autres ensembles ²³. Les éléments sculptés formaient deux rangées réparties au-dessus et sous la fenêtre la plus haute.

(...) Les dernières frises parcouraient les trois côtés d'une cour qui s'ouvrait sur le *Capricorne* dans le prolongement du premier ensemble, à droite. Partant d'un mur percé de fenêtres, quatre marches contournaient l'angle de la maison et descendaient vers un patio en contrebas. C'est à cet endroit que se trouvait la grande frise (ill. 17, 18), puis, à côté de la porte, la petite frise du mur attenant (ill. 19). Toutes deux étaient à la même hauteur, trois motifs succédaient à une série de huit masques, et la complétaient, en haut, par des variations. Max Ernst souligna et amplifia la cohérence des deux groupes lors d'une seconde phase de travail. S'inspirant des rainures du mur, il leur ajouta des lignes dessinant des corps.

(...) Si les contours des deux frises étaient traités avec rigueur, Max Ernst prit davantage de liberté pour l'exécution des motifs du mur extérieur du patio (ill. 21, 22) ²⁵. Ici, il eut non seulement recours aux empreintes indirectes, mais travailla à grands gestes, dessinant des stries dans le béton encore humide.(...)

Max Ernst thématise ici le visible et l'invisible, le jour et la nuit, le haut et le bas, la lumière et les ténèbres.

Patrick Waldberg, le premier biographe de Max Ernst écrivait à propos des œuvres de Sedona : " 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. À de rares exceptions près, il n'a jamais cherché à cerner l'apparence de l'être humain. (...) 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.(...) Ainsi la forme n'est point figuration d'une apparence, mais d'une idée. " ²⁶.

La stricte frontalité et les formes élémentaires renforcent le caractère emblématique de chacun des masqués et motifs. (...) Dès son arrivée aux États-Unis, Max Ernst s'était intéressé à l'art et à la culture des Indiens Hopis et Zunis, il collectionnait leurs Katchinas. A New York, il fréquentait régulièrement le Museum of the American Indian, qu'il avait découvert grâce à Breton.

(...) Max Ernst ressentait des liens de parenté avec ce système de signes élémentaires mais pourtant expressif. Or, c'est par cette parenté que l'art des Indiens a fait son entrée dans son univers visuel. Les figures mythiques et les frises de masques permettent un accès formel et ludique à un monde où des rôles et d'innombrables visages se côtoient, un monde que Max Ernst a revisité, repensé et représenté.

Jürgen Pech

Traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bührendt

Notes sur le texte de Jürgen Pech

2- L'exode culturel et la période d'exil de nombreux artistes ont été traités récemment par : Stephanie Barron, Sabine Eckmann : *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 23 février - 5 mai 1997.

3- Werner Spies (éd.) : *Max Ernst Oeuvrekatalog. Band V. Werke 1938-1953*. Werner Spies, Sigrid et Günter Metken, Cologne 1987, n° 2487.

6- Dans son autobiographie, Jimmy Ernst, le fils de Max Ernst, relate la première réaction de son père devant ce paysage : Jimmy Ernst : *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinem Vater Max Ernst*. Cologne 1985, p. 357.

8- Seulement cinq fragments du ciment original ont été conservés : le sceptre et la main du roi, sa tête, la tête de la sirène, sa poitrine ainsi que l'anneau de fer avec la tête de la petite créature en forme de poisson. Ils sont reproduits dans : *Max Ernst. Fragments of Capricorn and other Sculptures, Sedona Arizona - 1948*. Catalogue d'exposition, Arnold Herstand & Co., New York, 8 novembre - 29 décembre 1984. Couverture, p. 9, 11, 13, 15.

10- (anonyme) : " Mite-size art is shown actual size ", in *Life Magazine*, New York, 21 janvier 1952, p. 58-62, (61).

11- Lucy R. Richard, " The Sculpture ", in : *Max Ernst. Sculpture and Recent Paintings*, catalogue d'exposition, The Jewish Museum, New York, 3 mars - 17 avril 1966, p. 44.

12- Henry Miller : " Another bright Messenger ", in *View. Max Ernst Number. Ser. 2, n° 1*, New York, avril 1942, p. 17.

13- Charlotte Stokes, " The thirteenth chair : Max Ernst's Capricorn ", in : *Arts Magazine*, 62e année, n° 2, New York, octobre 1987, p. 88-93 (92).

14- Werner Haftmann, *Max Ernst Capricorne*, Berlin 1973.

17- Spies/Metken, 1987 (op. cit.), n° 2681.

21- Spies/Metken, 1987 (op. cit.), n° 2662, 2663. A propos des données sur la fonte des bronzes, consulter : *Max Ernst : Les sculptures de Saint-Martin d'Ardèche*. Catalogue d'exposition, galerie Eric Touchaleaume, Paris, 10 octobre - 12 décembre 1992, p. 14, n° 18-34, 36.

23- Cf. le pendant sur le tableau intitulé *Time and duration* de 1948; Spies/Metken 1987 (op. cit.), n° 2572. Cette spirale ne fut pas uniquement imprimée dans le ciment, mais aussi posée sur une toile et colorée à l'aérographe.

25- Spies/Metken, 1987 (op. cit.), 2676.

26- Spies/Metken, 1987 (op. cit.), 2647, 2660, 2656, 2648, 2649, 2645, 2646. D'après la photographie reproduite chez Spalding (op. cit.), p. 42, en bas, six éléments seulement y auraient pris place si bien qu'il est permis de supposer que les reliefs n° 2649 ou 2645 ont été écartés. Sur la reproduction, l'avant-dernier masque présente une forme ronde qui indique que les deux éléments pourraient s'inscrire ici.

Extraits du texte de Fabrice Hergott

Huismes : les fruits d'une longue expérience

Le 23 novembre 1968, sur une petite place d'Amboise adossée à la digue qui contient la Loire, une foule clairsemée se tient en retrait de la toute nouvelle fontaine publique. Sur les photographies de l'époque, on reconnaît facilement un Max Ernst vieilli. Il porte un foulard autour du cou et arbore ce sourire rêveur de ceux qui sont revenus de loin. Il vient inaugurer son premier et seul monument officiel. (...)

Aujourd'hui, alors que les bronzes se sont patinés, et que la pierre blanche porte de larges traces d'oxydation dues au ruissellement de l'eau, la fontaine de Max Ernst, devenue la Fontaine d'Amboise, conserve cette bonhomie pleine d'ironie acquise le jour de son inauguration. (...) C'est pourtant la réalisation majeure de Max Ernst en Touraine, une somme plus qu'un monument de ce que fut son activité pendant les quatorze années où il vécut à Huismes (...). Il s'y est installé en 1955 avec sa femme, l'artiste Dorothea Tanning.

(...) Pendant les années où Max Ernst vécut à Huismes, la maison était peuplée d'œuvres de toutes sortes. De nombreuses sculptures se trouvaient alors réparties dans la propriété, dans la cour, sur les fenêtres, sur les escaliers extérieurs et sur la table ronde en pierre, toujours visible dans le jardin à l'arrière de la maison, transformant tantôt le lieu en une cour royale à la Lewis Carroll, tantôt en simple cour de ferme comme chez les frères Grimm. Toutes indépendantes, elles reposaient à même le sol ou sur un mur. (...) Comme un peuple de créatures à part, familières des mystères du lieu, la sculpture s'intégrait vraiment dans la maison. Mais, contrairement à Saint-Martin, c'étaient là pour la plupart des œuvres déjà anciennes, rapportées de Sedona, ou des fontes réalisées à partir de plâtres qui trouvaient un nouvel usage. Huismes est sans doute pour lui le double de Saint-Martin d'Ardèche.

La relation que Max Ernst entretient alors avec son environnement est très différente de celle de Sedona. A Huismes, il n'existe ni grottes ni paysages de rêves. La nature y est riche et abondante, elle recouvre une culture et une

histoire qui affleurent de partout. A ce passé visible sous, et souvent, à la surface même de chaque pierre, Max Ernst confronte sa propre identité faite elle aussi d'accumulations et de soustractions. Il agit en artiste dada, intègre au tissu local, ses inventions et ses trouvailles, des objets, des empreintes rapportées d'Arizona et d'ailleurs, qu'il assemble pour en faire de nouvelles œuvres. (...) Huismes est ainsi le support où Max Ernst façonne, avec sa vie et son histoire personnelle, un immense papier-collé dont les sculptures sont les figures. Il établit à l'intérieur de sa propriété un tissu de relations invisibles entre les œuvres, entre les sculptures et les personnes. Vivant avec ses œuvres, ces dernières deviennent de véritables personnifications d'êtres vivants. (...)

Relation amoureuse et relation au monde se mêlent étroitement, mais le dénominateur commun, le fondement ou le creuset de ces associations réside dans l'histoire personnelle de l'artiste. Max Ernst d'origine allemande a passé l'essentiel de ses années de travail en France. Le contexte historique de la première moitié du XXe siècle fit de ces deux nations deux entités antagonistes, une bipolarité parfaite. Très tôt dans son œuvre, il a élargi cet antagonisme à d'autres domaines, il a ajouté systématiquement à ces caractéristiques humaines, des traits animaux, végétaux et des objets, créant à partir de son image des êtres complets, réunissant diverses espèces et différents éléments que l'on peut trouver sur terre, les intégrant comme constituants de l'œuvre.

(...) Avec sa sculpture, Max Ernst élabore une rhétorique du double. Chaque figure, chaque animal participe d'une manière ou d'une autre de lui-même, un visage où un corps qu'il habite ou mime en ne se privant ni l'auto-dérision ni d'humour. Deux qualités qui lui permettent de se libérer d'une autre attraction, celle de son moi. (...) Les figures réalisées entre 1955 et 1968, paraissent souvent plus lourdes, plus massives que ses sculptures antérieures. (...)

Max Ernst élabore ainsi un monde parallèle et secret, auquel la pratique, les voyages auront finalement donné naissance. On assiste à une progressive remontée dans le temps. A mesure que sa sculpture se développe, les sujets prolifèrent. Ils s'ajoutent les uns aux autres en reproduisant par leur accumulation la façon dont chacun a pris forme. Les figures révèlent également un sens aigu du matériau. Par opposition à sa peinture, l'artiste traite les

surfaces avec davantage de liberté et fait preuve d'une étonnante retenue dans l'interprétation des formes, surtout de sa sculpture tardive, qui obéit à des principes représentatifs. (...)

Le collage reste le mot d'ordre, un collage sans couture, où les éléments s'interpénètrent, transcendent et cicatrisent une séparation très ancienne dont l'artiste efface les traces. La sculpture se construit par assemblage d'objets moulés, par collage en relief d'objets préexistants dont les points de contacts, comme le souligne Werner Spies, sont gommés. Cette façon de masquer les coutures donne à la sculpture des dernières années une rondeur qui semble freiner les gestes.

"Mes sculptures ont l'air paisible, mais le fond n'est pas le même". Cette opposition entre l'apparence et le fond, prend avec la sculpture une dimension nouvelle. Le fond désigne une zone qui s'oppose à la surface de la sculpture. En effet Max Ernst lisse généralement les contours, il ne laisse que peu de trace de son intervention physique. (...)

La Fontaine d'Amboise (...) évoque, par sa forme, un calvaire ou une parodie de calvaire, avec un Christ au centre et les deux larrons de part et d'autre. L'aspect osseux de la carapace de la "Grande tortue" pourrait faire référence au crâne d'Adam, le premier homme, placé au pied de la croix dans les crucifixions traditionnelles. Une telle dérision renvoie à l'esprit dada de ses premières œuvres et collages. A l'iconographie chrétienne violente, (...), Max Ernst substitue son univers drolatique inspiré de Rabelais, autre Tourangeau célèbre et subversif. Les flots de sang de la crucifixion sont ici remplacés par l'eau, autre liquide de vie, qui exprime l'adoucissement général des mœurs, et réalise les miracles réversibles chers à l'esprit surréaliste.

Max Ernst joue en permanence sur l'ambiguïté des signes. Le Christ est à la fois oiseau et animal aquatique, ses assistants sont des grenouilles, l'homme une tortue. (...) Toute cette imagerie largement répandue et exploitée par l'artiste fait de ce monument une synthèse de sa vie et de son œuvre en même temps qu'une machinerie symbolique. (...)

L'aspect monumental de la fontaine se voit également contesté par l'humour qui se dégage des figures qui la composent. Chacune arbore une arrogance où pointe l'angoisse. (...) Max Ernst met en scène un bestiaire qui crache l'eau à la manière des tritons d'une fontaine baroque. Il magnifie ses personnages par une

surabondance de socles qui accentue et transforme les attitudes en comportements presque provocateurs. Il réussit là un tour de force : rendre une fontaine indécente par le simple fait de cracher de l'eau. (...)

Si l'on tente de formuler ce qui caractérise précisément la sculpture de ses dernières années (à Seillans, il ne fera que reprendre ce qu'il avait accompli à Huismes en réduisant la taille des œuvres), on constate que ces œuvres sont en effet des figures condensées autour d'un axe ou d'un noyau, comme sous l'effet d'une forte pression externe. Elles paraissent rétractées, parvenues à une forme essentielle comme si elles avaient perdu tout superflu. (...)

Sa sculpture est un condensé solide, une formation par cristallisation, réalisée à partir de la conscience de son propre corps. Elle révèle sans doute une forme très intime de sa pensée, mais mise si concrètement en avant, radicalement réduite à l'essentiel, qu'elle ne laisse aucune prise à l'interprétation. (...)

Entre les galets peints à Maloja et les ombres modelées de Huismes, apparaît la constante d'une immobilité définitive et parfaite, l'idéal d'une existence où une chose au moins ne bougerait pas, serait passive comme un galet et durable comme une fontaine.

Liste des diapositives disponibles pour la presse

**Toute reproduction doit faire l'objet
d'une demande d'autorisation préalable
auprès de l'ADAGP et les droits d'auteurs
des devront être acquittés auprès
de cet organisme au 01 43 59 09 79**

**1. *Démonstration Hydrométrique à tuer
par la température, 1920***

Collage, gouache, encre et crayon sur papier
24 x 17 cm
Collection privée, Paris
© ADAGP, Paris 1998

2. *La Montgolfière, 1922*

Tuile peinte avec plâtre
36 x 25 cm
Collection particulière
© ADAGP, Paris 1998

3. *Rien n'est incompréhensible, 1923*

Huile sur plâtre transférée sur toile
43 x 150 cm
Collection particulière, Suisse
Photo : Endrick Lerch
© ADAGP, Paris 1998

**4. *Il ne faut pas voir la réalité telle
que je suis, 1923***

Huile sur plâtre déposée sur toile
(peinture murale)
175 x 80 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, Centre Georges
Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

5. *Oiseau, vers 1924*

Assemblage d'éléments en bois
102 x 21 x 30,2 cm
Collection privée
© ADAGP, Paris 1998

6. *Forêt, 1927*

Huile sur toile
114 x 146 cm
Staatliche Kunsthalle, Allemagne
© ADAGP, Paris 1998

7. *Loplop présente une jeune fille, (1930-1966)*

Huile sur bois recouvert de plâtre, incorporation
d'objets divers
194,5 x 89 x 10 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, Centre Georges
Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

8. *L'Europe après la pluie I, 1933*

Huile et plâtre sur contreplaqué
101 x 149 cm
Collection particulière
© ADAGP, Paris 1998

9. *Libellule, vers 1934*

Assemblage de fils de fer et d'une plume dans
une boîte à papillons
26 x 39 x 5,5 cm
Musée d'art moderne et contemporain,
Strasbourg
© ADAGP, Paris 1998

10. *Habakuk, 1934*

Plâtre
50 x 17,7 x 18,5 cm
Wilhelm - Hack Museum, Ludwigshafen
© ADAGP, Paris 1998

11. *Œdipe I, 1934*

Plâtre
62 x 29 x 19 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

12. *Oiseau-tête, 1934-1935*

Plâtre
53 x 38 x 23 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

13. *Jeune homme au coeur battant, 1944-45*

Bronze
63,5 x 32,3 x 24,7 cm
Ulla und Heiner Pietzsch Collection, Berlin
Photo : Jochen Littkemann, juin 1994
© ADAGP, Paris 1998

14. Capricorne, 1948–1964

Bronze
245 x 207 x 157 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

15. L'Imbécile, 1961

Bronze
70 x 31 x 25 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jean-Claude Planchet,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

16. Apaisement, 1961

Bronze
67,5 x 29,2 x 22,5 cm
Museum Ludwig, Cologne
© ADAGP, Paris 1998

17. Le Jardin de la France, 1962

Huile sur toile
114 x 168 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jean-Claude Planchet,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

18. Microbe vu à travers un tempérament, 1964

Bronze
319 x 85 x 61 cm
Don de l'artiste en 1975
Fonds national d'art contemporain
Attribution en 1975
au Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

19. Deux Assistants, 1967

Plâtre
35,2 x 40,6 x 40,7 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

20. Grande Grenouille, 1967–1974

Bronze
128 x 78 x 78 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Adam Rzepka, Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

21a. Le Grand Assistant, 1967–1974

Bronze
159 x 225 x 79 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Bertrand Prévost,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

21b. Le Grand Assistant, 1967–1974

Bronze
159 x 225 x 79 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

21c. Le Grand Assistant, 1967–1974

Bronze
159 x 225 x 79 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

22a. Fontaine d'Amboise, 1968

(détail)
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

22b. Fontaine d'Amboise, 1968

(détail)
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

22c. Fontaine d'Amboise, 1968

(détail)
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

23. Sans titre, 1934

Granit, peinture à l'huile
30,2 x 12,7 x 7,6 cm
Collection particulière
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

24a. *Objet mobile recommandé aux familles, 1936 – 1970*

Bois et chanvre
98 cm
Collection privée, Courtesy of Timothy Baum,
New York
© ADAGP, Paris 1998

24b. *Objet mobile recommandé aux familles, 1936*

Bois et chanvre
98,5 x 57,5 x 46 cm
Wilhelm Lembruck Museum, Duisburg
© ADAGP, Paris 1998

25. *Portrait d'un clergyman, 1967*

Collage
49 x 41 cm
Collection particulière
Photo : Jacques Faujour,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

26. *Max Ernst travaillant aux sculptures de la façade de Saint-Martin-d'Ardèche, 1938*

Photo : DR

27. *Les Amoureux, 1913*

Bois de tilleul partiellement rehaussé d'or
39 x 13,7 x 10,7 cm
Collection particulière, Paris
Photo : DR

28. *Au premier mot limpide, 1923*

Huile sur plâtre transférée sur toile
232 x 167 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

29. *Conseils d'ami, 1923*

Huile sur plâtre transférée sur toile
43 x 110 cm
Collection particulière, Munich, Courtesy
Galerie Brusberg, Berlin
© ADAGP, Paris 1998

30. *Pétales et jardin de la nymphe Ancolie, 1934*

Peinture à la résine synthétique sur plâtre,
transférée sur des panneaux en bois
415 x 531 cm
Kunsthaus, Zurich
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

31. *Les Asperges de la lune (détail), 1935*

Bronze
161 x 38 x 23,7 cm
Collection particulière
© Ernst Scheidegger

32. *Un Ami empressé, 1944*

Plâtre
66,5 x 35,7 x 42,3 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

33. *La Tourangelle / La femme de Tours, 1960*

Plâtre
26,2 x 11,2 x 11,2 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

34. *Corps enseignant pour une école de tueurs, 1967*

Roche dure de Vilhonneur
Big Brother: 152 cm
Séraphin Chérubin: 152,4 cm
Séraphin le Néophyte: 203,2 cm
Collection particulière
© André Morain

35. *Max Ernst, Huismes, 1967*

© André Morain

36. *Mon Ami Pierrot, 1974*

Bronze
50 x 39,2 x 39,3 cm
Collection particulière
© ADAGP, Paris 1998

Liste des photographies noir et blanc disponibles pour la presse

**Toute reproduction doit faire l'objet
d'une demande d'autorisation préalable
auprès de l'ADAGP et les droits d'auteurs
dus devront être acquittés auprès
de cet organisme au 01 43 59 09 79**

**1. *Il ne faut pas voir la réalité telle
que je suis, 1923***

Huile sur plâtre déposée sur toile
(peinture murale)
175 x 80 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, Centre Georges
Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

2. *Oiseau, vers 1924*

Assemblage d'éléments en bois
102 x 21 x 30,2 cm
Collection privée
© ADAGP, Paris 1998

3. *Loplop présente une jeune fille, (1930-1966)*

Huile sur bois recouvert de plâtre, incorporation
d'objets divers
194,5 x 89 x 10 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

4. *Habakuk, 1934*

Plâtre
50 x 17,7 x 18,5 cm
Coll. Wilhelm - Hack Museum, Ludwigshafen
© ADAGP, Paris 1998

5. *Œdipe I, 1934*

Plâtre
62 x 29 x 19 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

6. *Oiseau-tête, 1934-35*

Plâtre
53 x 38 x 23 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

7. *Sans titre, 1935*

Granit, peinture à l'huile
17,5 x 26 x 19 cm
Collection particulière, Genève
© ADAGP, Paris 1998

8. *Sans titre, 1935*

Métaphorite, peinture à l'huile
16,5 x 13 x 12,5 cm
Collection particulière, Genève
© ADAGP, Paris 1998

9. *Capricorne, 1948-1964*

Bronze
245 x 207 x 157 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

10. *L'imbécile, 1961*

Bronze
70 x 31 x 25 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jean-Claude Planchet,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

11. *Le Jardin de la France, 1962*

Huile sur toile
114 x 168 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Jean-Claude Planchet,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

12. Deux Assistants, 1967

Plâtre
38 x 43 x 43 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

13. Grande Grenouille, 1967-1974

Bronze
128 x 78 x 78 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Adam Rzepka,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

14. Le Grand Assistant, 1967-1974

Bronze
159 x 225 x 79 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Bertrand Prévost,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

15. Grande Tortue, 1967-1974

Bronze
98 x 80 x 115 cm
Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Bertrand Prévost,
Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 1998

16. Max Ernst, 1942

Photographie de Newmann
Cliché du Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris
© ADAGP, Paris 1998

**17. Saint-Martin d'Ardèche chez Max Ernst,
vers 1936-1937**

Photographie de Man Ray
Cliché du Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
© ADAGP, Paris 1998

**18. Max Ernst et Dorothea Tanning avec
la sculpture "Capricorne", Sedona, 1946**

Photographie de John Kasnetsis
Photo : DR

19. Moonmad, 1944

Bronze
90,7 x 31,2 x 28,2 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution
© ADAGP, Paris 1998

20. Le Roi jouant avec la reine, 1944

Bronze
96 x 84 x 54 cm
The Menil Collection, Houston
© ADAGP, Paris 1998

**21. Max Ernst travaillant aux sculptures de
la façade de Saint-Martin-d'Ardèche, 1938**

Photo : DR

22. Les Amoureux, 1913

Bois de tilleul partiellement rehaussé d'or
39 x 13,7 x 10,7 cm
Collection particulière, Paris
Photo : DR

23. Les Asperges de la lune (détail), 1935

Bronze
161 x 38 x 23,7 cm
Collection particulière
© Ernst Scheidegger

24. La Tourangelle / La femme de Tours, 1960

Plâtre
26,2 x 11,2 x 11,2 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© ADAGP, Paris 1998

**25. Corps enseignant pour une école de tueurs,
1967**

Roche dure de Vilhonneur
Big Brother: 152 cm
Séraphin Chérubin: 152,4 cm
Séraphin le Néophyte: 203,2 cm
Collection particulière
© André Morain

26. Max Ernst, Huismes, 1967

© André Morain

Informations pratiques

6 mai - 27 juillet 1998
Centre Georges Pompidou
Galerie sud

Tarif de l'exposition :

30 Frs / tarif réduit : 20 frs
Pour toute information complémentaire
3615 Beaubourg (1,29 Frs Ttc la minute)
et sur internet <http://www.cnac-gp.fr>

**A partir de l'exposition "Max Ernst :
sculptures, maisons, paysages",
le Centre est ouvert tous les jours
de 10h à 22h.
*Fermé le mardi***

**L'Atelier Brancusi est quant à lui ouvert
du lundi au vendredi de 12h à 22h et le
week-end de 10h à 22h. Fermé le mardi**

Accès :

Métro : Châtelet, Les Halles, ou Hôtel de Ville.

Abonnement :

Le Laissez-passer vers l'an 2000,
C'est une carte d'abonnement qui offre jusqu'au
31 décembre 1999 au tarif unique de 100 Frs :

- l'accès libre, sans attente aux caisses à toutes les expositions du Centre Georges Pompidou dans et hors ses murs à Paris et en région,
- la réservation prioritaire aux spectacles du Centre dans et hors ses murs pour deux places à tarif réduit,
- la réception à domicile du programme trimestriel du Centre,
- la gratuité aux concerts de musique de chambre de 18h30 de l'Ircam,
- un accès et des tarifs préférentiels aux propositions du Cercle des abonnés,
- l'accès privilégié aux activités pédagogiques du Centre,
- des conditions préférentielles dans de grandes institutions culturelles parisiennes,
- des réductions à la librairie-boutique du Centre,
- une participation prioritaire aux festivités de réouverture du Centre en l'an 2000.

Tarif unique : 100 Frs

Renseignements : 01 44 78 14 63

Visites / conférences :

individuels :

samedi et dimanche à 15h00, visite gratuite sur
présentation du billet d'entrée

groupes : sur réservation au 01 44 78 46 25

**Les prochaines expositions
de la galerie Sud
au Centre Georges Pompidou**

**dijon /
le consortium.coll**

11 novembre - 14 décembre 1998
Galerie Sud

Commissaires :

Catherine Grenier, conservateur
au Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou,
Xavier Douroux, Franck Gautherot
et Eric Troncy, Consortium de Dijon

Une sélection qui rend compte de l'activité
menée depuis vingt ans par ce Centre d'Art, en
faveur de l'art contemporain.

Du "Rehearsal Studio" de Rirkrit Tiravanija au
"Red Show" de Robert Nikas en passant par
deux oeuvres monumentales de Jessica
Stockholder et le "one man show" de Bertrand
Lavier, ce parcours sera complété par de
nouvelles oeuvres et l'intervention d'autres
jeunes artistes.

David Hockney

27 janvier - 26 avril 1999
Galerie Sud

Commissaire :

Didier Ottinger, conservateur au Musée national
d'art moderne Centre Georges Pompidou

Un parcours rétrospectif et thématique, des
années 60 aux peintures les plus récentes
retracant les étapes et recherches de David
Hockney dans le domaine du paysage.