



max ernst



max ernst

Musée d'art contemporain  
30 septembre — 14 novembre 1982

Exposition organisée par  
Glenbow Museum  
Calgary, Alberta

Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1982.

## Remerciements

Le Musée d'art contemporain tient à remercier tout particulièrement le Glenbow Museum qui a bien voulu accepter que nous diffusions la traduction française du catalogue *Max Ernst*.

*Manon Blanchette*

Pièces provenant de la collection de M. et Mme Jimmy Ernst

© Glenbow Museum  
Calgary, Alberta (Canada)  
Jeffrey J. Spalding, conservateur

La traduction de ce volume a été assurée par *Pierre Larochelle* et *Marie Pelletier* de la Direction de la traduction du ministère des Communications. La révision linguistique a été effectuée par *Yvan Lajoie*, de la Direction des communications du ministère des Affaires culturelles.

*Conception et réalisation:*  
Direction des communications, ministère des Affaires culturelles

ISBN 2-550-02588-1  
Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec  
3<sup>e</sup> trimestre 1982  
© Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1982

## Table des matières

Avant-propos	5
L'irrationalité concrète : la sculpture de Max Ernst	7
Peintures, collages et estampes	15
Sculptures	19
Art primitif : collection personnelle de Max Ernst	25
Oeuvres exposées	26
Bibliographie	00
Jalons biographiques	33



## Avant-propos

Plus tôt cette année, M. Jimmy Ernst, le fils de Max Ernst, et sa femme ont gracieusement prêté des œuvres d'art de leur collection personnelle au Glenbow Museum. Ce sont, pour l'essentiel, des œuvres dues à Max Ernst et à certains de ses contemporains, que Ernst avait conservées chez lui jusqu'à sa mort survenue le 2 avril 1976, de même que certains objets d'art primitif qu'il avait lui-même collectionnés. La dernière décennie a vu la tenue de nombreuses expositions rétrospectives et la publication d'écrits exhaustifs sur la vie et l'œuvre de Max Ernst. Citons en particulier le **Guggenheim Retrospective Catalogue** de 1975 dû à Diane Waldman, l'ouvrage de John Russell, **Max Ernst, sa vie, son œuvre**, et la biographie détaillée de l'artiste rédigée par Patrick Waldbert. Montée à partir d'une seule collection, la présente exposition n'a pas la prétention de constituer une rétrospective. Néanmoins, les pièces exposées représentent les grandes périodes de création qu'a connues Ernst entre 1909 et 1969; d'ailleurs, bon nombre d'œuvres telles que **Paysage du soleil**, **Combat de poissons**, **Histoire Naturelle**, **Soliloque**, **Capricorne**, **Moonmad**, **Le Roi jouant avec la reine** et **Êtes-vous Niche?**, sont autant de jalons de la carrière artistique de Max Ernst.

Bien qu'elle soit d'une dimension modeste, l'exposition est importante à deux points de vue. D'abord, elle est, à notre connaissance, la première exposition, dans un musée, des reliefs que l'artiste a créés, de 1946 à 1952, et qu'il a placés sur l'extérieur de sa maison, à Sedona, en Arizona. Ils ont cependant été enlevés pour les soustraire au vandalisme. Ces reliefs n'ont pu, faute d'exposition, atteindre à la notoriété qu'ils méritaient. Ce fut aussi le cas des sculptures antérieures de Max Ernst, comme l'a d'ailleurs souligné William Rubin :

« Pour Ernst, l'assemblage de ses sculptures faisait pendant au procédé qu'il avait utilisé pour ses collages dada, sauf que, dans ses sculptures, les objets sont davantage dissimulés sous des formes irréelles. Cet automatisme traduit une approche sans préjugés de la sculpture qui a donné des configurations formelles étranges et agréables. Si les plâtres faits au cours des années 30 et 40 avaient été moulés et exposés, ils auraient pu jouer un certain rôle dans le renouveau de l'art retardataire qu'était devenue la sculpture. » (Traduction)

Dada, Surrealism and Their Heritage, pp. 114.

L'exposition présente à la fois les gargouilles en béton créées par Ernst et les moulages de ces gargouilles, ainsi

que d'autres sculptures de la même période. On remarquera tout particulièrement des fragments de l'original en béton de **Capricorne** qui, bien que détériorés, n'en ont pas moins conservé une étrange fascination. Il est toutefois regrettable que le musée n'ait pas pu obtenir à temps le moulage en bronze de cette œuvre monumentale. Par contre, nous avons pu montrer **Le Roi jouant avec la reine** grâce à l'aimable collaboration de John Elderfield et du personnel du Museum of Modern Art de New York qui ont pu donner suite à une demande faite à la dernière minute.

De merveilleuses photographies de Max Ernst et de Dorothea Tanning, prises en 1951 par Bob Towers, viennent ajouter à notre compréhension et à notre appréciation des œuvres exposées. Jointes aux autres documents photographiques, elles recréent pour nous le milieu dans lequel Ernst a travaillé et situent clairement le cadre original d'où sont extraites les sculptures de l'exposition actuelle.

Ce qui est encore plus important, c'est que les œuvres ainsi réunies se prêtent tout particulièrement à de nombreuses et savantes recherches. Un même esprit esthétique imprègne toutes les pièces de l'exposition, qu'il s'agisse des frottages tels que **Histoire naturelle**, de la méthodologie du collage utilisée pour **Loplop**, des grattages et décalcomanies des dernières peintures ou encore des moulages faits d'assemblages et de collages qui donnent vie à la sculpture de Ernst. Le plâtre peint, **Moonmad**, les gargouilles en béton et leurs pendants en bronze réservent aux spectateurs de nombreuses expériences tactiles.

L'intérêt majeur de cette collection réside peut-être dans la possibilité d'étudier l'apport de l'art primitif à l'œuvre de Ernst. L'influence de l'art primitif sur celui du XX<sup>e</sup> siècle est le sujet de débats animés, et souvent passionnés. Mais en l'absence d'une documentation et d'exemples concrets, il est difficile d'établir, autrement que par des hypothèses et des conjectures, dans quelle mesure un artiste a subi l'influence de l'art primitif. Chez Ernst, cette présence de l'art primitif est plus facilement discernable et, même si le sujet est loin d'être épuisé, il existe des ouvrages fouillés sur la nature et l'importance de cette influence. À cet égard, il est encourageant de constater que la collection d'art primitif de Ernst est encore intacte et que sont connus la date et l'endroit d'acquisition d'une bonne partie de ces objets. Sur la foi des nombreuses photographies montrant la place privilégiée qu'occupaient ces objets dans la maison et l'atelier de Ernst, le chercheur peut effectuer certaines comparaisons qui portent autant sur la forme que sur l'essence même des réalisations.

Malgré l'attrait certain de ces questions, il faut s'en tenir, pour l'instant, à ces quelques remarques préliminaires puisque la collection vient à peine d'arriver. Il sera

toujours temps pendant l'exposition, qui a eu lieu du 3 novembre 1979 au 27 avril 1980, et au cours des mois suivants, de reconsidérer ces premières impressions. Il ne fait aucun doute que le cours de six semaines, **Modern and Primitive Art**, et qui volait deux crédits, donné par Max Ernst à l'université d'Hawaï, Honolulu, à l'été 1952, pourrait apporter des réponses à certaines de nos questions. Malheureusement, il n'existe aucun écrit sur la démarche suivie par Ernst dans ce cours. Il reste à espérer qu'il se trouve encore quelque part de précieux extraits qu'auraient rédigés des étudiants sur la nature du cours.

Quoi qu'il en soit, une équipe de collègues très consciencieux a consacré son temps et ses énergies à l'étude et au catalogue des oeuvres de l'exposition. La conservatrice adjointe, Patricia Ainslie, s'est chargée de recueillir l'avis de spécialistes de l'art de la côte nord-ouest, de celui de l'Afrique, de la Nouvelle-Guinée, du Pérou et des Indiens Hopi, et on lui doit la majorité des articles sur l'art primitif contenus dans le présent catalogue. Nous nous félicitons aussi d'avoir pu bénéficier des conseils et suggestions du personnel multidisciplinaire du musée, soit Julia Harrison, Carol Sheehan et André Nitecki, respectivement conservatrice, conservatrice adjointe et conservateur associé du service de l'ethnologie, et de M. John McKee du Alberta Culture. La recherche de la documentation était sous la responsabilité de Kathleen Willis et de Vincent Varga, tandis que Jamie Barona s'est chargée de traduire pour moi un article de première importance. Les responsables de la conservation, soit Ewa Smithwick, restauratrice des peintures, Gail Sundstrom, restauratrice des tissus, et Fred Greene, restaurateur des artefacts, ont manifesté un intérêt particulier et accompli un travail phénoménal afin que les pièces soient en parfait état pour l'exposition.

Tout le personnel des services techniques a participé à la préparation de supports spéciaux, socles et autres, et s'est plié de bonne grâce aux modifications que j'apportais en cours de route. Chargés de coordonner les travaux de

« design » et de production à mesure que les pièces arrivaient l'une après l'autre, Gary Tucker et Rick Budd se sont montrés d'excellents et dévoués collaborateurs. Quant au personnel de soutien, la préparation de l'exposition a exigé d'eux de nombreuses heures supplémentaires.

Linda Kurtz avait la responsabilité des photographies et a pu compter sur l'aide de Ron Marsh et des services photographiques du musée. Les besoins en dactylographie et en impression, de même que le respect des échéances en ces matières, étaient du ressort de Kathleen Willis et Hilary Fulton. Malgré tout, c'est le personnel du service d'enregistrement, Jean Laing, Pam Smith et Pamela Wilkinson, qui ont eu à régler les problèmes les plus difficiles, soit trouver des solutions à des questions complexes d'assurance, d'emballage et d'expédition transatlantique.

Je tiens à remercier tout particulièrement M. et Mme Jimmy Ernst qui ont gracieusement accepté de nous prêter, pour une assez longue période, des oeuvres capitales afin que, ici à Calgary, nous puissions les étudier et les exposer. Tous deux ont donné volontiers de leur temps en aidant à résoudre les problèmes d'organisation inhérents, semble-t-il, à de tels projets. Nombre d'articles du présent catalogue sont des résumés de mes conversations avec Dallas et Jimmy; quant aux données sur la période passée par Ernst à Sedona, elles sont tirées de notes que Jimmy a compilées en vue de la rédaction d'un livre. Ce fut un plaisir et un grand privilège d'avoir pu travailler en compagnie de ce couple et d'avoir participé à la mise en valeur des pièces fascinantes qui constituent la présente exposition.

Le Glenbow Museum remercie le Conseil des arts de son aide financière à la préparation de l'exposition et du catalogue.

Jeffrey J. Spalding  
Conservateur



## L'irrationalité concrète : la sculpture surréaliste de Max Ernst

par Jeffrey J. Spalding

Depuis quelque temps, je suis entouré d'un certain nombre de créatures malicieuses. Pendant que je me cloîtrais dans mon bureau devant une montagne de publications rassemblées en vue de la présente exposition par un personnel diligent, les oeuvres de Max Ernst faisaient une à une leur entrée au musée.

De nombreux archivistes, souvent exaspérés les firent venir de Genève, en Suisse, de East Hampton et de New York. Le rassemblement de toutes ces images et figures dues à Ernst ne fut pas une mince tâche pour notre archivist qui a dû faire preuve d'imagination et de patience pour que ces oeuvres nous parviennent intactes et à temps. Au moment même où j'écris ces lignes, un envoi demeure encore incertain mais nous espérons toujours le recevoir.

Dès leur arrivée, les oeuvres ont semblé refuser d'être mises à l'écart en attendant l'exposition, chacune, avec une insistance tout à fait désarmante, s'appropriant déjà une place bien à elle à l'intérieur et autour des bureaux du service. En peu de temps, notre lieu de travail a été envahi par des créatures telles que le *Génie de la Bastille*, les nymphes de cet enclos mythique qu'est le *Jardin des Hespérides*, une *Niche* hautaine et arrogante, un *Chinois égaré*, *Loplop* l'oiseau supérieur, tandis qu'un simulacre de lutte militaire se déroulait sur l'un de mes murs dans le *Combat de poissons* et que le *Nageur aveugle* faisait de l'oeil au personnel.

Mais ces images n'étaient pas toutes bienveillantes, drôles ou rassurantes : le personnage rouge feu du *Retour de flamme*, dont les traits du visage sont menaçants, le *Paysage du soleil*, si irréel, l'énigmatique cage d'oiseaux à la porte ouverte de *Soliloque* et *Sanctuaire*, de même que la fougue capricieuse de *Capricorne*, d'abord garde royal puis menaçant revanchard, sont tous mystérieux et troublants.

Au fil de mes recherches, j'ai constaté avec étonnement que bon nombre d'auteurs estiment que l'oeuvre sculpturale de Ernst forme une entité distincte, bien que reliée à ses autres modes d'expression. Pourtant, il existe une multitude de comparaisons possibles, par exemple, entre les protagonistes de l'aquarelle *Combat de poissons*, exécutée en 1917, et le bronze *Génie de la Bastille*, réalisé en 1960, oeuvres qui présentent une certaine similarité dans l'inspiration et les physionomies. Si l'on tient compte,

cependant, des doutes exprimés par ces auteurs et des questions fondamentales qu'ils soulèvent, de telles comparaisons ne peuvent être tenues que pour une preuve circonstancielle, sinon superficielle, de cette continuité qui, selon moi, marque toute l'oeuvre de Ernst. De telles interrogations traduisent une incertitude quant à la primauté de la sculpture chez Ernst, et cette incertitude se reflète dans la façon dont son oeuvre sculpturale est interprétée et appréciée. Diane Waldman exprime parfaitement ce sentiment dans la citation qui suit, tirée du catalogue d'une rétrospective tenue en 1975 :

« Dans l'oeuvre de Ernst, la sculpture occupe une place unique, car elle semble libre de toute préoccupation surréaliste. La recherche formelle, que visait l'artiste dans sa sculpture, s'opposait à toute création onirique ou automatique possible en peinture. Seul peintre surréaliste à faire de la sculpture, Ernst n'a pas fait pour autant de sculptures surréalistes. En fait, ses oeuvres sont le reflet d'un intérêt pour l'art primitif, comme en témoignent *Oedipe I et II* (1934) et *Jeune Homme au coeur battant* (1944). Se servant des formes primitives, Ernst recherche l'humour plutôt que la force émotive, ce qui le distingue de Giacometti dont les oeuvres primitives sont très dramatiques et intenses. »<sup>1</sup> (*Traduction*)

Dans un autre ouvrage, quelqu'un a fait remarquer que Ernst, plus que tout autre, a eu à souffrir du mouvement surréaliste dont il a d'abord été inspirateur, puis héros et, enfin, victime.<sup>2</sup> Tout à l'opposé, Uwe Schneede prétend que s'il « ne doit subsister aucun doute sur le fait que Max Ernst n'est pas un surréaliste, selon le sens strict qu'André Breton donne à ce mot », son apport artistique a néanmoins permis d'élargir l'horizon du surréalisme.<sup>3</sup> Lucy Lippard et William Rubin adoptent une position similaire qui, bien que favorable, demeure un aval prudent de ce qui est considéré comme une activité accessoire :

« Parce que la réalité tangible des moyens d'expression tridimensionnels s'oppose à l'atmosphère irréelle et évocatrice qu'exige l'imagination, la sculpture ne peut rendre que très difficilement l'imaginaire. Le surréalisme s'accommode mal de tels moyens d'expression plastiques et sa contribution majeure demeure l'objet esthétique. Pourtant, à un certain moment, à la fin des années 20 et au début des années 30, une sculpture surréaliste a failli voir le jour. »<sup>4</sup> (*Lippard*) (*Traduction*)

« Cet art ne se prêtait pas tellement à la pratique de l'automatisme, ni à la délimitation des perspectives irrationnelles du monde imaginaire ; son caractère véritablement concret, son volume dans l'espace fini semblaient étrangers à l'imagination. Pourtant, la peinture-image, représentée par Tanguy et Magritte et réalisée par Dali, avait fait du concret un but, du souci de conférer à l'imaginaire une matérialité de la même épaisseur persuasive, cognitive, et communicable que le réel. »<sup>5</sup> (*Rubin*)

Que la sculpture de Ernst soit jugée surréaliste ou non devrait n'avoir que peu d'importance. Par contre, considérer le produit de cette activité isolément du reste de l'oeuvre pourrait faire croire que la sculpture n'était pour Ernst qu'une activité secondaire — la sculpture d'un peintre — issue d'une démarche tout à fait autre. Cette confusion semble découler du désir de confronter la sculpture à ce cadre étroit qu'est « l'automatisme psychique pur » défini par Breton. Évidemment, le long processus qu'exigent la construction, le ciselage, le moulage ou encore l'assemblage d'une sculpture s'oppose directement à la composition libre et immédiate dont procède l'écriture automatique. L'immédiateté et la facilité avec laquelle il est possible de juxtaposer, en poésie ou en prose surréaliste, des pensées ou des expressions disparates ne peuvent pas s'appliquer à la sculpture ou même à la peinture; la réalisation d'une oeuvre sculptée ou peinte exige un certain laps de temps de sorte que la nature même de la peinture et de la sculpture encourage l'artiste, à mesure que l'objet prend forme, à critiquer, clarifier et revoir son idée première. L'apparente impossibilité de parvenir à un véritable automatisme, une juxtaposition libre d'associations, a fait dire à Pierre Naville, en 1925, que « plus personne ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. »<sup>6</sup>

Il est clair que nous sommes ici en présence d'une déviation sémantique car, après tout, le surréalisme, tel que le définit Breton dans son premier manifeste en 1924, découle en partie de l'esthétique des de Chirico, Ernst et Miro dans leurs peintures des années 20. Relisons donc cette définition du surréalisme :

**Surréalisme**, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>7</sup>

Breton et les doctrinaires du surréalisme, tant prosateurs que poètes, insistaient sur l'importance d'un « automatisme psychique pur, libre de tout contrôle de la raison », ce qui excluait forcément la peinture et la sculpture. D'interprète qu'il était des objectifs du mouvement, Breton se pose en juge d'une méthodologie obligatoire pour les artistes et est ainsi amené à excommunier tous les membres du groupe, sauf les plus faibles, pour cause d'hérésie.<sup>8</sup>

Nonobstant le sort fait à la peinture par le surréalisme, Waldman est d'avis que l'oeuvre de Max Ernst « incarne le dadaïsme et le surréalisme car il a respecté non pas la lettre mais l'esprit de ces mouvements ». <sup>9</sup> (Traduction)

Par contre, si nous examinons la seconde moitié de la définition du surréalisme, il nous apparaît que ce ne sont pas les peintres ni les sculpteurs qui n'ont pas respecté les

objectifs surréalistes, mais plutôt Breton et les écrivains qui ont modifié le principe à leurs propres fins. La seconde partie de la définition précise :

Encycl. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée »<sup>10</sup>

Cet énoncé est au centre des intentions sous-jacentes des surréalistes, comme le mentionne Alfred Barr lorsqu'il écrit qu'en préférant le monde du subconscient au raisonnement et à la logique, les surréalistes recherchaient une justification chez Freud et dans la psychologie de l'inconscient.<sup>11</sup> Cette reconnaissance de la « réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui » est une référence à la proposition souvent répétée de Lautréamont, laquelle a d'abord inspiré les dadaïstes, puis les surréalistes, dans la recherche de nouvelles approches de la créativité. Max Ernst explique l'importance de cette découverte :

« L'étude enthousiaste des mécanismes de l'imagination a fait découvrir aux surréalistes certains procédés essentiellement poétiques au moyen desquels l'élaboration de l'oeuvre plastique peut échapper au contrôle des facultés dites conscientes... il est maintenant possible de photographier sur le papier ou sur la toile l'étonnant aspect graphique des pensées et des désirs.

Je suis porté à dire que tout cela revient à tirer profit de la rencontre fortuite sur un plan incongru de deux réalités fort distantes ». (Ernst paraphrase et généralise ici la célèbre phrase de Lautréamont, « beau comme la rencontre fortuite, sur une table à dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie »).<sup>12</sup> (Traduction)

« L'automatisme psychique pur » des écrivains surréalistes était peut-être une tentative d'illustrer la façon dont s'enchaînent les pensées et d'amener ainsi le lecteur à suivre, en quelque sorte, le cheminement des pensées de l'auteur dans le processus de création. Par contre, les peintres et les sculpteurs surréalistes trouvèrent dans la phrase de Lautréamont la possibilité de créer un objet qui provoquerait chez le spectateur un jeu associatif pouvant être relié à l'énigme des images oniriques. À cet égard, ils n'ont pas cherché à représenter le processus de la pensée, ce qui aurait pu exiger une sorte de réalisme flou dont les formes auraient surgi d'un endroit impénétrable — le tréfonds de l'esprit — pour ensuite retourner s'y fondre. En fait, notant que « le fantasme n'est pas une formation imprécise, mais au contraire strictement définissable »<sup>13</sup>, les peintres et les sculpteurs surréalistes cherchèrent à assembler, sur un même plan, des réalités fort distinctes, qui les rend surprenantes, chaque élément étant clairement reconnaissable et très bien délimité, et devant provoquer les réflexions les plus diverses chez chacun des spectateurs.

Tout au long de son oeuvre, Max Ernst a recours à ce procédé; deux objets (ou plus) apparemment sans rapport doivent jouer, dans l'esprit du spectateur, un scénario qui est le fait de leur isolement et de leur association, soit en peinture, soit en sculpture. Robert Rosenblum a fait remarquer que l'intérêt de la nature morte réside dans le fait qu'elle exige du spectateur qu'il imagine une utilisation commune des objets représentés. Selon Lucy Lippard, c'est la poésie des associations forcées qui distingue Ernst de ses imitateurs, lesquels ne dépassent pas le stade des juxtapositions bizarres gratuites.<sup>15</sup> Celui qui aborde l'oeuvre de Ernst en se donnant la peine d'aller au-delà des apparences s'en trouve amplement gratifié. Le surréalisme de Ernst et son approche du fantasme s'appuient sur l'utilisation poétique de la dislocation, de « l'irrationalité concrète » telle que l'a définie Lautréamont. C'est parce qu'elle découle toujours de cette conception que la sculpture de Ernst rejoint les objectifs premiers du surréalisme et fait ainsi vraiment corps avec l'ensemble de son oeuvre. Déjà, dans ses collages de 1919, *L'Énigme de l'Europe centrale* et *Le Limaçon de chambre fusible*, de même que dans ses peintures *L'Éléphant Célèbes* (1921) et *La Belle Jardinière* (1923), Ernst dispose ses sujets sur une plate-forme peinte, située à l'avant-plan, qui les sépare du paysage aride constituant la toile de fond. Littéralement isolés sur des plans individuels, des assemblages et des configurations étranges de formes animées et inanimées deviennent les acteurs de drames inconnus. Même si nul ne peut dire avec précision ce qui se produit ou est sur le point de se produire, la puissance énigmatique de l'image réside dans sa capacité de créer chez le spectateur un désir de décoder le message. C'est ce qu'exprime avec justesse Diane Waldman lorsqu'elle écrit :

« Selon les surréalistes, le poète ou l'artiste devait communiquer le concept initial vierge (comme ils désignaient eux-mêmes le moment de l'intuition), non pas en le décrivant, mais plutôt en l'exprimant par le véhicule ou le symbole approprié qui stimulerait ou choquerait les sens du spectateur. Un tel procédé ferait naître des images et des émotions multiples, différentes pour chacun des spectateurs, mais qui correspondraient à la capacité de chacun de réagir à la magie des mythes, des paraboles et des métaphores du passé. »<sup>16</sup> (Traduction)

À cet égard, les compositions de Ernst ne sont jamais stationnaires. Plutôt que d'être la représentation d'un objet ou d'une pensée, le contenu de l'oeuvre, d'abord amusant, peut devenir menaçant, selon ce qu'inspire à chacun l'interaction des composantes. Il y aurait sans doute lieu de faire un rapprochement avec le *Ballet mécanique* de Léger et la *Pittura metafisica* de Chirico. Ces trois artistes ont en commun un intérêt pour la métamorphose humoristique,

mais souvent, chez Ernst, le potentiel effervescent de la métamorphose cache un fond plus sinistre. À tout moment, quelque horreur mécanisée peut être mise en marche révélant l'autre face de la nature humaine : l'instinct animal. Ici se trahit la sensibilité d'un artiste marqué personnellement par les tragédies et les absurdités des deux guerres mondiales. Connaissant le goût de cet artiste pour le calembour, la critique sociale et l'emploi de la métaphore, goût qui s'exprime par exemple dans la toile prophétique *L'Europe après la pluie* (1933) ou dans *Napoléon dans le désert* (1941), il est difficile de croire qu'il n'y a pas de message caché sous l'apparente innocence d'une sculpture telle que *La Table mise* (1944). C'est pourquoi je ne peux pas être d'accord avec Diane Waldman lorsqu'elle écrit :

« Le rapport le plus manifeste entre Ernst et Giacometti, outre leur goût commun pour les sculptures primitives, est l'utilisation d'une tablette pour soutenir leurs oeuvres sculpturales. Chez Ernst, ce support n'est qu'un élément permettant de réunir les différentes composantes de l'ensemble. Cependant, pour Giacometti, le support permet de créer une interaction entre l'illusion et la réalité, entre l'espace occupé par le spectateur et celui occupé par la sculpture. »<sup>19</sup> (Traduction)

Pour ma part, je crois que dans des oeuvres telles que *Le Roi jouant avec la reine* et *La Table mise*, et encore dans la sculpture monumentale en béton, *Capricorne*, Ernst utilise la tablette pour isoler les différents sujets. Tout comme les figures qu'il a peintes, celles qu'il a sculptées sont des sujets qui présentent au spectateur de multiples associations et divers rôles conformément à l'irrationalité concrète exprimée par Lautréamont. Pour Ernst, cette approche constituait la clé du surréalisme : la rencontre sur un plan incongru de deux réalités fort distinctes. Pour matérialiser l'image onirique en tant qu'irrationalité concrète, Ernst a choisi d'utiliser le béton, comme c'est le cas pour *Capricorne*.

En fait, la sculpture semble s'accorder très bien avec la conception ernstienne du surréalisme même si, de prime abord, on pourrait croire le contraire. En sculpture, tout comme lors de la réalisation de ses peintures et collages, Ernst tente de « photographier sur le papier ou la toile, l'étonnant aspect graphique des pensées et des désirs ». C'est ce qu'il réussit en créant ses figures anthropomorphes à partir de nombreux objets trouvés qu'il moule individuellement dans le plâtre pour ensuite les réunir en une seule figure. Cette combinaison volontaire s'interprète de multiples façons, puisque la forme et la nature attribuées à l'ensemble procèdent de la nature et de l'histoire des associations de chacun des éléments, lesquels demeurent interprétables séparément, formellement, linguistiquement et symboliquement.

« À un certain moment de sa sculpture, il y a eu chez l'artiste une grande humilité d'artisan à n'employer que les instruments les plus simples, un clou, un moule, une coque (...)

La leçon des modernes depuis Kurt Schwitters, génie de l'amalgame et du groupement d'objets divers, consiste à utiliser sans misérabilisme les objets humbles ou naturels. »<sup>20</sup> (Traduction)

Ernst a utilisé ce procédé dans ses collages et ses frottages, ce qui fit dire à André Breton, en 1920, que Ernst démontrait cette étonnante faculté d'arriver à deux réalités grandement distinctes, sans pour autant s'écarter de notre expérience, et de faire jaillir une étincelle de leur association.<sup>21</sup>

William Rubin fait remarquer que la méthodologie de Ernst indique l'absence d'idées préconçues sur la nature même de la sculpture, mais il note aussi que les objets originaux utilisés pour le moulage s'effacent peu à peu à mesure que l'oeuvre apparaît.<sup>22</sup>

C'est ce qui se vérifie en examinant les bronzes et rend, selon moi, encore plus intéressants les plâtres et les fragments des sculptures originales en béton, puisqu'il est possible à la fois d'apprécier l'effet produit par l'ensemble et, d'une façon plus marquée, de goûter au plaisir d'en découvrir les différentes composantes.

Les calembours visuels, les doubles sens et l'utilisation des formes multiples abondent dans les sculptures de Ernst et, plus particulièrement, dans les figures anthropomorphes telles que *Gai* (1934), *Un Ami inquiet* (1933); dans les créatures partie homme, partie animal et partie forme pure que sont *Imbécile* (1960), *Femme* (1960) et *L'Homme* (1960), ainsi que dans les reliefs sur plaque comme *Oiseau Janus* (1960) et *Un Chinois égaré* (1960).

Il est intéressant d'examiner le bronze *Oiseau Janus* pour saisir la différence entre la signification des figures anthropomorphes de Ernst et celles de ses prédécesseurs, soit Brancusi, Laurens, Lipchitz, Picasso ou Giacometti.

Janus est le dieu du début et de la fin et est habituellement représenté par une tête à deux visages regardant dans des directions opposées. Dans cette sculpture, une créature distincte émerge de chacun des côtés de la plaque-torse. Sur la face de la pièce on remarque, surmontées d'une tête d'oiseau, d'abord une figure faite de coquillages qui tiennent lieu de bras ou d'ailes, puis l'image d'une grenouille dont la position sur le torse et la tête pointée vers le bas indiquent qu'il s'agit d'une créature mâle. L'art de Ernst abonde en exemples où sont réunis des créatures marines et des créatures aériennes – ses propres espèces évolutionnaires tirées de l'histoire naturelle –.

Sur le revers, apparaît une figure que l'on peut comparer à l'image centrale de *L'Objet rêveur* (1938) du peintre surréaliste Victor Brauner. Le cou et la partie supérieure de

la poitrine sont rendus par un seul coquillage tandis qu'une grenouille, située à la base du torse, indique le vagin et la jonction des jambes et du torse. Ni le côté mâle, ni le côté femelle de la créature n'est accentué; les formes s'élèvent plutôt d'un plan neutre. Au lieu d'être la personnification d'une créature à deux visages, la sculpture serait plutôt la représentation d'une créature androgyne en cours de métamorphose, comme le souligne Julien Levy:

« Ces statues, parce qu'elles sont à double face, sembleraient contredire le principe conventionnel suivant lequel la sculpture à trois dimensions, contrairement aux peintures (ou aux bas-reliefs), devrait être regardée de tous les côtés: qu'il faudrait en faire le tour. La contradiction ici n'est pourtant que superficielle. Ces statues de Max Ernst portent à l'intérieur d'elles-mêmes leur troisième dimension. La relation entre les deux faces s'opère en elles. Chez Ernst, la perception visuelle ne passe pas des surfaces planes aux surfaces en ronde-bosse, mais bien de la réalité au rêve.<sup>24</sup> (Traduction)

Dans le présent cas, il est possible que Ernst se soit inspiré de l'humour visuel, de la transfiguration et de la transformation si répandus dans l'imagerie traditionnelle des Indiens de la Côte nord-ouest.

On trouve chez les cubistes de nombreux précédents de sculpture non figurative dérivant de formes figuratives: on n'a qu'à penser à l'énorme bronze de Jacques Lipchitz *Figure* (1926-1930, Museum of Modern Art, New York). Cependant, la majorité de ces ouvrages sont avant tout le fruit d'une recherche formelle et ont peu, sinon rien, à voir avec les préférences d'Ernst pour l'incorporation de thèmes extra-esthétiques. Assurément, Ernst s'est inspiré de l'art primitif, non pour ses formes, mais plutôt parce que les cultures primitives reconnaissent l'existence de forces surnaturelles.

Un certain nombre d'auteurs sont d'avis que l'imaginaire se traduit difficilement en sculpture. Ernst semble s'amuser avec les possibilités de la sculpture lorsqu'il crée ses premiers collages dada tels que *Fruit d'une longue expérience* (1919) et *Deux Enfants sont menacés par un rossignol* (1924) de même que le bas-relief de plâtre peint *Oiseau et poisson* (v. 1927). Un coup d'oeil rétrospectif sur la carrière de Ernst nous montre que sa série de collages *Loplop...* et ses plaques de plâtre peint des années 30 tels que *Figure anthropomorphe*, préparaient la voie à ses sculptures.

Si Max Ernst a fait certaines sculptures lors de sa période dada, ce n'est qu'à l'été 1934, passé en compagnie de Giacometti à Maloja, en Suisse, qu'il se familiarise vraiment avec la sculpture. Pendant tout l'été, Giacometti et lui font des bas-reliefs sur des galets, gros et petits, tirés du torrent d'un glacier. John Russell note que

« Bien que Giacometti se fût donné la peine d'enseigner à Ernst tout le répertoire des techniques de la taille, (Ernst)

sentit qu'il aurait été impertinent d'ajouter plus d'une ligne ou deux à l'activité de la nature. (...) De retour à Paris, étant donné qu'il voyait Giacometti chaque jour et travaillait dans un atelier situé à quelques mètres du sien, Max Ernst continua à être obsédé par la sculpture (...) il prenait plaisir à des calembours anatomiques et à des allusions érotiques indirectes. Il réalisa ainsi, dans un matériau relativement conventionnel, des idées dont l'origine remonte au tout début de sa carrière. »<sup>25</sup> (Traduction)

Jimmy Ernst se souvient que les ateliers d'Ernst et de Giacometti, à cette époque, n'étaient pas situés côte à côte ; en fait, Ernst habitait, rue des Plantes, un appartement qui se trouvait éloigné d'environ quatre pâtés du 46, rue Hippolyte-Maindron, où Giacometti habitait une petite pièce qui lui servait aussi d'atelier. Malgré tout, la présence de Giacometti ne cessera pas de se faire sentir ; en 1934, il était un sculpteur au faite de sa gloire. Ses collègues surréalistes le révéraient, surtout à la suite du succès de ses expositions, en 1928, à la galerie Jeanne-Bucher (Jeanne Bucher avait aussi exposé des oeuvres d'Henri Laurens et Jacques Lipchitz et publié *l'Histoire naturelle* de Ernst) puis, en 1930, à la galerie Pierre-Loeb, et de la publication d'un article abondamment illustré, paru dans *Cahiers d'Art*, pour souligner une exposition solo à la galerie Pierre-Colle, en mai 1932.

Dans les cercles artistiques de Paris, on ne parlait que du succès de Giacometti. Méditant sur les sculptures plates de Giacometti, telles que *Tête qui regarde*, Jean Cocteau écrivit dans son journal : « Je connais de Giacometti des sculptures, si solides, si légères, qu'on dirait de la neige gardant les empreintes d'un oiseau. »<sup>26</sup>

Malgré cette popularité, Giacometti demeurait, selon Man Ray, un homme tourmenté, « jamais content de son travail qu'il pensait n'avoir pas poussé assez loin ou, au contraire, trop loin ; il abandonnait l'oeuvre, qu'il venait de créer, dans son petit atelier encombré, et passait à une autre, à un style tout à fait différent ». <sup>27</sup>

Ce fut probablement une période très difficile pour Giacometti qui voyait Ernst, motivé par son exemple, emballé par le potentiel de la sculpture, tandis que lui-même était en proie à des doutes démoralisants sur ses propres créations. D'ailleurs, insatisfait des oeuvres qui lui valurent la notoriété, Giacometti écrivit :

« Chez moi, je travaillais en m'efforçant de reconstituer par la mémoire seule ce que j'avais ressenti chez Bourdelle en présence du modèle ; et cela se réduisait à très peu de choses. Ce que réellement je sentais, ça se réduisait à une plaque posée d'une certaine manière dans l'espace, et où il y avait tout juste deux creux, qui étaient si l'on veut le côté vertical et horizontal que l'on trouve dans toute figure.

Pour arriver à la plaque, j'ai commencé par vouloir réaliser, de mémoire, le plus possible de ce que j'avais vu. Je commen-

çais donc bel et bien par faire une figure analysée, avec des jambes, une tête, des bras et tout cela me semblait faux, je n'y croyais pas... Pour le préciser, j'ai été obligé peu à peu de sacrifier, de réduire – de laisser tomber la tête, les bras et tout

De la figure, il ne me restait qu'une plaque, et cela n'était jamais volontaire, ni satisfaisant, bien au contraire. Il était toujours décevant de voir que ce que je dominais vraiment, comme forme, se réduisait à tellement peu de choses ! (...)

Et puis je me suis décidé à porter, à la rigueur, deux de mes plaques, ces essais très précaires, chez Jeanne Bucher. Huit jours après, elles étaient vendues et j'avais sur ma table trois propositions de contrats. D'un côté, j'étais content à cause de mon père. Mais, d'un autre côté, je me disais : « Comment ces gens peuvent-ils marcher si vite ? Et pour quelles bêtises... ! »<sup>28</sup>

L'année 1934 fut pour Giacometti une année de réflexion qui l'amena à cette surprenante décision de renier tout ce qu'il avait accompli.

« Au bout d'un certain temps, j'ai senti que j'allais me faire embarquer. Malgré soi, on se laisse avoir par l'extérieur, on veut gagner, réussir. On entre dans la compétition. On travaille pour épater, ou bien, on se répète. « Fais des variantes », me disait-on quant j'étais par terre, quand je n'avançais plus. J'étais sur la mauvaise pente. »<sup>29</sup>

Il abandonna le surréalisme pour travailler d'après modèle. Max Ernst devenait donc le seul surréaliste d'envergure à s'adonner à la sculpture. L'occasion lui était offerte de reprendre là où Giacometti avait laissé, tout comme en peinture il avait succédé à de Chirico, lorsque le peintre italien s'était tourné vers le « métier classique ».

Lippard nous met toutefois en garde contre l'erreur d'attribuer à Giacometti le langage sculptural ernstien, simplement parce que Ernst était avec lui lorsqu'il a commencé à sculpter. Elle a parfaitement raison : en fait, la méthodologie de Ernst lui vient surtout de l'esthétique de ses collages, et il est certain qu'il a continué, en sculpture, à explorer les mêmes thèmes qu'il avait exploités avec d'autres moyens d'expression. Par contre, ce serait un erreur de passer sous silence le fait que Ernst, dans sa façon d'ajouter une troisième dimension à sa vision jusque-là bidimensionnelle, s'est indubitablement inspiré de Giacometti. Pour Russell, « influence » serait un mot erroné pour définir l'effet réciproque de ces deux artistes qui avaient déjà à leur actif quelques-unes des images poétiques les plus durables de ce siècle. Mais il y a une affinité, malgré tout, entre la *Tête simplifiée*, toute en facettes, de Giacometti, de 1934-1935 et la tête qui se trouve à l'avant-plan de la *Naissance de la comédie* de Max Ernst, de 1947. »<sup>31</sup>

Selon Lucy Lippard, il est possible d'établir encore d'innombrables analogies entre les oeuvres de Ernst, Arp, Picasso, Brancusi, Lipchitz, Moore, Noguchi et autres ; c'est toutefois entre l'oeuvre de Ernst et l'*Objet désagréable* (1931) d'une part, de même que le 1 + 1 = 3 de Giacomet-

ti d'autre part que s'établissent les comparaisons les plus significatives.<sup>32</sup>

Mes conversations avec Jimmy Ernst m'ont fourni de nouveaux éléments sur le sujet. Ainsi, en 1934, l'atelier de Giacometti était tellement encombré qu'Ernst s'offrit à garder chez lui certaines oeuvres du sculpteur suisse. Jimmy se souvient que, sur la terrasse de l'appartement de son père, s'entassaient des plâtres de Giacometti dont, entre autres, la *Femme-cuillère* (1926) et l'*Objet invisible* (1934). Ainsi donc, Ernst était quotidiennement en présence des sculptures surréalistes les plus reconnues alors même que leur créateur les avait répudiées. Max Ernst allait être en contact avec l'oeuvre de Giacometti tout au cours de ses deux périodes de formation sculpturale, soit 1934-1935, à Paris, et de 1941 à 1945 à New York. Peggy Guggenheim acheta, en 1939, la *Femme égorgée* (1932) – Peggy Guggenheim fut brièvement mariée à Max Ernst en 1941 – tandis que le plâtre *Objet invisible* fut acquis par le surréaliste Matta et que – ce qui est encore plus important – le tableau de jeux lunaires *On ne joue plus* (1932) fut acheté par Julien Levy (ami de Ernst et, en même temps, son marchand à New York). Notons au passage que Ernst réalisa sa propre planche *Jeu d'échecs* (1944) qu'il a sculptée à la main pendant des vacances passées avec Levy.

En comparant les préoccupations avant tout formelles de la sculpture cubiste avec l'oeuvre de Giacometti, on comprend facilement pourquoi Ernst considérait Giacometti comme un confrère. Il est possible de pressentir les débuts de la sculpture fantastique chez Giacometti en contemplant la *Femme-cuillère* (1926) et la sculpture plate *Tête qui regarde* (1928), dont le titre signifie qu'elle est vivante et consciente, ou encore les formes flottantes du dessin *Lunaire* (1933) de même que la figure esquissée du bronze *Homme* (1929) qui n'est pas sans rappeler l'assemblage sculptural de Ernst *Êtes-vous Niniche?* (1955). Par ses reliefs de plâtre peints (vers 1927-1930), ses bas-reliefs sculptés dans la pierre et ses figures anthropomorphes qui peuplent ses peintures et ses collages, Ernst a produit ce qui ressemble à des sculptures constructivistes planes. Il était donc naturel qu'il soit attiré par les sculptures plates de Giacometti faites en 1927 et par cette figure toute spéciale qu'est l'*Objet invisible* (1934), dont les jambes sont faites d'une plaque solide au bas de laquelle sont greffés les pieds. Ernst en vint à utiliser la sculpture plate de façon similaire, quoique plus iconographique, dans des oeuvres telles que la *Femme-oiseau* (1934), l'*Objet invisible*, la *Beauté allemande* (1934), *Un Ami inquiet* (1934), l'*Oiseau Janus* (1960), *Un Chinois égaré* (1960) et *Dans les rues d'Athènes* (1960). Il est intéressant de noter que la figure hybride de la *Femme-oiseau* a de nombreux traits en commun avec l'*Objet invisible* de Giacometti.

On aurait tort de croire que, chez Ernst, la forme sculpturale vient d'une adaptation personnelle du style de Giacometti ou encore d'un effort pour le dépasser. En fait, ces deux artistes ont adopté, en toute liberté, des thèmes et des formes proposés par l'art de périodes antérieures. La recherche de références iconographiques doit se porter vers les pionniers de la sculpture romantique du XX<sup>e</sup> siècle, vers les oeuvres visionnaires de Blake, Friedrich, Gocklin, Hodler, ou les oeuvres symbolistes de Redon, Gauguin, Rousseau, ou encore l'héritage romantique des représentants des pays du Nord, Ensor, Franz Marc, et Munch (en particulier son oeuvre *Le Cri*).

Un coup d'oeil rapide jeté au bronze *Assunta* (1921), du sculpteur allemand Georg Kolbe (1877-1947), fait voir que Giacometti associe cette forme à celle des statues funéraires de l'Ancien empire d'Égypte pour créer cette pièce contemporaine qu'est l'*Objet invisible*, dont le titre original, *Mains tenant le vide*, forme un calembour qui nous renseigne sur le message de la pièce. À haute voix, le titre se lit « Maintenant le vide » et, par son pessimisme, s'accorde mieux avec les préoccupations de Giacometti.

En fait, l'imagination de Ernst est beaucoup plus stimulée par l'attrait du surnaturel, de la transformation et du mystère de l'inconnu que par les précédents formels de la sculpture de Giacometti. Tout comme Max Ernst, un étudiant en psychiatrie passionné des écrits de Freud admirerait la façon dont le sculpteur allemand Ernst Barlach (1870-1938) a présenté le sujet de son relief *La Vision* (1912)<sup>33</sup>, qui montre une figure féminine couchée (endormie?) sur la base de l'oeuvre (le plan de base). Au-dessus d'elle, sur une plaque plus grande rattachée à la base, une forme flotte dans l'espace, survolant un paysage imaginaire. En examinant cette oeuvre, on ne peut pas s'empêcher de faire un rapprochement avec le relief de Ernst *Un Chinois égaré* (1960) et *Dans les rues d'Athènes* (1960)...

Mais voici maintenant que j'ai droit aux reproches de certaines des créatures qui ont envahi mon bureau. *Oiseau Janus* trouve tout aussi humiliant d'être considéré comme une somme de références artistiques et historiques que d'être perçu comme un assemblage de pièces moulées dans le plâtre. *Génie de la Bastille* et *Niniche* trouvent offensants mes propos analytiques impertinents et exigent que je reconnaisse et respecte leur individualité. Dans tout ce brouhaha que j'ai provoqué, j'en viens à oublier pourquoi il était si important de retracer les origines de ce groupe bigarré, ou même de les rattacher au surréalisme. Deux figures qui flottent au-dessus d'un paysage énigmatique m'invitent à déposer mon crayon et à rêver. *Moonmad*, cet assemblage hétéroclite d'ustensiles de tables et autres petits objets moulés, me gronde et m'engage à délaisser cette question pour m'adonner à de moins sérieuses occupations.

## Notes

1. Waldman, Diane, **Max Ernst**, p. 46.
2. Richardson, John, « **Max Ernst: Artist or Painter** », dans *Art News*, avril 1961, p. 43.
3. Schneeede, Uwe, « **Le surréalisme de Max Ernst** », dans *Hommage à Max Ernst*, Société internationale d'art, XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1971, p. 23.
4. Lippard, Lucy « **Max Ernst and a Sculpture of Fantasy** », dans *Art International*, vol. II, fév. 1967, p. 37.
5. Rubin, William, *L'art dada et surréaliste*, Seghers, Paris, p. 249
6. Naville, Pierre, « **La Révolution surréaliste** », citée par Uwe Schneeede dans *Hommage à Max Ernst*, p. 26.
7. Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, 1971, p. 37.
8. Breton excommunia Paul Éluard en 1938 et Ernst en 1955. Giacometti quitta le groupe en 1935 et Dali en fut chassé dans les années 40.
9. Waldman, Diane, *Max Ernst*, p. 61.
10. Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, p. 37.
11. Barr, Alfred, *Cubism and Abstract Art*, p. 179.
12. Ernst, Max, « **Inspiration to Order** », dans *Beyond Painting*, p. 21.
13. Leclair, Serge, psychoanalyste (Cahiers pour l'analyse, n° 1), cité par Gilbert Lascault dans *Hommage à Max Ernst*, p. 110.
14. En 1979, Rosenblum a expliqué à l'auteur de ces lignes que cela est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'aliments et de boissons.
15. Lippard, Lucy, « **Max Ernst and a Sculpture of Fantasy** », op.cit., p. 37.
16. Waldman, Diane, *Max Ernst*, p. 35.
17. Richardson, John, « **Max Ernst: Artist or Painter** », op.cit., p. 44.
18. Breton, André, « **Max Ernst (1920)** », dans *Beyond Painting*, p. 117.
19. Waldman, Diane, *Max Ernst*, p. 46, 68.
20. Solier, René de, « **La sculpture de Max Ernst** », dans *Hommage à Max Ernst*, p. 127.
21. Breton, André, *Beyond Painting*, p. 177.
22. Rubin, William, *L'art dada et surréaliste*
23. Illustré dans Rubin, William, *L'art dada et surréaliste*
24. Levy, Julien, « **Un été à Long Island** », dans *Hommage à Max Ernst*, p. 62.
25. Russell, John, *Max Ernst, sa vie, son oeuvre*, p. 199.
26. Cocteau, Jean, *Journal* (hiver 1928-1929), cité dans *Alberto Giacometti* de Reinhold Hohl, Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 248.
27. Hohl, Reinhold, *Giacometti*, p. 248.
28. Hohl, Reinhold, *Giacometti*, p. 246.
29. Hohl, Reinhold, *Giacometti*, p. 252.
30. Lippard, Lucy, « **Max Ernst and a Sculpture of Fantasy** », op.cit., p. 40.
31. Russell, John, *Max Ernst, sa vie, son oeuvre*, op.cit., p. 198.
32. Lippard, Lucy, « **Max Ernst and a Sculpture of Fantasy** », op.cit., p. 40.
33. Fig. 151 dans Elsen, Albert, *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*.





## Peintures, collages et estampes

### 1. Paysage du soleil, 1909

Huile sur planche  
16,5 × 14 cm  
(6½ × 5½ po)

« Vers 1909, bien avant la naissance du surréalisme, Ernst peignait des paysages d'une irréalité telle que le spectateur était transporté très loin dans l'espace. Au-dessus de ces étranges terrains, dont le relief est souligné par les teintes brillantes et les larges coups de pinceau de la peinture allemande et française la plus audacieuse de cette époque, règnent des sphères célestes mystérieuses dont les couleurs sont, pour nous, tout aussi nouvelles que celles des régions inhabitées qu'elles dominent. Elles rappellent, par leur position élevée et centrale, les soleils iconiques de Munch et Nolde, mais s'éloignent irrévocablement des phénomènes terrestres observables pour se diriger vers un domaine, infiniment distant par le temps et l'espace, et qui n'est accessible qu'à l'inspiration mythique. » (Traduction)

Robert Rosenblum  
*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition,  
Friedrich to Rothko, 1975*

### 2. Combat de poissons, 1917

Aquarelle sur papier  
14,3 × 20,3 cm  
(5⅝ × 8 po)

### 3. Oiseau et poisson, v. 1927

Plâtre peint  
23 × 21 cm  
(9 × 8¼ po)

### 4. Histoire naturelle, 1926

Album de 34 frottages publié par Jeanne Bucher en 1926, (Édition 22/50) sur papier Velin d'Arches.

« Pour Botticelli, peindre un paysage constituait un exercice médiocre et superficiel. Il disait d'ailleurs avec mépris que si quelqu'un s'avisait de lancer contre un mur une éponge

imbibée de couleurs, elle ferait une tache où l'on pourrait découvrir un superbe paysage. Cette position lui valut un sévère reproche de la part de son collègue Léonard de Vinci :

« Botticelli a raison; un tel barbouillage peut certainement produire d'étranges inventions. J'entends par là que celui qui examinera attentivement cette tache pourra y découvrir des têtes humaines, divers animaux, des batailles, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets et une infinité d'autres choses; c'est exactement comme une sonnerie de cloches où chacun croit entendre tous les mots qui lui plaisent. Par contre, si cette tache suggère certaines idées, elle n'enseigne rien sur la façon de travailler un tableau. » Le 10 août 1925, une obsession visuelle insupportable me fit découvrir le procédé technique qui est une parfaite application de l'enseignement de Léonard. Partant d'un souvenir d'enfance (raconté plus tôt) au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait provoqué une vision de demi-sommeil, et me retrouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession que le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures, exerçait sur mon regard irrité. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. En regardant les dessins ainsi obtenus, zones sombres et clairs-obscur, je fus surpris de voir que mes facultés visionnaires s'intensifiaient subitement et que des images contradictoires se succédaient à une vitesse hallucinante, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux. » (Traduction)

Max Ernst  
*Beyond Painting, 1948*

« Jamais ce sentiment bien romantique de régression vers une nature vierge et mystérieuse, exempte de la présence de l'homme, située par moments avec les coordonnées spatio-temporelles d'une autre planète ou d'un autre univers, ne se révèle avec autant d'acuité que dans la série de frottages (c'est-à-dire des dessins dont la forme finale procède de la trame granulaire obtenue par frottage) Histoire naturelle. Ces dessins forment en fait une fantastique cosmogonie dans laquelle les images de la Genèse – la mer originelle, la pluie, la terre et les corps célestes – se métamorphosent au cours d'une évolution quasi-darwinienne d'où émergent les plantes, les insectes, les oiseaux et, finalement, d'étranges mammifères préhistoriques. » (Traduction)

Robert Rosenblum  
*Modern Painting and The Northern Romantic Tradition, 1975*

5. *Loplop*, 1931

Collage et crayon sur papier  
44 × 29,2 cm  
(17<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> po)

En 1930, Ernst créa (ou comme il l'aurait dit lui-même, fut adopté par) *Loplop*, l'oiseau supérieur. Ernst raconte que, en 1906, il a subi un terrible traumatisme: l'un de ses meilleurs amis, un cacatoès rose très intelligent, mourut dans la nuit du 5 janvier. Max reçut un choc effroyable lorsqu'il découvrit son oiseau mort et que, au même moment, son père lui annonça la naissance de sa soeur Loni; il en perdit connaissance. Par la suite, il associa les deux événements, croyant que la naissance d'un être exigeait la mort d'un autre être. Il s'ensuivit une série de crises mystiques, des accès d'hystérie, des périodes d'exaltation et de dépression. Dans l'esprit de Ernst s'établit une dangereuse confusion entre oiseaux et humains, laquelle s'est d'ailleurs manifestée dans ses toiles et ses dessins. Dans la série « *Loplop présente...* », l'oiseau supérieur propose des images à notre examen et à celui de l'artiste. Tout comme Trickster, le corbeau de l'imagerie de la côte nord-ouest, *Loplop* nous présente ses créations. On lui doit aussi des blagues de mauvais goût comme le raconte Ernst:

*« En 1930, je recevais quotidiennement, ou presque, la visite de l'oiseau supérieur, Loplop, mon fantôme personnel... Un soir, il m'a raconté des blagues qui ne m'ont pas amusé. Ainsi, il m'a dit: « Il vaut mieux ne pas récompenser du tout un beau geste que de le faire à moitié. Un soldat qui avait perdu ses deux bras à la guerre répondit au colonel qui, pour le récompenser, lui offrait un billet de cinq dollars: « Vous croyez sans doute, mon colonel, que je n'ai perdu qu'une paire de gants. » (Traduction)*

Max Ernst  
*Beyond Painting*, 1948

6. *Le Jardin des Hespérides*, 1934

Huile sur toile  
54,6 × 45,7 cm  
(21<sup>1</sup>/<sub>2</sub> × 18 po)

Selon la mythologie grecque, les nymphes, filles de Hesperus, gardaient avec l'aide d'un dragon le jardin où poussaient les pommes d'or, dans les îles Fortunées, aux limites occidentales de la terre.

*(On oublie facilement que l'oeuvre (de nombreux artistes du XX<sup>e</sup> siècle) s'inspire de la tradition romantique, alors vieille de plus d'un siècle, où l'art devient le moyen d'exprimer des*

*expériences quasi-mystiques de l'innocence enfantine ou de l'apocalypse, du début et de la fin de l'univers et des mystères surnaturels révélés dans la nature. » (Traduction)*

Robert Rosenblum  
*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*,  
1975

7. *Tapisserie d'Aubusson*, v.1960

Trame de laine  
Chaîne de coton  
Reproduction d'un ancien dessin  
194 × 282 cm  
(76<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 111 po)

*Inscription au revers:*

Tissée à l'atelier Raymond Picaud, Maître licier, Aubusson

9. *Paysage d'Arizona*, vers 1947

Huile sur papier  
9,8 × 12,5 cm  
(3<sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 4<sup>7</sup>/<sub>8</sub> po)

10. *Additiv*, 1947

Huile et plâtre sur toile  
28,2 × 20,3 cm  
(11<sup>1</sup>/<sub>8</sub> × 8 po)

11. *Composition aux pommes*, vers 1947

Huile sur planche.  
Peinture faite vers 1920 par Philip Ernst, père de Max, et modifiée par ce dernier qui a tout repeint à l'exception des fruits et de l'insecte (vers 1947).  
34 × 24 cm  
(13<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> po)

12. *Nageur aveugle*, 1948

Huile sur toile  
99,5 × 100 cm  
(39<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 39<sup>3</sup>/<sub>8</sub> po)

14. *Un Caprice de Vénus*, 1960

Huile sur toile  
65 × 54 cm  
(25 × 21¼ po)

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

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

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

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

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

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

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

William N. Copley

« Le Jardinier-miracle », dans *Hommage à Max Ernst*

15. *Le Rideau*, 1965

Huile et collage sur planche  
53,7 × 45 cm  
(20¾ × 17¾ po)

« Les collages de Max Ernst se distinguent de ceux de ses imitateurs parce qu'ils ne sont pas de simples juxtapositions hétéroclites, mais plutôt la création d'une image tout à fait nouvelle et inattendue...

Bien que préoccupé avant tout par l'aspect poétique et mythique, Ernst a toujours été sensible à l'abstraction, et il se fie à son sens inné de la forme qui l'a souvent empêché de commettre des excès. » (Traduction)

Lucy Lippard

*The Sculpture*

Catalogue de l'exposition Max Ernst au Jewish Museum en 1966

16. *Le Peintre*, 1965

Huile et collage sur planche  
115,5 × 99,5 cm  
(45½ × 39¼ po)

Max Ernst était doué d'une vivacité peu commune. Il avait 74 ans lorsque, en 1965, il a réalisé une série de peintures-collages remarquables par leur intensité, leur vitalité et la

sûreté de l'exécution. Dans des peintures telles que *Soliloque* (1965), *Le Rideau* (1965) et *Oiseau Fleur* (1965), des objets trouvés ont été transformés avec un iconoclasme sans malice. Puisque son médecin lui avait ordonné de cesser de peindre, Ernst découpa son sarrau et « accrocha ses pinces » dans cette toile intitulée *Le Peintre*. Comme on pouvait s'y attendre, il continua de travailler, peignant, en 1969, *Une Bête nuisible* qui représente une figure anthropomorphe voulant être un chevalier d'artiste.

17. *Oiseau fleur*, 1965

Huile et collage sur planche  
41 × 100 cm  
(45⅝ × 39⅜ po)

« Plus (l'image) persiste, plus sa signification devient énigmatique; plus elle enchante le spectateur par l'émail de ses couleurs et la netteté de ses traits, plus il est difficile de l'écarter. On sait que chaque image est le substitut de quelque chose d'autre, mais on ne sait pas de quoi. À la fin, on se persuade que la recherche de la signification est sans importance; l'essentiel est qu'à la surprise et au plaisir que procure l'apparition de l'image, succède l'alarme, puis l'angoisse de ne pas la voir disparaître. Son incontestable beauté est à la fois sublimation et censure: elle illusionne et déçoit; elle invite à l'exploration des profondeurs et la bloque immédiatement par son éclatante superficialité. Elle met l'observateur dans une condition de perplexité métaphysique: sa vérité consiste à se déclarer ouvertement fausse. Rien n'est plus dangereux que l'interprétation; aussi l'observateur se voit-il poliment distrait et conduit à examiner l'image comme un produit fabriqué. » (Traduction)

Giulio Carlo Argan

*Le technicien du rêve*

18. *Soliloque*, 1965

Huile et collage sur planche  
116 × 100 cm  
(45⅝ × 38⅜ po)

« À propos du surréalisme: Tout de même, n'est-ce point déjà pour l'esprit une victoire magnifique et quasi inespérée que cette liberté nouvelle, ce sursaut de l'imagination qui triomphe du réel, du relatif, brise les barreaux de sa cage raisonnable et, oiseau docile à la voix du vent, déjà s'éloigne de terre pour voler plus haut, plus loin. »

René Crevel

*L'esprit contre la raison*

Tchou, 1969, p. 41.

« Mon fils Jonathan est arrivé pour passer de huit à dix jours avec nous. (...) En silence, il a dû méditer sur le sort du canari qui chante dans sa cage, il a tourné autour toute la journée puis, finalement, quand personne ne le regardait, il a ouvert la porte de la cage. Quand Max est rentré du garage et qu'il a vu la cage vide, il a paru épouvanté; la disparition du canari le bouleversait profondément.

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

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

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

Julien Levy

Un été à Long Island, 1944

19. Sanctuaire, 1965

Huile et collage sur panneau

116 × 82 cm

(45<sup>5</sup>/<sub>8</sub> × 34<sup>1</sup>/<sub>4</sub> po)

En 1965, Ernst vivait à Paris. Tous les dimanches, il se rendait au marché d'oiseaux et de fleurs derrière Notre-Dame. Outre des oiseaux vivants, on y trouvait des cages ouvragées; Ernst en acheta quelques-unes pour créer sa dernière – et la plus émouvante – série de monuments consacrés aux oiseaux.

« L'omniprésence de l'homme, c'est-à-dire du créateur, est flagrante ici, même lorsqu'il prétend la dissimuler sous les effets bienveillants du hasard. Le regard extasié mais lucide qu'il jette sur le monde vise toujours cette large part qui se situe au-delà du réel, et qu'il perçoit de façon intense, spontanée. Il appartient à la haute lignée des visionnaires, des Novalis, Arnim, et sait deviner chaque signe caché par les apparences. Toutefois, comme les Primitifs ou comme son préféré, Caspar-David Friedrich, il répugne à l'inutile véhémence, au pathétique de mauvais aloi et préfère le calme, l'inattendu d'où il fait sourdre l'attente inquiète, la tension. Une certaine angoisse de vivre devant l'implacable fatalité, devant la cruauté du destin, demeure sous-jacente et discrète. Animaux fantastiques, fantômes masqués, démons grimaçants surgis de la nuit des âges n'apparaissent

que de façon épisodique. La constante menace qui plane provient de la nature environnante qui, prophétiquement, se désagrège, se décompose sous son pinceau, se chargera d'une tension violemment hostile durant maintes années. »

Gaston Diehl,

Max Ernst, 1973.

20. Une Bête nuisible, 1969

Huile et collage sur panneau

47 × 39,1 cm

(18<sup>1</sup>/<sub>2</sub> × 15<sup>3</sup>/<sub>8</sub> po)

## Sculpture

À l'été 1944, Ernst connut une extraordinaire période de créativité. Même s'il avait prévu passer des vacances reposantes à nager, à Long Island, il fut rapidement pris par un besoin de créer, et il produisit certaines des sculptures les plus importantes de sa carrière, parmi lesquelles on trouve *Moonmad*, *Le Roi jouant avec la reine*, *Jeux d'échecs*, *Un ami inquiet*, *La Table mise* et *Jeune Femme en forme de lunes*. Julien Levy, ami de Max et chargé de vendre ses œuvres, nous parle des activités de Ernst:

*« Max et Dorothea ont trouvé, sur la côte lointaine de Long Island, une vieille maison pleine de coins et de recoins, que nous pourrions partager cet été. La location en est raisonnable, du fait que la maison se trouve dans la petite baie de Great River, sur la rive opposée aux plages élégantes et mondaines, des Hampton (...) »*

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

Nous avons pris la route ce matin pour Great River. Un voyage de deux heures et demie en voiture. Max ne s'est pas du tout occupé de peinture (...) Max a transformé le garage en atelier, et c'est là qu'il remplit ses moules avec son plâtre de Paris, des moules qui sont d'une simplicité et d'une originalité surprenantes, faits de toutes sortes d'outils, de différentes formes, qu'il a trouvés dans le garage, et aussi d'ustensiles de cuisine. (...)

Ce soir, à table, il a pris une cuiller, qu'il s'est mis à regarder, et dans ses yeux il y avait cette expression à la fois concentrée et rêveuse que peuvent avoir les aviateurs, par exemple, puis, avec soin, il l'a emportée dans son garage. Elle va lui servir pour la bouche de sa nouvelle statue: « Un ami inquiet » (...)

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

Julien Levy

*Un été à Long Island, 1944*

### 21. *Gai*, 1935

Bronze

36,8 × 21,3 × 17,5 cm

(14½ × 8¾ × 6⅞ po)

Moulage n° 0/9

Moulé en 1956 à partir d'un plâtre de 1935.

*Inscription*: Max Ernst 0/9

### 22. *Moonmad*, 1944

Great River, Long Island

Plâtre peint

97,2 × 33,7 × 23,5 cm

(38¼ × 13¼ × 9¼ po)

Une série de dix moulages en bronze a été réalisée en 1956 à partir de ce plâtre.

### 23. *Le Roi jouant avec la reine*

Great River, Long Island

Bronze

Moulé en 1954 à partir d'un plâtre de 1944.

97,8 cm de hauteur

(38½ po)

Collection du Museum of Modern Art, New York Don de J. de Ménéil, 1955

*« La différence entre sculpture objective et non objective importe beaucoup moins, si nous acceptons la thèse moderne voulant que la sculpture ait pour objet la production d'œuvres douées d'une existence indépendante et d'une nature propre... »*

*Placées dans l'espace, ces œuvres voient leur nature même subir une modification: elles transcendent la forme artistique. Tout comme les menhirs de Stonehenge, elles revendiquent la permanence de leur existence. Faites par l'homme, elles résistent au temps et à l'étendue spatiale informe. Libérées par leur créateur, elles affirment leur existence propre.*

*Par définition, une sculpture moderne doit être une créature dans l'espace. L'œuvre d'art est censée être celle qui s'impose au vide avoisinant. » (Traduction)*

Alfred Neumeyer

*The Search for Meaning in Modern Art*

24. *Jeu d'échecs*, 1944

Great River, Long Island

Érable et noyer

Deuxième d'une série de douze

« *S'intéressant à la vision interne, aux rêves et aux cauchemars, Ernst cherchait à éclairer ces zones obscures de l'esprit inconscient où le Diable s'affirme sans aucune préoccupation morale. Cela est manifeste, non seulement dans les peintures, les collages, les frottages, les estampes et les dessins, mais aussi dans les mystérieuses sculptures qu'il a créées dans le Sud de la France et à Sedona, en Arizona, de même que dans les pièces mesmériennes des jeux d'échecs dont les têtes sombres en forme de soleil et les corps triangulaires témoignent qu'elles appartiennent aux enfers.* » (Traduction)

Hans Richter

*Dada, Art and Anti-Art*

**Capricorne, 1948**

Le chef-d'oeuvre sculptural de Ernst, *Capricorne*, a été créé en 1948, sur place, à l'extérieur de la maison de l'artiste, à Sedona, en Arizona. *Capricorne* a été démonté en 1962, pour être transporté en France où il a été moulé dans le bronze, avec certaines modifications. Bien qu'incomplètes et détériorés, ces fragments, encore plus que les moulages en bronze, révèlent l'origine des différents éléments composant *Capricorne*. Les fragments, faits de matériaux rudimentaires, béton et armature d'assemblage, conservent une certaine force primitive qui est quelque peu diminuée dans le format plus civilisé, réalisé dans le bronze en 1963. Waldberg décrit ainsi la source d'inspiration d'une telle oeuvre :

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

Patrick Waldberg

XX<sup>e</sup> siècle, n° 20

Décembre 1962

« *L'apothéose la plus impressionnante du monarque à cornes se retrouve dans Capricorne... Un « portrait de famille » de Ernst, sa femme Dorothea et leurs deux chiens tibétains au poil long (l'un de ces chiens s'appelait Kachina), voilà, au fond, des gardiens à la dignité barbare inhérente à ce rôle. Le mâle ne représente pas seulement le roi du jeu d'échecs, mais aussi le taureau d'un symbolisme plus large et le bélier du zodiaque. La métamorphose et la renaissance sont associées au capricorne comme le sont la fertilité, la vigne et les pierres (y compris le béton). Anciennement être mi-poisson mi-bélier, il symbolisait le « soleil qui monte comme le bélier jusqu'au sommet de la plus haute montagne pour plonger ensuite, comme le poisson, jusque dans les profondeurs marines ». (Traduction)*

Lucy Lippard

*The Sculpture*

Catalogue de l'exposition Max Ernst

Jewish Museum, 1966

25. *Capricorne: Bâton et main*, 1948  
Sedona, Arizona

Fragment de l'original en béton  
177 × 14,6 × 23,2 cm  
(69¾ × 5¾ × 9⅞ po)

26. *Capricorne: Tête du mâle*, 1948  
Sedona, Arizona

Fragment de l'original en béton  
61 × 99 × 33 cm  
(24 × 39 × 13 po)

27. *Capricorne: Tête de la femelle*, 1948  
Sedona, Arizona

Fragment de l'original en béton  
92,7 × 66,8 × 18,5 cm  
(36½ × 26¼ × 7¼ po)

## Sedona

Une série de cinq moulages en bronze a été faite à la fin des années 60 à partir de la frise de béton qui ornait l'extérieur de la maison de Ernst à Sedona.

« ...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 (non plus d'ailleurs que celle des choses). Tout au long de son oeuvre, l'homme a été représenté par quelque substitut, figure imaginaire ou masque, en général par un oiseau, souvent aussi par tel personnage schématique, dont la tête peut être un rectangle, un triangle ou un disque. De même, les Indiens, dans leurs peintures, leurs figurines et leurs masques ont adopté des formes géométriques simples. Ici, la tête est un cercle, là, un carré, ailleurs, un triangle et les motifs ornementaux qui l'entourent, quadrillés, stries, bandes parallèles, symbolisent tantôt la mer, les nuages, les jours ou les saisons. Ainsi, la forme n'est point figuration d'une apparence, mais d'une idée. »

Patrick Waldberg  
XX<sup>e</sup> Siècle, n° 20, déc. 1962.

En 1941, Ernst débarque à New York. Au cours de la même année, il parcourt le Sud-Ouest américain et, en 1943, il passe l'été à Sedona, en compagnie de Dorothea Tanning. Après leur mariage, Dorothea et Max, elle, pour des raisons de santé, lui, pour fuir la vie trépidante de New York, s'installent à Sedona. Ils y entreprennent la construction d'une maison que Max décorera d'une trentaine de gargouilles et reliefs faits, dira-t-il, avec le béton qui restait une fois les travaux de la journée terminés. Après le départ de Max et Dorothea pour Paris, la maison reste sous la garde du fils de Max, Jimmy. Mais Jimmy et sa femme, Dallas, doivent s'absenter à l'occasion et la maison est la cible des vandales. Pour cette raison, les « pierres de Sedona » sont enlevées en 1964 et entreposées. Des moulages en bronze de certains de ces reliefs sont faits en 1964 et portent mention *Max Ernst 48* pour rappeler l'année de la réalisation des originaux.

À Saint-Martin d'Ardèche (environ 48 km au nord d'Avignon, en France), Ernst, tout comme à Sedona, a décoré l'extérieur de sa maison. Malheureusement, ces reliefs monumentaux n'ont été ni enlevés, ni remoulés, de sorte qu'ils se sont dégradés et qu'il n'en reste aujourd'hui que des photographies.

28. *Sedona I*, 1951  
Sedona, Arizona
- Moulage initial fait à partir de la frise de béton qui ornait la maison de Ernst, à Sedona.  
Environ: 86 × 356 cm  
34 × 140 po
29. *Sedona II*, 1952
- Relief en bronze  
76,2 × 127 × 6,7 cm  
(30 × 47½ × 2⅝ po)
30. *Face I*, 1948  
Sedona, Arizona
- Bronze  
18,7 × 38,7 × 19 cm  
(7⅜ × 15⅜ × 7½ po)
- Quatrième d'une série de six moulages faits en 1967 à partir des gargouilles en béton qui ornaient la maison de Ernst à Sedona.  
*Inscription*: Max Ernst 4/VI 48 – I – Renaissance Art Foundry
31. *Masque*, 1948  
Sedona, Arizona
- Bronze  
23,5 × 39 × 21,3 cm  
(9½ × 15½ × 8⅜ po)
- Premier d'une série de six moulages faits à partir des gargouilles en béton sur parpaings qui ornaient la maison de Ernst à Sedona.  
*Inscription*: Max Ernst 48 1/VI – Renaissance Art Foundry – R
34. *Sedona Figure*, 1951  
Sedona, Arizona
- Bronze  
23,5 × 10,8 × 10,8 cm  
(9¼ × 4¼ × 4¼ po)
- Troisième d'une série de trois moulages faits, en 1967, à partir de la gargouille de béton qui ornaient la cheminée de la maison de Ernst à Sedona.  
*Inscription*: Max Ernst 3/III
35. *Gargouilles de Sedona*, 1948-1951  
Sedona, Arizona
- Gargouilles de béton sur huit parpaings  
Environ 20 cm × 38,5 cm  
(8 × 15½ po) chacune
36. *Êtes-vous Niche?* (1955-1956)  
Sedona, Arizona
- Bronze  
56,5 × 95 × 20,5 cm  
(22¼ × 37⅜ × 8⅞ po)
- « Ernst demeure automatiste en créant à partir de suggestions spontanées et reste fidèle à l'esthétique surréaliste du « personnage » en s'exprimant à l'aide d'une figure hybride. Pour Ernst, la sculpture est une activité ludique, exempte des pressions de la peinture: « L'art le plus simple, le plus primitif, dit-il... Je place des formes dans un moule et alors commence le jeu anthropomorphe. » Le résultat est magnifiquement provocateur, plus innocent que diabolique: l'élément de cruauté, ou, comme l'a nommé Robert Motherwell, le sentiment, chez Ernst, « d'un passé violent », est en grande partie absent de la sculpture. » (Traduction)
- Lucy Lippard  
*The Sculpture*  
Catalogue d'une exposition  
Jewish Museum, 1966
38. *Un Chinois égaré*, 1960
- Bronze  
76,2 × 37,8 × 20,3 cm  
(30 × 14⅞ × 8 po)
- « Depuis son retour en Europe en 1949, Max Ernst a donné, s'il est possible, une place encore plus importante à l'élément ludique (...) Patrick Waldberg soulignait que, pour retrouver le secret de ces figures hautement individualisées, nous devons remonter aux histoires que Max Ernst entendait ou lisait étant enfant: *Struwwelpeter* et *Rumpelstilzchen* (...) Tout ceci aurait pu conduire à une affreuse bizarrerie et, en particulier, à une chute vers un genre mineur dont Disney aurait pu être le parrain. Mais, avec Max Ernst, détente ne signifie pas amollissement, et la plus séduisante même de ses petites pièces, possède un je ne sais quoi d'animé et de subtil (...) Prenons (...) *Un Chinois égaré* (...): le format du bronze (...) revient souvent dans son oeuvre, mais le petit Chinois se démenant pour revenir dans « le cadre », est suffisamment individualisé pour prendre un air quasi chaplinesque. »
- John Russell, *Max Ernst: sa vie, son oeuvre*



39. *Femme*, 1960

Argent

17,2 × 22,8 × 25 cm

(6¾ × 9 × 10¼ po)

40. *L'Homme*, 1961

Argent

23,5 × 18,2 × 10,8 cm

(9¼ × 6¾ × 4¼ po)

41. *Imbécile*, 1961

Bronze

71 × 30 × 23,5 cm

(28 × 11¾ × 9¼ po)

*Inscription*: Max Ernst E.A. 2/3 Susse Fondeur, Paris

42. *Oiseau Janus*, 1961

Bronze

43,5 × 16 × 11 cm

(17⅞ × 6¾ × 4¼ po)

Dans la mythologie romaine, Janus est le dieu des portes et des entrées, du début et de la fin, et il est habituellement représenté par une tête à deux visages regardant vers des directions opposées.

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

Julien Levy

*Un été à Long Island*, 1944



## Art primitif

### Collection personnelle de Max Ernst

La présente section sur les spécimens ethnologiques a été préparée avec l'aimable collaboration de nos collègues du département d'ethnologie et celle d'autres spécialistes du musée. Les notes, de nature générale, sont données purement à titre indicatif. Le temps ne nous a pas permis d'établir une liste définitive ni de faire des recherches plus poussées pour identifier certaines oeuvres et leurs auteurs.

L'inventaire de la collection de Max Ernst fait après sa mort en 1976 indiquait 64 objets ethnologiques répartis comme suit: 16 objets Kachina, 9 provenant des Indiens de la côte nord-ouest, 28 de la Nouvelle-Guinée et de la Nouvelle-Irlande, 7 d'Afrique et 3 pièces Inuit. Il convient de noter, à la lecture de cette répartition, qu'Ernst se montrait très difficile dans le choix des pièces, de sorte que la quantité d'objets dans chaque groupe traduit sans doute plus une disponibilité des pièces qu'un choix de Ernst.

Bien que cela demeure difficilement vérifiable, certains croient que les objets d'Afrique et de Nouvelle-Guinée ont été achetés en 1941 chez Julius Carlebach, à New York. Selon d'autres, par contre, les principaux objets africains auraient été achetés à Paris après 1953. Jusqu'à maintenant, aucun document, photographique ou autre, n'est venu attester la date et l'endroit d'acquisition de ces objets ni le moment où ils ont fait leur entrée dans l'atelier ou la maison de Ernst.

#### Les poupées Kachina

Les Indiens Hopi du nord de l'Arizona vivent dans un milieu extrêmement rébarbatif. Leur religion a pour but de les protéger contre les incertitudes de l'avenir. Être surnaturel, Kachina est médiateur entre les Hopi et les dieux. Les Kachina sont en général des êtres bienveillants bien qu'il existe certains mauvais Kachina, comme Soyoko et ses aides qui, de temps à autre, parcourent le village pour châtier les méchants. Tous, hommes, femmes et enfants, sont initiés au culte Kachina et, chaque homme, tout au long de sa vie, participe activement aux cérémonies. Pendant ces cérémonies, chacun invoque la divinité pour le bien de toute la communauté tout en manifestant sa propre piété.

Kachina se présente sous trois formes: d'abord sous celle d'un être surnaturel, puis d'un interprète masqué et, enfin, d'une poupée. Les Kachina vivent sur le mont San

Francisco et se rendent dans les villages Hopi chaque année pendant six mois. Les cérémonies Kachina se déroulent lors de ce séjour, soit du solstice d'hiver jusque vers la fin de juillet (solstice d'été), moment où ils retournent sur le mont San Francisco pour se reposer de leurs activités rituelles et s'occuper de leurs propres récoltes.

Il existe cinq principales cérémonies Kachina et chacune d'elles dure neuf jours; elles se déroulent principalement dans des chambres souterraines appelées kiva, sauf pendant la dernière journée où les démonstrations ont lieu sur la place du village. Il existe aussi des cérémonies de moindre importance, appelées « Danses simples des Kachina » et « Danses multiples des Kachina » qui durent une journée chacune et se déroulent sur la place du village. Par ces cérémonies, les Indiens demandent que leur soient accordées la pluie, la fertilité du sol et de bonnes récoltes. Toute la communauté se réunit pendant au moins une journée pour préparer les fêtes. Avant les cérémonies, les participants doivent se soumettre à un rite préparatoire. Lorsqu'un Indien Hopi met son masque, il croit être habité par l'esprit Kachina qu'il est censé représenter.

Sculptées à l'image de Kachina par les membres de la communauté et représentant les différents Kachina, les poupées sont remises aux enfants au cours des cérémonies par un Kachina masqué. Sans être des idoles, ces poupées sont des objets précieux que les enfants doivent garder à la maison pour se familiariser avec les différents Kachina. Les jeunes enfants croient que les danseurs masqués sont les vrais Kachina; ils apprennent toutefois, pendant leur initiation, que ces danseurs ne font que personnifier les Kachina. Les poupées sont sculptées dans des racines de cotonniers. Puisque les Kachina peuvent influencer sur le temps qu'il fait et faciliter de nombreuses activités quotidiennes, les Hopi font appel régulièrement à leur bienveillance et, par leur intermédiaire, à celle des dieux.

Le culte Kachina comprend aussi des aspects secondaires. Ainsi, les Kachina représentent les esprits des morts et l'on croit qu'il existe une sorte de communication entre les vivants et les morts par l'entremise des Kachina; mais cette croyance demeure assez vague. Les Kachina sont parfois donnés à des femmes désireuses d'avoir un enfant. Ce n'est qu'au cours du présent siècle que les Hopi, influencés en cela par les Zuni, donnèrent à leurs poupées des bras mobiles et de « vrais » vêtements.

La majorité des pièces collectionnées par Max Ernst furent acquises au Fred Harvey Trading Post (Grand Canyon) lors d'un voyage à travers les États-Unis, fait en juillet et août 1941, de Santa Monica, en Californie, jusqu'à New York. Ernst les exposa dans sa maison et lors de l'exposition de Peggy Guggenheim, Art of This Century, en 1942. Une fois établi à Sedona, il les a placées en évidence au-dessus de la bibliothèque, dans son atelier.

48. *Poupée Kachina*, Indiens Hopi, probablement après 1900, Arizona

Bois tendre, coton, soie, laine, crin, plumes, cuir, clous en fer

82,5 × 26,7 × 16,5 cm  
(32½ × 10½ × 6½ po)

Probablement Ang-ak-china ou Kachina aux longs cheveux avec son demi-masque traditionnel vert, sa barbe de plumes surmontée d'une ligne noire, ses rectangles multicolores, ses longs cheveux, son pagne et sa ceinture (à certains égards les vêtements et la peinture du corps rompent avec la tradition). Kachina aux longs cheveux apparaît dans la cérémonie d'une journée appelée « Danse simple des Kachina ».

49. *Poupée Kachina*, Indiens Hopi, probablement après 1900, Arizona

Bois tendre, peaux, coton, soie, plumes, laine, cheveux, crin, carton, clous en fer

83 × 22,2 × 15 cm  
(32⅝ × 8¾ × 6⅞ po)

Avec son demi-masque blanc et sa barbe (et malgré des différences dans les vêtements), ce Kachina présente certaines affinités avec Ang-chin Mana, ou Vierge du maïs, qui participe à la cérémonie d'une journée qu'est la « Danse simple des Kachina », où elle apparaît en compagnie de Kachina aux longs cheveux. Les doubles lignes verticales sous les yeux symbolisent l'empreinte des pas d'un guerrier.

50. *Poupée Kachina*, Indiens Hopi, probablement après 1900, Arizona

Bois tendre, cuir, peaux (certaines encore couvertes de leur fourrure), coton, soie, laine, clous en fer

51,5 × 16,5 × 16,3 cm  
(20¼ × 6½ × 6 po)

Il s'agit peut-être de Mosairu Kachina, Kachina bison de la seconde Mesa (l'une des trois principales régions d'habitation des Hopi), avec son visage noir et son museau. Les cheveux sont faits d'une peau de mouton noir non tondue. Portant un pagne et une ceinture (à certains égards les vêtements rompent avec la tradition), il apparaît dans la cérémonie d'une journée qu'est la « Danse simple des Kachina ».

51. *Poupée Kachina*, Indiens Hopi, probablement après 1900, Arizona

Bois tendre, feutre, laine, cuir, coton

47,6 × 16,5 × 10,5 cm  
(18¾ × 6½ × 4⅞ po)

Il s'agit probablement de Eototo, le chef des Kachina. Il porte un masque blanc sans oreilles, un pagne, une ceinture et un écheveau sur les épaules. Il devrait aussi porter une gourde d'eau sacrée et un petit bâton de commandement. (Certains détails dans l'habillement rompent avec la tradition).

Eototo est le chef de tous les Kachina et connaît toutes les cérémonies. Il régit le déroulement des saisons et est une figure importante de la cérémonie des haricots. Le Powamû ou cérémonie des haricots a lieu en février et a plus d'une fonction. Elle doit favoriser la germination et la fertilité pendant la prochaine saison des cultures. Des membres de la fraternité Powamû transportent au village des cultures forcées de haricots qui ont poussé dans les *kiva*. Certaines sont remises aux enfants. Des ancêtres du clan, tel Eototo père des Kachina, sont personnifiés lors de danses théâtrales. C'est au moment de ces danses qu'a lieu l'initiation au culte Kachina. La cérémonie Powamû a aussi des vertus curatives. À la fin de Niman Kachina, lorsque les Kachina retournent vers le mont San Francisco, Eototo termine la cérémonie en fermant les *kiva*.

52. *Poupée Kachina*, Indiens Hopi, probablement avant 1900

Bois tendre, clous en fer

Figure: 45,7 × 12 × 11,5 cm  
(18 × 4¾ × 4½ po)

Tableta: 39 × 27,3 × 1 cm  
(15⅞ × 10¾ × ⅜ po)

Il s'agit probablement de Hemis Kachina au visage moitié vert et moitié rose. Il est surmonté d'une *tableta* aux symboles phalliques. La poupée porte un pagne, une ceinture, des mocassins rouges, un écheveau sur l'épaule et la poitrine, et son corps est peint en noir. Hemis Kachina apparaît lors de Niman Kachina, la dernière cérémonie de l'année, qui a lieu peu après le solstice d'été lorsque les Kachina rentrent chez eux. Il s'agit d'une cérémonie très solennelle au cours de laquelle de nombreux cadeaux sont distribués, surtout aux enfants. Un représentant de la tribu remercie les Kachina de leurs bienfaits et les prie de toujours protéger les Hopi. Ce Kachina n'est fait que de bois peint et est antérieur aux autres Kachina vêtus de « vrais » vêtements.

53. *Poupée Kachina*, Indiens Hopi, probablement après 1900, Arizona

Bois tendre, coton, soie, laine, plumes, peaux, clous en fer

49 × 21 × 8,3 cm  
(19¼ × 8¼ × 3¼ po)

Il s'agit probablement de Sivu-i-qiltaqa, le Porteur du vase. Sur son visage est imprimée la forme d'une main (au lieu de la traditionnelle main blanche sur fond noir, les couleurs sont ici inversées). Il porte un pagne, une ceinture, un écheveau sur les épaules et le corps est peint en blanc. (Certains détails vestimentaires rompent avec la tradition). Appelé « le coureur », il apparaît lors de la cérémonie d'une journée qu'est la « Danse multiple des Kachina ». Tôt au printemps, des coureurs Kachina se mesurent à des Hopi. Ces personnages masqués lancent un défi à un homme. Si l'homme remporte la course, les Kachina lui donnent un cadeau; s'il perd, il reçoit le fouet ou toute autre punition appropriée. On voit donc l'avantage pour les garçons Hopi de devenir de bons coureurs. La poupée a un symbole floral sur le côté de la tête.

#### Indiens de la côte nord-ouest

54. *Mât héraldique Kaigani Haida*, vers 1870 Archipel du Prince-de-Galles, Alaska (Côte nord-ouest)

Cèdre rouge  
175 × 15,3 × 9 cm  
(68⅞ × 6 × 3½ po)

La note accompagnant ce mât précise qu'il était gardé dans la demeure à titre d'emblème ou d'arbre généalogique et qu'il a d'abord été acheté, en 1890, par M. Valdemar Hammer de Brandford au Connecticut. Ernst l'aurait acquis de Julius Carlebach, à New York, en 1941. En 1951, il était accroché au mur de l'atelier de Ernst, près de la presse.

Réalisée par un habile sculpteur, cette pièce a été peinte dans le style traditionnel de la côte nord-ouest, soit avec des pigments noirs, rouges, et bleu-vert.

En regardant le mât de haut en bas, il est possible d'y voir les figures suivantes: un homme portant le chapeau d'un chef (chapeau à l'image d'un aigle), un ours tenant la nageoire dorsale d'un épaulard. La partie inférieure de l'épaulard est endommagée, ce qui laisse croire qu'il y avait d'autres images de peintes en dessous de l'épaulard.

L'arrière du mât a été évidé de la partie la plus tendre du bois, technique souvent utilisée pour la fabrication des mâts géants du nord de la côte nord-ouest. Dans le cas des grosses sculptures, cette façon de procéder facilitait le transport et l'érection du mât tout en prévenant le pourrissement et le craquèlement de la surface sculptée. Les piliers pour l'intérieur de la maison étaient fréquemment travaillés de cette manière pour faciliter la pose des emblèmes sculptés sur les poteaux non sculptés.

Lorsqu'un personnage de haut rang commandait un mât héraldique monumental, il n'était pas rare que le maître-sculpteur fasse un modèle réduit du mât pour en établir les justes proportions de même que l'ordre des images. Sur la côte, les mâts emblématiques, aujourd'hui appelés faussement mâts totémiques, étaient érigés au cours de grandes fêtes.

55. *Mât pour touristes* (vers 1900, peut-être même avant) Nord de la côte nord-ouest

Érable  
60 × 10,5 × 6,3 cm  
(23⅞ × 4⅞ × 2½ po)

Mât héraldique sculpté pour la vente aux touristes.

Le mât, grossièrement sculpté et peint de couleurs non traditionnelles, contient une multitude de calembours visuels que l'on relève fréquemment sur les mâts héraldiques Haida

et Tsimshian. Les figures, de formes non traditionnelles, sont des représentations approximatives des animaux emblématiques génériques de la côte nord-ouest. Ce sont, de haut en bas, l'aigle, l'aigle sur un front humain, l'aigle portant un visage souriant sur sa poitrine. L'image du bas pourrait être celle de la scorpène ou de la grenouille qui, inversée, donne l'image d'un autre aigle.

Habituellement, sur la côte nord-ouest, les mâts de petites dimensions étaient faits par un maître-sculpteur à qui ils servaient de guides pour sculpter des mâts géants en cèdre pouvant mesurer jusqu'à 240 m de hauteur. Avant d'entreprendre le travail proprement dit, le maître présentait le mât miniature au client qui devait en approuver les figures et leur ordre. Il est fort probable que le présent mât a été fait à l'intention des touristes et n'a jamais servi à la fabrication d'un mât géant.

*Étiquette au dos:*

Masset

Queen Char Isl.

B.C. 30/.00

*Inscription manuscrite au dos:*

Port Masset

Queen Charlotte Island

Un examen attentif montre des similitudes entre ce mât et *Imbécile* (n° 41 au cat.), sculpture faite par Ernst, en 1961, et sans doute inspirée par ce mât. Dans *Imbécile*, la forme aviaire émergeant de la partie principale-frontale de la sculpture, avec ses ailes-bras, s'apparente au profil de l'aigle surmontant les mâts de la côte nord-ouest. La figure au nez crochu et aux yeux saillants (l'aigle, troisième figure à partir du haut) qui se trouve sur ces mâts, émerge du front d'un visage grimaçant qui pourrait être celui de la grenouille (quatrième figure à partir du haut); à la rigueur, ces deux figures pourraient être considérées comme une seule figure. Malgré que les détails de la comparaison ne soient pas tellement importants, il demeure que Ernst, dans *Imbécile*, fait montre de son intérêt pour la transformation, l'hermaphrodisme et les plaisanteries visuelles manifestes dans les images de la côte nord-ouest qu'il a collectionnées.

## Nouvelle-Guinée

### Masques en forme d'igname, région de Maprik

*Les masques en igname se caractérisent par une tête en forme de cône bombé, un visage et des yeux zoomorphes et une crête ou bec. Les couleurs indiqueraient le village auquel ils appartiennent.*

*L'interprétation iconographique est tantôt celle d'une figure féminine mythologique reliée à l'ancienne culture du planteur, tantôt celle de motifs totémiques, soit le calao, le pigeon cristé, le hibou ou autres oiseaux indigènes au long bec crochu, pouvant facilement jouer le rôle d'un symbole phallique.*

*Le culte de l'igname a pour but d'assurer l'abondance de ce tubercule qui constitue le mets principal des habitants de la Nouvelle-Guinée. Les symboles du culte sont des représentations d'êtres mythiques capables de faire pousser l'igname en abondance et d'accroître ainsi le bien-être de la population.*

*La célébration, par les hommes seulement, d'un cycle cérémoniel est essentielle lors de la plantation de l'igname et pendant sa croissance. C'est au cours de cette croissance que se déroulent des cérémonies en l'honneur du soleil, de la lune et d'autres esprits pour qu'ils protègent les ignames et favorisent leur développement. Les anciens font aux ignames des offrandes de nourriture; ils frottent avec des herbes magiques des objets rituels dotés d'un pouvoir surnaturel et accomplissent des rites magiques reliés à l'igname.*

*Une fois récoltées, les ignames sont rassemblées dans un même endroit et le festival annuel commence. De grosses ignames sont abondamment décorées au moyen de masques en forme d'ignames, de plumes et de peinture pour être ensuite entassées sur la place du village. La qualité de la décoration de l'igname, de même que la grosseur du légume, qui pourrait atteindre, dit-on, 36 m sont le reflet du succès personnel et de la virilité de son propriétaire. Après un long discours vantant les vertus de ses propres ignames et dénigrant celles des autres, un individu donnera ses ignames à un autre membre du village. Plus tard, on fera de même à son égard.*

*Les motifs représentés sur ces masques rappellent la forme d'un oiseau; aucune recherche n'a toutefois été effectuée pour en définir l'imagerie.*

*Ces pièces ont probablement été exécutées à des fins commerciales.*

56. *Igname décorée*, vers 1920 Papua, Nouvelle-Guinée, région de Maprik

Roseau peint

62,2 × 23 × 13,3 cm  
(24½ × 9⅞ × 5¼ po)

57. *Décoration à motif d'igname*, vers 1920 Papua, Nouvelle-Guinée, région de Maprik

Roseau peint

35 × 30,5 × 16 cm  
(13¾ × 12 × 6¼ po)

## Afrique

58. *Un esprit* (date inconnue)

Golfe de Papua, Nouvelle-Guinée

Bois

59 × 24,8 cm  
(23¼ × 9¾ po)

Décoration, probablement pour l'intérieur d'une maison, cette pièce, qui représente un esprit protecteur, vient de la région du golfe de Papua. On nomme souvent « planches cérémonielles » ce type d'artéfacts. Le dessin est typiquement papou.

Ces planches ancestrales, tout comme les têtes qui constituent les trophées de chasse, sont gardées dans l'habitation réservée à l'homme. Chaque Gobi représente un héros qui est venu en aide aux guerriers et préviendrait, croit-on, les maladies.

« Chaque planche « Gobi » est étroitement reliée à une personne ou à un événement particulier. D'une certaine manière, les Gobi représentent les particules individuelles d'un pouvoir créateur responsable de l'existence de la personne ou de l'événement qui est l'objet de la célébration. » Il était fréquent que l'esprit incarné par le Gobi soit considéré comme le fondateur du groupe ou du clan. (Traduction)

Schmitz, Carl A.

*Oceanic Art*

59. *Masque Kple* (date inconnue)

Baoulés, probablement de la région

de Bouaka

Côte-d'Ivoire

Bois tendre

59,7 × 46 × 9,8 cm  
(23½ × 18⅞ × 3⅞ po)

Masque de forme assez récente.

L'association Goli, association riche en cérémonies axées sur l'agriculture, utilise le masque Kple au cours des danses qui servent à invoquer Guli (Goli), l'esprit de la fertilité, fils du dieu du ciel. Les danseurs, par paires, portent des masques rouges et des masques noirs, symbolisant les forces complémentaires, mâles et femelles, de la nature. Les Baoulés vivent surtout de l'agriculture et ces danses sont pour eux des cérémonies essentielles. Les Goli participent aussi à des cérémonies funéraires (commémoratives) associées au cycle de la vie et de la mort.

Les formes du masque font l'objet de diverses interprétations. La corne représenterait le bison ou l'antilope tandis que le

disque symboliserait le soleil. Selon la croyance, l'antilope aurait appris aux humains à cultiver. On dit aussi qu'elle figure l'enfant peu docile lorsque le masque est porté pendant la « danse du foyer » de l'association Goli.

Les danseurs masqués font partie de l'association; un costume camoufle leur silhouette pour que le masque ne soit pas associé à un être humain. Il acquiert dans la danse une existence propre, celle de l'être qu'il représente et auquel s'identifie le danseur.

60. *Masque Bêtu* (date inconnue)  
Nafana, Côte-d'Ivoire

Bois tendre  
203,2 × 70,5 × 13,3 cm  
(80 × 27¼ × 5¼ po)

C'est dans la région du cercle de Bondoukou, dans le centre-est de la Côte-d'Ivoire, chez les Nafana, et dans le Ghana occidental, chez les Banda, que se pratique surtout le culte traditionnel Betu.

Habituellement, on y trouve une figure féminine et une figure masculine. Nous voyons ici une figure masculine, laquelle apparaît à la nuit tombante et danse avec ardeur. Toute la communauté participe aux danses de cette cérémonie qui a pour but la purification de même que le bien-être de la communauté; elle favorise aussi la fécondité et la grossesse. Les masques bêtu servent lors de cérémonies qui se déroulent pendant le mois du solstice d'hiver. Les masques sont jumelés, la figure masculine porte des cornes tandis que la figure féminine supporte une grosse plaque circulaire. Les danseurs masqués parcourent le village et visitent chaque habitation afin de les purifier pour l'année qui commence.

Bascom prétend que les parties saillantes en formes de cornes représentent probablement le soleil et la lune (voir bibliographie). L'un de nos conseillers, John McKee, croit pour sa part qu'elles pourraient être des cornes d'antilope stylisées, peut-être Mali ou Bobo, qui sont toutefois associées à la Haute-Volta. Il souligne que la représentation de l'antilope est souvent reliée à l'agriculture et que, bien que ce ne soit pas le cas du présent masque, on fabriquait certaines figures ressemblantes, en forme de beche, que l'on plantait dans le sol pour qu'elles produisent en abondance.

61. *Masque à cornes* (vers 1900)  
Baoulès, Côte-d'Ivoire

Bois tendre et raphia  
35,5 × 17,8 × 18,5 cm  
(14 × 7 × 7¼ po)

*Masque baoulès sans doute, malgré les quelques caractéristiques gouros. Il s'agit probablement de Naimie (le dieu) Kple, qui a des liens avec la Société Goli, protectrice du*

*village, on l'implore pour qu'il délivre le village des épidémies et chasse les esprits vers la forêt. Il s'agit d'une tradition récente, apparue au cours du présent siècle. Ce masque a été fabriqué bien après le masque Kple (n° 59 au catalogue).*

*Goli (Goli), le puissant Esprit du bison, est vénéré par les Baoulès de la Côte-d'Ivoire. Selon la tradition, cet esprit protecteur dévorerait les démons et les sorcières. Tandis le soir, un danseur portant le masque de Goli fait irruption dans le village, au son des trompes et en faisant claquer un fouet. Les femmes et les enfants courent alors s'abriter dans les maisons de peur que l'esprit ne les confonde avec les démons et ne les attaque par erreur.*

Penelope Naylor  
*Black Images*

62. *Figure debout* (date inconnue)  
Congo, Bakouele, origine incertaine

Bois tendre et raphia  
48,2 × 17 × 6 cm  
(19 × 6¼ × 2¼ po)

La variété des styles, en particulier certaines affinités avec le style des Kwele, laisse croire que cet objet a été fabriqué à des fins commerciales. Les yeux aux fentes étroites, quoique trop anguleux, de même que le nez, grossièrement taillé, offrent des similitudes avec ceux des objets kwele. Par contre, les masques kwele n'ont pas de lèvres.

La tribu des Kwele vit en République populaire du Congo, sur les bords du fleuve Sangha. Habituellement, les masques kwele sont des représentations abstraites (on ne connaît pas de masque kwele qui représente un être ou un objet de façon précise) en forme de cœur et dont la face est indiquée par des formes sourcilières recourbées.

Plus au moins achevée, cette pièce rompt à bien des égards avec le style traditionnel kwele. Par contre, la figure et l'ornementation de cette sculpture, de façon générale, sont typiquement africaines. Elle porte au cou des incisions qui sont le signe de la beauté. La chevelure a quelque chose d'étrange puisqu'elle rappelle plutôt la culture nord-américaine que la culture africaine. S'il s'agit vraiment d'un objet traditionnel, il y a lieu de croire que nous sommes en présence d'un objet commémoratif que l'on plaçait dans un lieu saint ou sur un autel privé.

Cette pièce présente aussi certaines affinités avec les sculptures akaba que l'on retrouve en Côte-d'Ivoire et au Ghana, chez les populations akan. Ce sont des fétiches qui doivent favoriser la naissance d'enfants sains.



63. Cheval (date inconnue)

Bois tendre

59 × 59,6 × 16,2 cm

(23¼ × 23½ × 6⅔ po)

Le cheval était l'un des jouets préférés des Américains au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces jouets étaient à l'origine fabriqués à Sonneburg, en Allemagne. Les premiers chevaux faits aux États-Unis étaient munis de roues reliées à des bâtons qui se rendaient jusque dans la tête du cheval et servaient de poignées. Ce cheval avait probablement des roues puisque les pattes de devant pivotent. La cheville qui sort des épaules sert à diriger le jouet qui, autrefois, devait être peint.

64. *Tissu péruvien*, en 1000 et 1500 ap. J.-C.

Chaîne de coton

Trame de coton et d'alpaga

66 × 25,4 cm

(26 × 10 po)

Il s'agit probablement d'un tissu de Chancay fabriqué sur la côte centrale du Pérou vers la fin de l'Horizon intermédiaire. Les tissus de ce type étaient fabriqués en grande quantité et un certain nombre d'entre eux existent encore aujourd'hui. Celui-ci présente les couleurs caractéristiques de Chancay tandis que les figures, aux mains et aux pieds bien en vue, adoptent la position typique de face. Contrairement à celles de l'Horizon moyen, ces figures ne sont ni terrifiantes ni divines. Elles ont les genoux pliés, ce qui est l'indication du mouvement. On ne sait trop à quel moment Ernst a acheté cette pièce ; il est toutefois tentant de faire un rapprochement entre ces figures et la sculpture *Moonmad*, faite par Ernst en 1944 (n° 22 au catalogue).



## Jalons biographiques

- 1891 Naissance le 2 avril à Brühl, Allemagne (près de Cologne). Son père, peintre à ses heures, est instituteur dans un asile de sourds-muets.
- 1906 Simultanément, mort de son oiseau Horneborn et naissance de sa soeur Loni. Ces deux événements restent associés dans l'esprit de Max et seront la source d'un thème fréquent dans son oeuvre.
- 1908 Études en philosophie à l'université de Bonn avec le désir de se spécialiser en psychiatrie.
- 1909 Se consacre à la peinture et est influencé par Marc, Klee, Van Gogh, Gauguin, Kandinsky et Delaunay.
- 1910 En visite dans une clinique pour malades mentaux, il est frappé par les travaux des internés.
- 1911 Rencontre August Macke, membre du *Blaue Reiter* (Cavalier bleu); se joint au groupe de peintres *Rheinische Expressionisten* (Expressionistes rhénans); participe à des expositions collectives.
- 1912 Critique d'art pour un journal de Bonn; visite une exposition futuriste; se joint au *Junge Rheinland*; rencontre Munch lors d'une exposition du Sonderbund à Cologne (où sont exposées des oeuvres de Picasso, Cézanne, Munch, Van Gogh).
- 1913 Rencontre de Guillaume Apollinaire et premier voyage à Paris. Expose à *Der Sturm* en compagnie de Delaunay, Arp, Klee et Chagall.
- 1914 Rencontre Arp dont il se fera un ami pour la vie. Conscrit dans l'armée allemande, il est blessé à deux reprises. Peint des aquarelles dont la majorité seront perdues (voir catal. n° 2).
- 1916 Naissance du mouvement dada à Zurich; Ernst expose à *Der Sturm* (rencontre avec Grosz).
- 1917 Publie dans *Der Sturm* un article intitulé « L'évolution de la couleur ».
- 1918 Retourne à Cologne et épouse une historienne d'art, Louise Strauss.
- 1919 Rencontre Klee et fonde le mouvement dada de Cologne en compagnie de Baargeld. Les travaux de de Chirico l'impressionnent.
- 1920 Naissance de son fils, Jimmy. Amitié avec Paul Éluard et rencontre avec André Breton.
- 1921 Première exposition solo, à Paris.
- 1922 Entre illégalement en France; peint *L'Éléphant célestes* et *Oedipus rex*.
- 1923 Expose au Salon des Indépendants; vend ses toiles de Paris.
- 1924 Voyage avec les Éluard en Indochine. Participe à la fondation du surréalisme et peint *Deux enfants sont menacés par un rossignol*.
- 1925 Découvre le 10 août le procédé du frottage: création d'*Histoire naturelle*. Participe à la première exposition surréaliste collective.
- 1926 Collabore avec Miro au ballet *Roméo et Juliette*.
- 1927 Retourne à Paris où il applique le procédé du frottage à la peinture (grattage). Épouse Marie-Berthe Aurenche.
- 1928 Produit ses belles fleurs écailles.
- 1929 Collage-roman *La Femme 100 têtes*. Rencontre avec Giacometti et création de *Loplop*.
- 1930 Apparition dans le film de Bunuel, *L'Âge d'or*.
- 1931 Affligé par la perte de neuf toiles de Caspar David Friedrich dans un incendie.
- 1932 Première exposition à la galerie Julien-Levy de New York. Les Nazis condamnent l'oeuvre prophétique, *L'Europe après la pluie*, et Ernst est considéré comme un ennemi du régime.
- 1934 Passe l'été à Maloja, en Suisse, avec Giacometti qui lui apprend à mouler le plâtre. Retour des deux artistes à Paris où ils travaillent dans des ateliers voisins. Première sculpture moulée de Ernst.
- 1936 Participe à l'exposition M.O.M.A. *Fantastic Art, Dada, Surrealism* à New York.

- 1937 Numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à Ernst, *Au-delà de la peinture*. Travaux montrés à l'exposition nazie *L'Art dégénéré*, à Munich. Rencontre Leonora Carrington.
- 1938 Quitte le groupe surréaliste après l'excommunication d'Éluard. S'installe à Saint-Martin d'Ardèche. Décore sa maison de murales et de bas-reliefs.
- 1939 Emprisonné en France comme étranger ennemi. S'échappe mais est repris par les Allemands. Emprisonné, il s'échappe à deux reprises et est recherché par la Gestapo. Leonora Carrington s'envole pour l'Espagne. Il est enfermé dans un asile psychiatrique.
- 1941 Grâce aux efforts de son fils Jimmy et d'un comité de secours, Ernst peut s'envoler vers les États-Unis. Il y est immédiatement arrêté et retenu dans l'île Ellis. Libéré par la suite, il voyage à travers les États-Unis. Il épouse Peggy Guggenheim.
- 1942 Exposition *Art of this Century*. Échec de son mariage et rencontre avec Dorothea Tanning.
- 1943 Passe l'été avec Dorothea Tanning à Sedona, en Arizona.
- 1944 Passe l'été à Long Island. *Moonmad* et *Le Roi jouant avec la reine*.
- 1945 Rétrospective Ernst à Paris.
- 1946 Épouse Dorothea Tanning et s'installe à Sedona, en Arizona.
- 1948 Création de reliefs et de *Capricorne*. Écrit *Au-delà de la peinture*.
- 1949 Visite à Paris et rencontre avec de vieux amis.
- 1951 Exposition rétrospective à Brühl (Allemagne).
- 1952 À l'été, il donne à l'université d'Hawaï, à Honolulu, un cours de six semaines, valant deux crédits, et intitulé *Modern and Primitive Art*. Conférence *The Grandeur and Miseries of Surrealism*.
- 1953 S'installe à Paris. Rétrospective en Belgique.
- 1954 Reçoit le Grand Prix de peinture à la Biennale de Venise. Arp reçoit celui de la sculpture.
- 1955 S'établit à Huismes, en France. À la suite du prix qu'il a reçu lors de la Biennale, Ernst est excommunié du groupe surréaliste par Breton. Activité sculpturale importante.
- 1956 Rétrospective au Kunsthalle de Berne, en Suisse. Max et Dorothea passent l'hiver à Sedona.
- 1957 Exposition à la galerie Iolas de New York.
- 1958 Citoyenneté française et publication d'une biographie écrite par Patrick Waldberg.
- 1959 Rétrospective au Musée national d'art moderne à Paris.
- 1961 Rétrospective au *Museum of Modern Art* à New York. Ernst se rend à Sedona.
- 1962 Rétrospective à la galerie Tate de Londres et au musée Wallraff-Richartz de Cologne.
- 1963 Ernst se rend à Sedona où il fait des moulages de *Capricorne* qui seront exposés à la galerie Iolas de New York l'automne suivant.
- 1964 S'établit à Seillans dans le Midi de la France. Publication de son livre *Maximiliana ou l'Exercice illégal de l'astronomie*.
- 1965 De nouvelles oeuvres montrées à la galerie Iolas de Paris.
- 1966 Exposition *Max Ernst; Recent Painting and Sculpture* au *Jewish Museum* de New York.
- 1969 Rétrospective au Moderna Museet de Stockholm et au Stedelijk Museum d'Amsterdam.
- 1970 Exposition au Kunsthalle de Hambourg et rétrospective à Stuttgart.
- 1972 Exposition itinérante européenne des oeuvres de Ernst faisant partie de la collection De Menil. Docteur honorifique de la faculté de philosophie de l'université de Bonn.
- 1975 Rétrospective au musée Guggenheim.
- 1976 Meurt à Paris le 1<sup>er</sup> avril, la veille de son 85<sup>e</sup> anniversaire.









Ministère des  
Affaires culturelles

**Musée d'art contemporain**

MAC 02156-0