

MAX ERNST ET JEAN ARP
WEIßT DU SCHWARZT DU

Julia Drost

*Weißt du schwarz du*¹, titre plein d'humour qui prend la forme d'un jeu de mots, éveille la curiosité du lecteur tout en l'introduisant dans la composition dadaïste de textes et de collages que Max Ernst et Jean Arp publièrent en 1930 à la maison d'édition que possédait Arp à Zürich. Max Ernst était un amateur et un admirateur passionné de livres. Cet amour pour les livres marque de manière décisive son œuvre. Jean Cassou, directeur du Musée national d'art moderne, écrivit à ce propos en 1964 :

Poète, Max Ernst n'a jamais cessé d'être l'ami des poètes. Et l'ami des poèmes. Les poèmes sont aussi des images, des images où il se passe une histoire, qui portent des titres d'une beauté merveilleuse².

Weißt du schwarz du semble, pour ainsi dire littéralement, mettre en application cette description. Les barrières sont tombées ; il n'y a plus de séparation nette entre le mot et l'image, entre l'art graphique et le texte. C'est avec un étonnement et un plaisir aussi grands l'un que l'autre que le lecteur découvre dans ce volume, à côté des dix poèmes de Jean Arp, cinq collages de Max Ernst, que le surréaliste rhénan a réalisés spécialement pour son ami alsacien. Ce livre scelle une nouvelle coopération entre les deux artistes dans le

- 1 Note du traducteur : Le titre « *Weißt du, schwarz du* » est difficile à traduire en français comme l'explique Marcel Jean dans la préface à l'anthologie *Jours effeuillés* : « L'un de ses recueils de poèmes allemands s'intitule : *Weißt du schwarz du*. Ici le verbe (*weißt du*, deuxième personne de l'indicatif présent du verbe *savoir*, forme interrogative : « sais-tu ») est aussi un adjectif : *weiß* (blanc) qui « verbalise » l'adjectif complémentaire [noir] : *schwarz du* – ce qui devient évidemment intraduisible en français... » (dans Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, avec une préface de Marcel Jean, Paris, Gallimard, 1966, p. 20) (NdT).
- 2 Jean Cassou, Préface du catalogue de l'exposition *Max Ernst. Écrits & œuvre gravé*, Tours/Paris, Le Point cardinal, 1963, p. V.

domaine du texte et de l'image après qu'ils eurent produit, en 1920 déjà, un plus grand projet dadaïste commun. Dans les œuvres appelées *Fatagaga (FABrication de TABLEaux GASométriques GARantis)*, ils composèrent une série de collages avec des titres littéraires plutôt longs, Max Ernst concourant, en général, aux collages et Jean Arp aux titres, même s'il arriva aussi que Max Ernst écrivit lui-même les textes qui correspondent à ses collages³.

Une amitié de longue date lie Jean Arp à Max Ernst. Ils avaient fait connaissance en 1914 à l'occasion d'une exposition du *Deutscher Werkbund* à Cologne. Ensuite, après avoir mené un combat d'avant-gardiste pour le mouvement dada de Cologne en début des années 1920, ils élirent tous deux domicile en France⁴. Du vivant des deux artistes, Max Ernst, dans ses *Notes pour une biographie* (1959), réitéra encore son attachement à l'ami de trente-cinq ans tout en soulignant son influence : « [...] la rencontre avec Arp en 1914 et l'amitié immédiate et durable qui en résulte, le confirment dans sa décision de tenter le grand jeu [...] »⁵.

Au milieu des années vingt, les deux hommes occupent ensemble avec Joan Miró des ateliers voisins rue Fusains à Montmartre. C'est Jean Arp qui rédige en 1926 l'introduction à l'*Histoire naturelle* de Max Ernst. En 1927, les deux artistes déménagent avec leurs femmes à Meudon, en banlieue, au Sud-Ouest de Paris⁶. Tandis que Max Ernst et Marie-Berthe Aurenche, avec qui il vient tout juste de se marier, vivent rue des Grimettes,

3 Voir Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, DuMont, 1974, p. 64. On trouve une appréciation quelque peu divergente chez Karl Riha, « Fatagaga-Dada. Zur künstlerisch-literarischen Kooperation von Hans Arp und Max Ernst », dans *Fatagaga-Dada, Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*, dir. Karl Riha et Jürgen Schäfer, Gießen, Anabas, 1995, p. 231.

4 Les relations entre Max Ernst et Jean Arp et leur travail commun, en particulier à l'époque de Cologne, ont déjà été abondamment étudiés par la critique. Voir, entre autres, Stefanie Poley, « Max Ernst und Hans Arp 1914-1921 », dans *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszenen bis 1922*, dir. Wulf Herzogenrath, Köln, Rheinland Verlag, 1980, p. 179-196 ; Karl Riha, « Fatagaga-Dada. Zur künstlerisch-literarischen Kooperation von Hans Arp und Max Ernst », art. cit., p. 230-237 ; Stefanie Poley, « Max Ernst und Hans Arp 1914-1921 », dans *ibid.*, p. 215-226.

5 Max Ernst, « Notice biographique rédigée par l'artiste », dans *Max Ernst*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 1959, n.p.

6 Arp note dans son écrit autobiographique « Betrachten » (« Contempler ») : « En 1927, Sophie Taeuber et moi avons déménagé à Meudon dans les environs de Paris. Lentement, très lentement, les premiers marchands d'art à Paris et à Bruxelles s'intéressèrent à mon travail » (dans Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, *Zweiklang*, Zürich, Verlag der Arche, 1960, p. 99). Max Ernst fait état du déménagement dans ses *Notes pour une biographie*, dans Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 55.

Jean Arp et Sophie Taeuber s'installent à proximité immédiate, rue des Châtaigniers.

À quelques rues plus loin seulement habite aussi l'architecte hollandais Theo van Doesburg⁷. La maison des Arp, qui abrite aujourd'hui la Fondation Arp, devient rapidement un lieu apprécié de rencontres régulières pour l'avant-garde surréaliste internationale.

*

Nous ne connaissons plus aujourd'hui les circonstances exactes de la genèse de *Weißt du schwarzst du*. Le recueil de poésie ne présente, d'ailleurs, pas de traces de collaboration immédiate comme c'était le cas au début des années 1920 avec les travaux pour *Fatagaga*. Les textes d'Arp datent de 1922, et la première publication d'un texte extrait de *Weißt du schwarzst du* eut lieu dès 1923. Un grand nombre des autres poèmes avait déjà paru dans des revues surréalistes et avant-gardistes, avant que Jean Arp ne les rassemble pour la première fois en 1930 pour le recueil *Weißt du schwarzst du*. Cela correspond à la pratique artistique d'Arp de remanier constamment ses textes, d'en démonter des passages et d'en utiliser des parties dans des combinaisons toujours renouvelées⁸.

Max Ernst, au contraire, compose ses collages spécialement pour cet ouvrage en 1929. Ils apparaissent à une époque où l'artiste reprend, pour la première fois, le travail sur les collages narratifs surréalistes qui réutilisent des illustrations provenant de gravures sur bois du XIX^e siècle portant sur des sujets techniques. Depuis les années 1921-1922, durant lesquelles l'artiste publia avec Paul Éluard les romans-collages *Répétitions* et *Les Malheurs des immortels*, cet art du collage a disparu de l'œuvre de Max Ernst. Ce n'est qu'en 1929 qu'il réapparaît ainsi avec le grand roman-collage *La Femme 100 têtes*⁹. Les cinq collages du recueil *Weißt du schwarzst du* furent réalisés immédiatement après le second grand roman-collage *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1929/1930). Aucune étude

7 Voir Greta Stroh, « La maison des Arp construite par Sophie Taeuber » ; *id.*, « Max Ernst : Portrait de Marie-Berthe Aurenche », dans *Meudon et l'art abstrait*, Les amis de Meudon, bulletin spécial, n° 219, décembre 1999, p. 12-16 et 17-19.

8 Voir à ce propos Karl Riha, « Zweite Fassungen. Zu Text-Modifikationen in der Lyrik Hans Arps », dans *Text und Kritik*, cahier 92, *Hans Jean Arp*, octobre 1986 ; voir aussi Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Jean Arps 1903-1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 193-194.

9 *Max Ernst. Œuvre-Katalog. 1929-1938*, dir. Werner Spies, avec la collaboration de Günter et Sigrid Metken, Houston (Texas)/Köln, Menil Foundation/DuMont, 1979, p. VII.

propre n'a apprécié jusqu'à maintenant à sa juste valeur ce petit groupe de collages¹⁰.

*

Les dix textes du recueil de poèmes au titre plein d'humour sont joyeux et légers et racontent des histoires sans signification apparente. Un critique contemporain porte le jugement suivant sur *Weißt du schwarzst du* :

Je le conseille à tous ceux qui souffrent de mélancolie. Ce recueil m'a moi-même rendu heureux, parce que les vers sont légers et qu'ils flottent, comme ces fils blancs, qui, en automne, s'étirent dans l'air¹¹.

Flotte aussi, au sens littéral du terme, le collage de la page de titre¹² que Max Ernst conçoit pour la couverture et qui apparaît également en frontispice. Il montre un homme en train de faire un saut en direction de l'observateur, se trouvant sur une sorte de banc public sur lequel une Africaine, indigène à demi-nue, semble être fixée ou accrochée au-dessus et en-dessous des planches du banc (fig. 1).

Arp lui-même attribue une grande valeur au recueil *Weißt du schwarzst du* au sein de son œuvre littéraire et le compte parmi ses écrits majeurs.

Dans la *Configuration de Strasbourg* datée de 1931, il résume :

je suis né à strasbourg. j'ai publié cinq livres de poèmes. les titres de ces livres sont *Der Vogel selbdritt – Die Wolkenpumpe – Der Pyramidenrock – Weißt du schwarzst du – Vier Knöpfe zwei Löcher vier Besen*. En 1916 à Zürich Dada est né dans la joie. Dada est pour le sans-sens ce qui n'est pas le non-sens.



1. Max Ernst pour Jean Arp, *Weißt du schwarzst du*, couverture et p. 4

10 Pour une première approche, voir *Max Ernst. Graphische Welten. Die Sammlung Schneppenheim*, édité par Jürgen Pech pour la Kreissparkasse Köln, Du Mont, 2003, p. 72 ; voir aussi Werner Spies, *Max Ernst. Les collages...*, op. cit. p. 200.

11 Anonyme cité dans Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps*, op. cit., p. 201.

12 *Max Ernst, Œuvre-Katalog, 1929-1938*, op. cit., n° 1672.

Dada est sans sens comme la nature et la vie. Dada est pour la nature et contre l'art. Comme la nature Dada veut donner à chaque chose sa place essentielle¹³.

Il en ressort que, d'une part, Arp met tous ces recueils de poèmes en relation avec le dadaïsme et que, d'autre part, il confirme ainsi également son positionnement artistique. Cependant, il ne l'a jamais défini ni avec précision ni en détail. À aucun moment, il n'a fixé théoriquement sa conception de l'art. Ainsi, le lecteur serait au premier abord délivré d'un effort de compréhension logique au sens traditionnel du terme. Toute tentative d'interprétation qui cherche à donner un sens reste ici nécessairement en retrait derrière les possibilités qu'offre le texte à commenter, d'autant que les dadaïstes, en général, et Jean Arp, en particulier, s'étaient voués à l'équivoque, voire au « plurivoque », à l'ambivalence des significations et à un obscurcissement volontaire du sens¹⁴. Néanmoins, on peut différencier les ouvrages et les phases de la production littéraire d'Arp de manière bien plus précise sur le plan stylistique. En effet, si un vocabulaire poétique d'origine romantique traverse les œuvres de jeunesse, on peut constater dans le cas de *Weißt du schwarzst du* qu'un vocabulaire non poétique est presque sans exception mis au premier plan. Les textes de *Weißt du schwarzst du* se distinguent de même des poèmes de jeunesse d'Arp par une plus grande simplicité, par un vocabulaire plus limité ainsi que par des répétitions et des énumérations. Les répétitions et les énumérations constituent ici un principe structurant¹⁵. Si toutes ces tendances artistiques ont certes déjà été instaurées auparavant, les œuvres de jeunesse étaient cependant encore très fortement imprégnées par des accumulations pures de sonorités et de mots.

13 « *ich bin in straßburg geboren. ich habe fünf gedichtbücher herausgegeben. die titel dieser bücher sind der vogel selbdritt – die wolkenpumpe – der pyramidenrock – weißt du schwarzst du – vier knöpfe zwei löcher vier besen. 1916 habe ich in zürich unter freunden dada geboren. dada ist für den unsinn das bedeutet nicht blödsinn. dada ist unsinnig wie die natur und das leben. Dada ist für die natur und gegen die kunst. Dada will wie die natur jedem ding seinen wesentlichen platz geben* » (dans Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps*, op. cit., p. 87).

14 Voir sur cette problématique Axel Gellhaus, « Naivität und Ironie. Probleme und Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hans Arp », dans *Text und Kritik*, cahier 92, Hans Jean Arp, octobre 1986, p. 8-15.

15 Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps*, op. cit., p. 85.

Ce que Jean Arp dit lui-même à propos du livre *Träume vom Tod und vom Leben* (*Rêves de la mort et de la vie*) peut aussi valoir pour *Weißt du schwarz du* :

La diversité insaisissable avec laquelle la nature ordonne une variété de fleurs dans un champ ou la suite de constructions indéfiniment différentes qu'un enfant réalise avec les mêmes cubes d'un jeu de construction m'ont vraisemblablement poussé à essayer de faire la même chose avec les mots. J'ai écrit des poèmes avec un nombre limité de mots qui apparaissent dans diverses configurations. [...] La limitation à quelques mots ne signifie pas un appauvrissement du poème. Au contraire, une présentation simplifiée rend visible la richesse infinie des répartitions, dispositions et agencements. [...] Nous assemblons tous les jours des parties de poème pour former une image nouvelle qui nous semble réelle. Nous percevons l'existence essentielle de ces choses, de ces événements dans une autre composition¹⁶.

*

Il apparaît d'emblée que les textes, tout comme les collages, ne produisent pas immédiatement de sens. Il s'agit, dans les deux cas, de travaux artistiques liés au dadaïsme et au surréalisme interdisant toute interprétation univoque. Les représentants du surréalisme d'André Breton, parmi lesquels compte aussi Max Ernst, au moins de manière passagère avec la publication en 1934 du texte « Qu'est ce que le surréalisme ? », présentent l'« écriture automatique » comme un élément actif dans le processus de création d'une œuvre d'art. Arp a défini à plusieurs reprises le concept de « poésie automatique » par analogie avec l'« écriture automatique » :

16 « Die unfaßbare Vielfalt, mit der die Natur eine Blumenart in einem Felde anordnet, oder die Folge unendlich verschiedener Bauten, die ein Kind mit den gleichen Steinen eines Baukastens ausführt, haben mich wahrscheinlich angeregt, das gleiche mit Worten zu versuchen. Ich schrieb Gedichte mit einer beschränkten Anzahl von Wörtern, die in verschiedenen Konstellationen auftreten. [...] Die Beschränkung auf einzelne Wörter bedeutet keine Verarmung des Gedichts, vielmehr wird durch eine vereinfachte Darstellung der unendliche Reichtum in der Verteilung, Stellung, Anordnung sichtbar. [...] Wir fügen täglich Gedichtteile zusammen zu einem neuen, für uns wirklichen Bild. Das wesentliche Leben dieser Dinge, Geschehnisse erleben wir in einer anderen Zusammenstellung », « Hans Arp, Wegweiser », dans Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, *Zweiklang*, op. cit., p. 81 (traduction Aurélie Le Née).

La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a emmagasiné des réserves. [...] [Le poète] cocorique, jure, gémit, bredouille, yodle, comme ça lui chante. Ses poèmes sont comme la nature : ils puent, rient, riment comme la nature. La niaiserie, ou du moins ce que les hommes appellent ainsi, lui est aussi précieuse qu'une rhétorique sublime, car, dans la nature, une brindille cassée vaut en beauté et en importance les étoiles, et ce sont les hommes qui décrètent de la beauté ou de la laideur¹⁷.

Le principe du collage repose sur la confrontation imagée d'objets d'essence complètement différente qui trouble l'observateur. Dans les poèmes, c'est le principe linguistique de disposition irrationnelle de mots ou la simple succession de non-sens qui crée un effet étonnant. Il est d'autant plus intéressant de le remarquer que l'on peut tout de même démontrer l'existence d'un lien entre les textes et les collages. Car, bien qu'il ne soit pas exclu de trouver un sens à chacune des deux productions artistiques prises considérées isolément, on peut établir des points de comparaison entre elles. Par la suite, on étudiera comment les textes et les images opèrent ensemble et avec quels mécanismes ils travaillent pour créer un effet sur l'observateur. La démonstration reposera sur deux exemples mais elle présuppose quelques remarques introductives sur la répartition des collages.

Les cinq collages sont répartis dans le recueil. L'un des collages orne la couverture et apparaît dans l'ouvrage même en frontispice. Les quatre autres images sont dispersées dans l'œuvre, six poèmes restent ainsi sans illustration. Les poèmes d'Arp ne possèdent pas de titre comme beaucoup de ses textes mais sont pourvus de nombres croissants. Ainsi le deuxième collage (S/M1673) correspond au poème 2 (fig. 2).

17 « Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. [...] Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm paßt. Seine Gedichte gleichen der Natur: sie lachen, reimen, stinken wie die Natur. Wichtigkeiten, was die Menschen so wichtig nennen, sind ihm kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was häßlich sei » (Jean Arp, « Dadaland », dans Jean Arp, *Unsern täglichen Traum*, p. 54 (traduction de Jean Arp), dans *Jours effeuillés*, op. cit., p. 309).



Le collage suivant (S/M 1674) est consacré au poème 3. Les collages 4 (S/M 1675) et 5 (S/M 1676) sont adjoints aux poèmes 8 et 9.

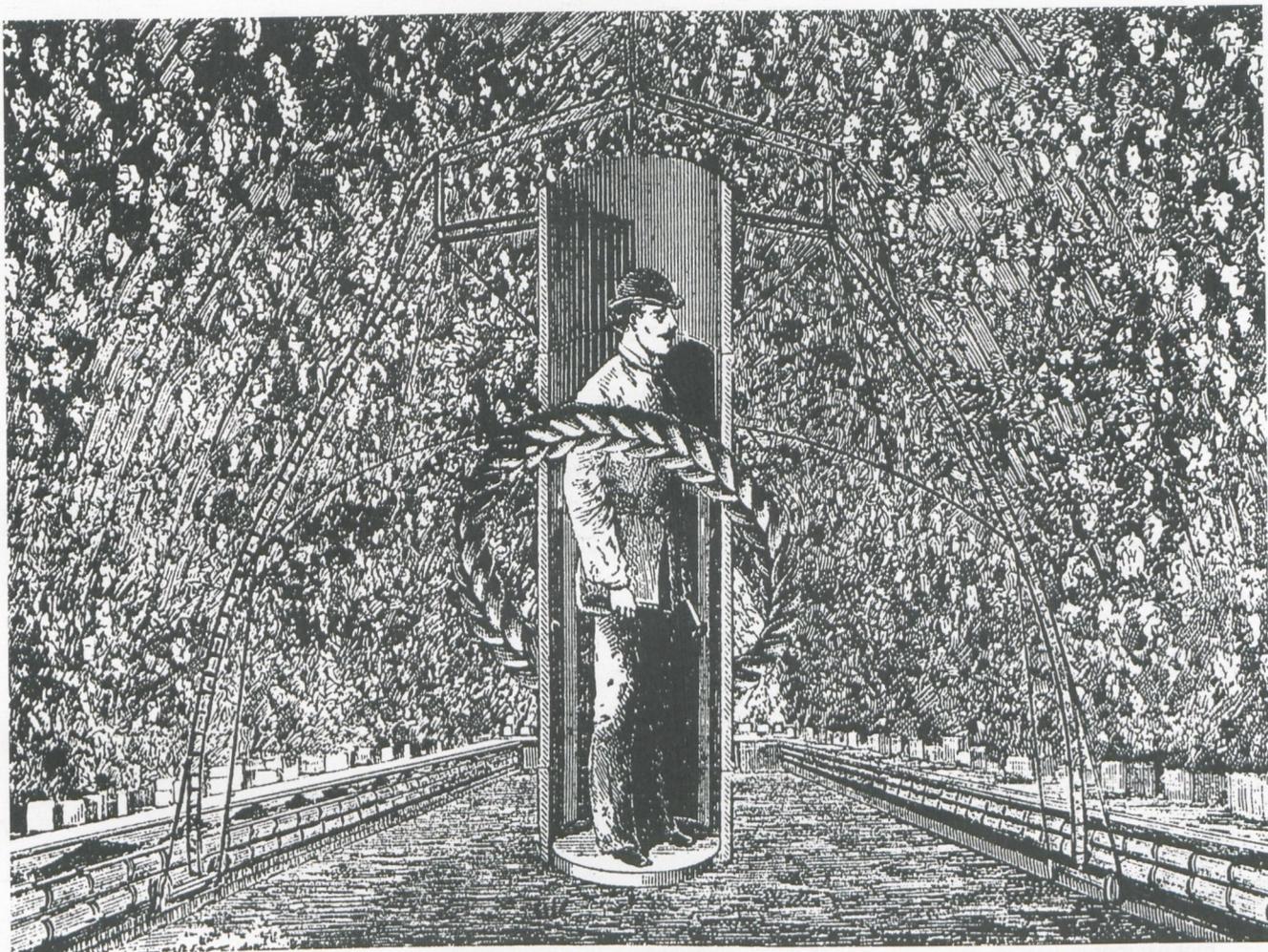
2. Max Ernst pour Jean Arp,
Weißt du schwarz du, p. 8

*

Le troisième texte est pourvu du troisième collage (fig. 3).

En voici le contenu :

*eins ums andere
unten geht das fremde fleisch
mit trockenem auge
und atmet*



3. Max Ernst pour Jean Arp,
Weißt du schwarz du, p. 12

*und hat in jeder falte einen bauch
langsam kann es seinen namen sagen
wort um wort
zeile um zeile
weil es ein ebenes ist
und hinter sich herrollt
und zu sich paßt
und sich versteht
und sich immer kennt
bis auf ein falsches brett*

54

*dreimal klopft es gegen seinen finger
herein herein herein
dann steht der atemumriß
mit den quecksilberlippen
auf seiner zunge
die unter ihm weggrollt
mit den viereckigen rädern
die sich drehen
wenn die speichen stillstehen
und stillstehen
wenn die speichen sich drehen
jahr um jahr sind jahre ohne jahre
tag um tag sind tage ohne tage
so gehen auch die schafstiefel
artikulierte durch den lebendigen fleischschlauch
schritt um schritt
ungehemmt mit ihren jahresringen
in gutsitzenden und enganliegenden käfigen
jahr um jahr sind jahre ohne jahre*

l'un après l'autre
en bas se promène la chair étrangère
à l'œil sec
et porte dans chaque ride un ventre
lentement elle peut dire son nom
mot par mot
ligne par ligne
parce qu'elle roule derrière elle
elle se va bien
se comprend
et se connaît toujours
trois fois elle frappe contre son doigt
entrez entrez entrez
alors le contour de sa respiration se tient debout
avec des lèvres de mercure

sur sa langue
 qui se glisse au-dessous d'elle
 avec des roues carrées
 qui tournent
 quand les rais s'arrêtent
 et qui s'arrêtent
 quand les rais tournent
 année par année sont des années sans années
 jour par jour sont des jours sans jours
 ainsi vont aussi les bottes au pas articulé
 à travers le tuyau de chair vivante
 pas par pas
 sans gêne avec les couches de leurs années
 dans les cages bien collantes et ajustées
 année par année sont des années sans années¹⁸.

Le texte, qui utilise une langue plutôt non poétique, suit une syntaxe simple. Les répétitions et énumérations (« *wort um wort* » « mot pour mot », « *zeile um zeile* » « ligne par ligne », « *jahr um jahr sind jahre ohne jahre* » « année par année des années sans années ») constituent une caractéristique importante.

Alors qu'il commence par la tournure « *Eins ums andere* » « l'un après l'autre », le texte parle, grâce à des images changeantes, sans cohérence et pourtant, dans leur ensemble, compréhensibles, d'une chair étrangère, personnifiée par la suite, qui respire, regarde, mange, peut parler et qui bouge aussi. Cette chair ne fait qu'un avec elle-même, se comprend, se connaît, et se meut. Dans de nombreuses lignes, les images suggèrent un moment, l'impossibilité de retenir l'écoulement du temps et, en même temps, une certaine monotonie et un certain calme plat : « *jahre um jahre ohne jahre* » « année par année sans année », « *tag um tag sind tage ohne tage* » « jour par jour sont des jours sans jours », « *schritt um schritt artikulieren sich die schafstiefel durch den lebendigen fleischschlauch* » « vont aussi les bottes au pas articulé à travers le tuyau de chair vivante », « *ungehemmt in ihren jahresringen* » « sans gêne avec les couches de leurs années », « *in gutsitzenden enganliegenden käfigen* » « dans des cages bien collantes et ajustées ». On n'est

18 Traduction de Jean Arp, dans *ibid.*, p. 42-43.

pas loin de considérer la chair personnifiée comme une métaphore de la vie humaine au fil du temps.

Le texte, qui s'exprime au moyen de nombreuses métaphores, contient quelques images que Max Ernst semble reprendre dans son collage. L'artiste a exploité les images du poème pour son propre compte et les a transposées dans le domaine visuel. Le collage montre un homme avec un haut-de-forme dans un tuyau qui est entouré d'un anneau magique. L'homme est devant une construction qui, à bien y regarder, apparaît comme une serre pour le raisin. La déconstruction du collage de Max Ernst montre que ce collage se compose de trois motifs que l'artiste a puisés dans différentes sources¹⁹. Ces trois parties du collage sont toutes en relation directe ou indirecte avec le texte d'Arp. On peut reconnaître avec l'homme dans le tuyau « le tuyau de chair vivante » / « *lebendige[r] fleischschlauch* », tandis que le vers « sans gêne avec les couches de leurs années » / « *ungehemmt in seinen jahresringen* » est illustré par l'anneau magique. La perspective de la serre avec la multitude des grappes de raisin se réduit à l'arrière dans un infini apparent et s'harmonise d'une manière extraordinaire avec l'expression des jours et des années qui coulent comme un fleuve tranquille.

Sans le texte, on ne peut bien sûr pas interpréter le collage. Cependant, le texte et le collage forment un ensemble qui s'engrène. Cet ensemble produit un sens nouveau ; texte et collage sont, sur ce point, également comparables aux œuvres *Fatagaga* du début des années 1920. Avec le collage intitulé « physiomythologisches diluvial bild », nous trouvons une correspondance identique entre l'image littéraire et les papiers collés, au point que la recherche a parlé d'un « équilibre entre collage et texte »²⁰.

*

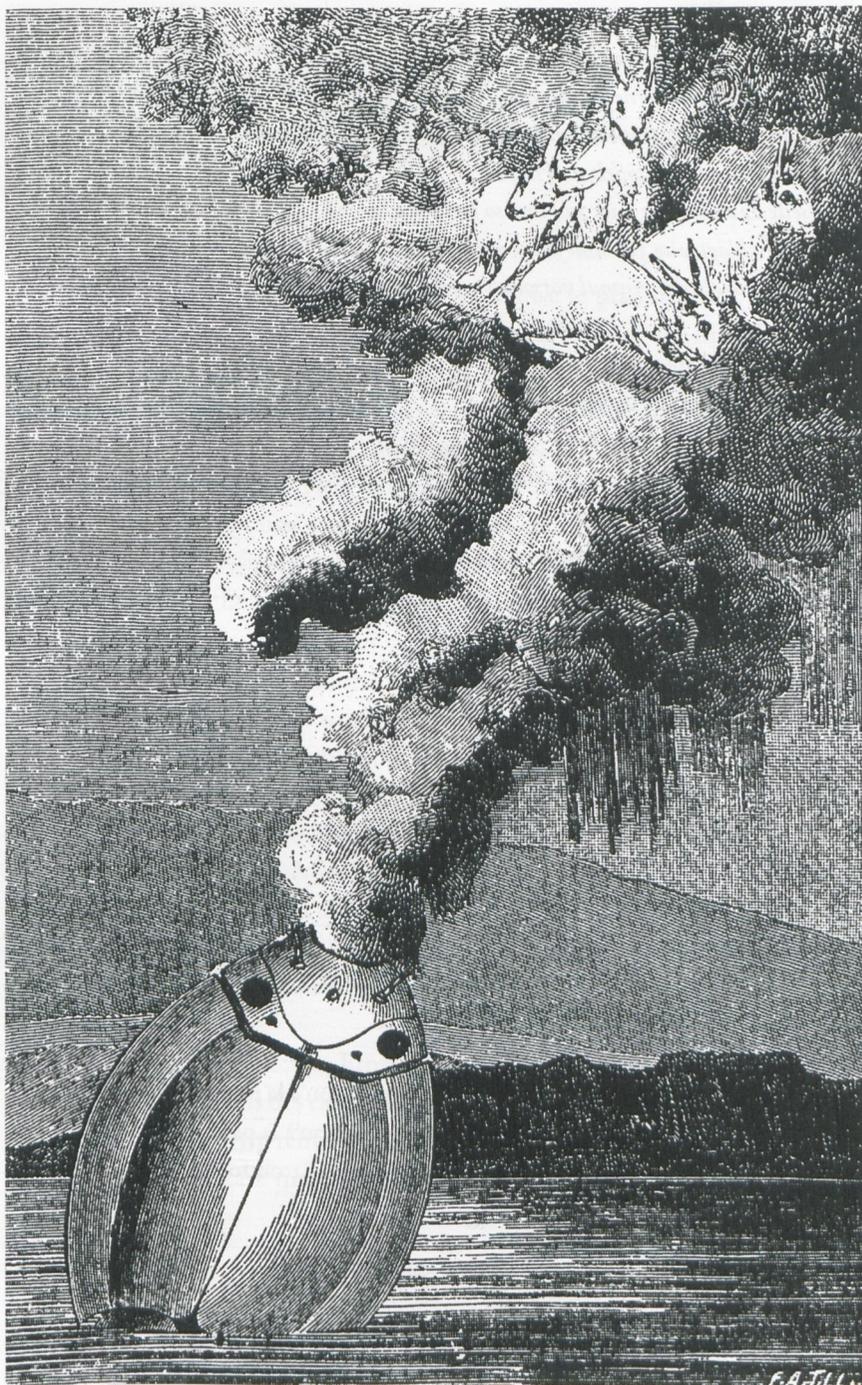
Le huitième texte est pourvu d'un collage (fig. 4).

und stößelt und stößelt und stößelt
und stößelt abermals und nochmals
und für und für

¹⁹ Max Ernst travaille ses collages avec des illustrations qui proviennent de revues de vulgarisation scientifique. Pour les collages de *Weißt du schwarzst du*, il utilisa surtout des gravures sur bois provenant de *La Nature* et du *Magasin pittoresque*. L'auteur remercie Jürgen Pech (Musée Max Ernst, Brühl) pour ces indications.

²⁰ Karl Riha, « Fatagaga-Dada. Zur künstlerisch-literarischen Kooperation von Hans Arp und Max Ernst », art. cit., p. 211.

4. Max Ernst pour Jean Arp,
Weißt du schwarz du, p. 22



*und einmal zweimal dreimal bis tausend
 und fängt von vorne wieder an
 und stößelt das große einmaleins und das kleine einmaleins
 und stößelt und stößelt und stößelt
 seite 222 seite 223 seite 224 und so fort bis seite 329
 überschlägt seite 300 und fährt mit seite 301 fort bis seite 400
 und stößelt das einmal vorwärts zweimal rückwärts dreimal aufwärts viermal
 abwärts
 und stößelt die zwölf monate
 und die vier jahreszeiten
 und die sieben wochentage
 und die sieben töne der tonleiter
 und die sechsfüßigen jamben
 und die geraden hausnummern
 und stößelt
 und stößelt das ganze zusammen
 und es stimmt
 und gibt eins*

*Et frappe et frappe et frappe
 et frappe encore et encore une fois
 et ainsi de suite
 et une fois deux fois trois fois jusqu'à mille
 et recommence de plus belle
 et frappe la grande table de multiplication et la petite table
 de multiplication
 et frappe et frappe et frappe
 page 222 page 223 page 224 et ainsi de suite jusqu'à la page 299
 passe la page 300 et continue par la page 301 jusqu'à la page 400
 et frappe ceci une fois en avant deux fois en arrière trois fois
 en haut et quatre fois en bas
 et frappe les douze mois
 et les quatre saisons
 et les sept jours de la semaine
 et les sept tons de la gamme*

et les six pieds des iambes
et les nombres pairs des maisons
et frappe
et frappe le tout ensemble
et le compte y est
et fait un ²¹.

La déclaration suivante de Jean Arp : « j'utilise le plus souvent les mêmes mots », est portée à son paroxysme dans ce texte qui raconte une histoire absurde et insensée au sens littéral du terme ²². Il met en scène, dans le détail, les activités d'un « il » ou d'un « elle » ou d'un « ça ». D'ailleurs, cette activité est bien plus qu'indéterminée : un agent à la troisième personne du singulier, qui n'est pas davantage nommé, frappe. Non seulement cette action manque complètement de poésie mais elle est aussi tout à fait incompréhensible. On ne trouve aucune référence au verbe *stößeln* dans le *Duden*, ni dans le « Dictionnaire » (alsacien, français, allemand). D'après le dictionnaire des frères Grimm, le verbe signifierait « mettre en tas ». Le sujet anonyme de l'histoire exerce donc une activité absurde et banale qui conduit, cependant, à la fin du poème, à un résultat étonnant pour le lecteur : « *und es stimmt / und gibt eins* » / « et le compte y est / et fait un ». Cette conclusion pleine d'humour est caractéristique de l'œuvre d'Arp, comme l'est aussi l'énoncé incomplet du texte, et elle constitue, en même temps, le point de rencontre entre Arp et Max Ernst. Car, dans une extraordinaire analogie avec le non-sens littéral d'Arp, Max Ernst fait sauter et se coucher ses lièvres sur un nuage de fumée qui, issu d'un élément difficile à définir au-dessus d'un lac, mi-objet technique, mi-créature organique ressemblant à un insecte, grimpe au devant un paysage de falaises et de montagnes placé en arrière-plan ²³.

*

Le cinquième collage de Max Ernst (**fig. 5**) est placé à côté du poème 9. Dans ce poème, nous retrouvons des caractéristiques stylistiques qui étaient déjà typiques du troisième poème. Arp réinvestit un vocabulaire, cette fois, complètement non poétique, et une syntaxe maintenue simplement de façon artificielle :

²¹ Traduction de Jean Arp, dans *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 37.

²² Pour une analyse littéraire du poème, voir Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps*, *op. cit.*, p. 194 sq.

²³ Jürgen Pech nous a indiqué que le matériel à l'origine du collage représentait une enveloppe de larve.

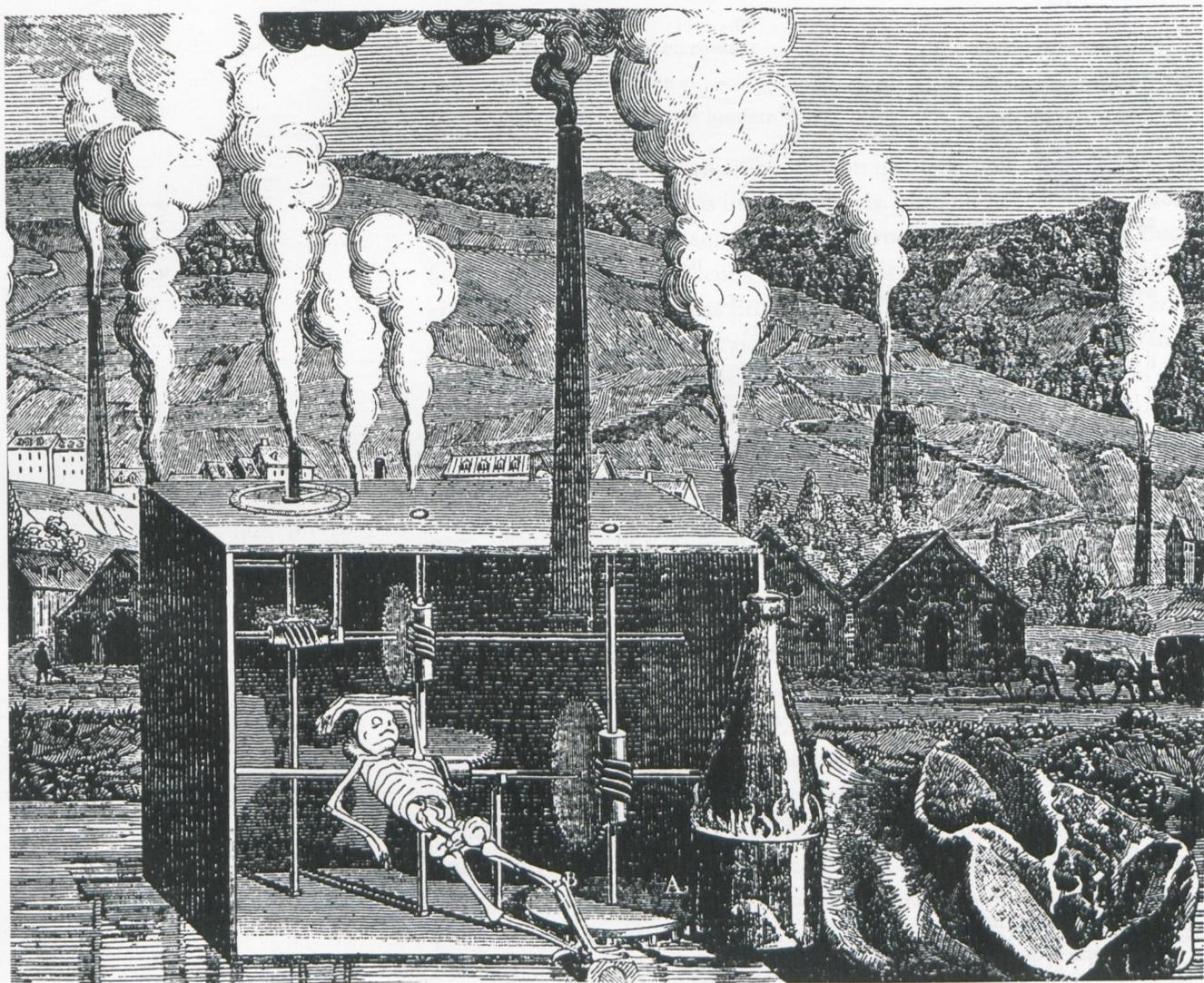
das mundgerät nimmt nicht notiz von dem verplapp
vermummte muhmenwörter stehen ihm spalier
es bändigt ein
es bändigt zwölf
es bändigt zwei
es bändigt vier
mit den großen daumen
und den kleinen zehen

mit herabgelassenen rolläden
wie der brei um die heißen katzen
streicht es seine linie so so
streicht es seinen strich la la

es wendigt aus
es wendigt in
mit einem rechten auge links
mit einem linken auge rechts
und steht der knochenkokotte nur in den pausen
zur verfügung

so gibt ein wort das andere
schiebt das riegelfleisch zurück
schnallt den bimssteinorden ab
grüßt mit seinem frohnhut das stelldichein
und trägt den tod im ranzen fort

es bändigt ein
es bändigt zwölf
es bändigt zwei
es bändigt vier
mit sordiniertem stimmband
und stündlich einer stunde ellenbein und schienenbogen an der schnur



5. Max Ernst pour Jean Arp,
Weißt du schwarzst du, p. 26

*ist die munduhr abgelaufen
 so rollt der lebende ballast heraus
 kommandiert rührt euch
 und löscht den lichterast*

l'appareil buccal ne prend pas note du lapsus qui en dit trop
 les mots couverts de l'ancêtre forment pour lui une haie

il en domestique un
il en domestique douze
il en manipule deux
il en manipule quatre
avec le gros pouce
avec les petits orteils

avec des volets roulants fermés
comme la bouillie autour des chats bouillants
il raye sa ligne comme ci comme ci
il raye son trait comme ça comme ça

il par-cœurise
il intériorise
avec un œil droit à gauche
avec un œil gauche à droite
et la coquette-squelette n'est disponible
que pendant les pauses

ainsi y a-t-il un mot l'autre
repousse la chair-verrou
décroche l'ordre de la pierre ponce
salue avec son chapeau de corvéable le rendez-vous
et emporte la mort dans sa besace

il en domestique un
il en domestique douze
il en manipule deux
il en manipule quatre
avec des cordes vocales en sourdine
Et toutes les heures la durée d'une aune dans le cordage du tibia²⁴
Quand l'horloge-bouche a sonné

24 Le vers « *und stündlich einer stunde ellenbein und schienenbogen an der schnur* » contient en effet un jeu de mots fondé sur une inversion des composés habituels des termes : *Ell[en]bogen* (le coude) et *Schienbein* (le tibia).

le ballast vivant sort en roulant
commandez réagissez
et éteignez la branche de lumière²⁵.

À la lecture du poème, on a l'impression que le lecteur est pour ainsi dire emporté par le flot d'images ininterrompues. Mais on ne reconstitue aucune cohérence narrative. Le sujet reste à déterminer – c'est l'appareil buccal (« *das Mundgerät* »). D'ailleurs, ce qui est raconté par la suite reste absurde et incompréhensible au sens littéral du terme. Les lignes « *es bändigt ein, es bändigt zwölf, es händigt zwei, es händigt vier* » constituent une sorte de refrain. Le cinquième collage n'est pas clairement consacré à ce poème mais, au fond, il lui a plutôt été attribué *a posteriori* puisqu'il accompagne seulement les deux derniers paragraphes de « *Es bändigt ein* » jusqu'à « *Lichterast* ». Nous ne retrouvons pas non plus de manière explicite, dans l'image littéraire comme dans l'image collée, de références à la pratique textuelle d'Arp. C'est ici plutôt l'effet du texte confronté au collage qui crée le lien entre les deux. Dans le texte, les expressions « *knochenkotte* », « *riegelfleisch* », « *tod im ranzen* » et finalement « *lebende[r] ballast* » engendrent une certaine tension, voire un malaise qui est toutefois brisé à nouveau, immédiatement, de manière ironique par d'autres images et qui alterne avec des images pleines d'humour comme « *wie der brei um die heißen katzen / streicht* »²⁶. Cependant, il y a, à la fin du texte, une exhortation : « *kommandiert rührt euch / und löscht den lichterst* ». Du point de vue du contenu, on ne comprend pas si le néologisme « *Lichterast* » / « branche de lumière » évoque un feu ni de quel feu il s'agit. Mais il ressort de la fin du texte une sorte d'appel urgent tout comme dans le collage où un squelette est allongé, comme s'il se reposait sur une chaise longue, dans un hangar dont le modèle pour le collage pourrait être un passage de roues motrices. Du squelette émane une sérénité singulière comme s'il maîtrisait complètement la situation (qui, au sens figuré, renvoie à la mort). Devant un paysage vallonné, à l'arrière-plan, de la fumée blanche monte de nombreuses cheminées. Cependant, il sort de la cheminée placée au premier plan, au milieu de l'image, de la fumée noire. Le collage pourrait aussi être perçu comme un appel contre un danger qui n'est pas

²⁵ Traduit en français par Aurélie Le Née.

²⁶ Ce vers fait allusion à l'expression figée : « *wie die Katze um den heißen Brei herumstreichen* », qui signifie « tourner autour du pot » (NdT).

davantage nommé, et il correspond ainsi au texte d'Arp. Cette correspondance ne concerne toutefois pas le contenu mais porte sur le fonctionnement du texte du point de vue de son effet sur le lecteur.

Le petit livre *Weißt du schwarz? du* est le fruit d'une coopération de deux artistes qui ne placent plus seulement le travail littéraire et artistique, de manière traditionnelle, en relation avec le contenu mais aussi avec l'effet produit. Il ne s'agit pas, avec les collages de Max Ernst, d'une véritable illustration, c'est-à-dire d'une représentation du texte. Il s'agit bien plutôt de transposer sur le plan visuel l'effet qu'engendrent les textes. Ainsi textes et collages fusionnent pour former une unité artistique qui se manifeste dans le recueil.

Traduit de l'allemand par Aurélie Le Née

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

I.

Arp, Jean, *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, Verlag der Arche, 1955.

—, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris, Gallimard, 1966.

Cassou, Jean, Préface au catalogue de l'exposition *Max Ernst. Écrits & œuvre gravé*, Tours/Paris, Le Point cardinal, 1963.

Ernst, Max, « Notice biographique rédigée par l'artiste », dans *Max Ernst*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 1959, n.p.

—, *Écritures*, Paris, Gallimard 1970.

II.

Döhl, Reinhard, *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.

Gellhaus, Axel, « Naivität und Ironie. Probleme und Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hans Arp », dans *Text und Kritik*, Cahier 92, *Hans Jean Arp*, octobre 1986.

- Max Ernst. Œuvre-Katalog, 1929-1938*, dir. Werner Spies avec la collaboration de Sigrid et Günter Metken, Houston (Texas)/Köln, Menil Foundation/DuMont, 1979.
- Pech, Jürgen, *Max Ernst. Graphische Welten. Die Sammlung Schneppenheim*, Köln, DuMont, 2003.
- Poley, Stefanie, « Max Ernst und Hans Arp 1914-1921 », dans *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, dir. Wolf Herzogenrath, Köln, Rheinland Verlag, 1980.
- Riha, Karl, « Zweite Fassungen. Zu Text-Modifikationen in der Lyrik Hans Arps », dans *Text und Kritik*, Cahier 92, *Hans Jean Arp*, octobre 1986.
- , « Fatagaga-Dada. Zur künstlerisch-literarischen Kooperation von Hans Arp und Max Ernst », dans *Fatagaga-Dada, Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*, dir. Karl Riha et Jürgen Schäfer, Gießen, Anabas, 1995.
- Spies, Werner, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, DuMont, 1984.
- Stroh, Greta, « La maison des Arp construite par Sophie Taeuber » et « Max Ernst : portrait de Marie-Berthe Aurenche », *Meudon et l'art abstrait*, Les amis de Meudon, bulletin spécial, n° 219, décembre 1999, p. 12-16.