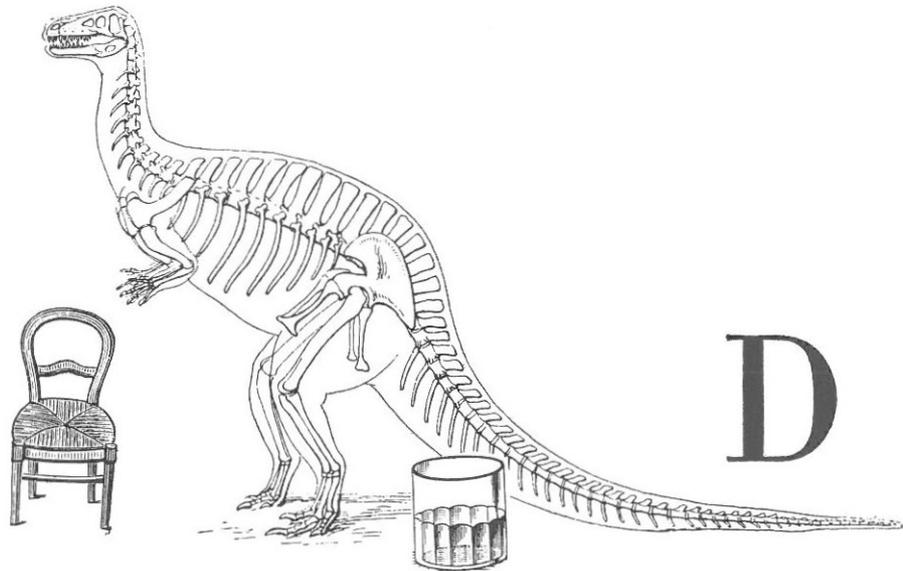


# « NOTES POUR UNE BIOGRAPHIE »

**Le jeu de Max Ernst avec un genre littéraire**

Julia Drost



## **Témoignages et influences**

« Max Ernst est un menteur, un détourneur d'héritage, un casseur d'oreilles, un charlatan, un coupeur d'honneur et un boxeur ». Telle est la définition que Max Ernst donne de lui-même en 1921 dans un projet d'affiche d'exposition.<sup>1</sup> Le texte sert de légende à une photo de l'artiste accompagnant quelques œuvres et collages importants de la période dada. Ce genre de provocation et d'autodérision est tout à fait caractéristique de Max Ernst, « agent provocateur » et « artiste le plus intellectuel du mouvement surréaliste » qui, parlant le plus souvent de lui à la troisième personne, est un des rares artistes à avoir commenté par écrit ce qu'il faisait<sup>2</sup>. L'ensemble du cheminement artistique de Max Ernst se double ainsi d'une pratique auto-réflexive à travers laquelle, très tôt déjà, il commente sa biographie et la genèse de la création. Tout au long de sa vie, il ne cessera de retravailler et de compléter ses notes pour finalement, en 1962, publier ces textes dans le catalogue de l'exposition de Cologne et Zurich sous le titre *Notes pour une biographie. Tissu de vérité – tissu de mensonges*<sup>3</sup>. Cette première représentation détaillée de sa vie avait été précédée de différents textes, dont certains très brefs. La revue *Das junge Rheinland* publia en novembre 1921 un court texte intitulé *Max Ernst*<sup>4</sup>. Dans un numéro spécial des *Cahiers d'art* qui lui

était consacré en 1936, Max Ernst se penchait à nouveau lui-même sur sa production artistique dans un essai intitulé *Au-delà de la peinture*<sup>5</sup>. En 1942, le magazine américain *View* publiait lui aussi un numéro spécial sur l'artiste qui comportait également, sous le titre *Some data on the youth of M.E. As told by himself*, un premier portrait de l'artiste par lui-même<sup>6</sup>. Max Ernst retraça ensuite son itinéraire pour le public français dans un essai intitulé *Souvenirs rhénans*, qui parut dans la revue *L'œil* en avril 1956<sup>7</sup>. Contrairement à d'autres artistes de ses amis, notamment Hans Arp ou Man Ray<sup>8</sup>, Max Ernst choisit délibérément une forme impersonnelle pour parler de lui-même dans ses *Notes pour une biographie*. Il était alors tout à fait courant que les artistes rédigeaient de courtes notes biographiques destinées à être publiées dans les catalogues d'expositions et qu'ils avaient toute latitude de concevoir comme ils l'entendaient. En général, ces notes servaient à indiquer quelques repères dans la biographie de leurs auteurs. Mais tous les artistes ne faisaient pas le même usage de ces annexes aux catalogues. George Grosz par exemple, préoccupé d'abord de critique sociale, livre dans un catalogue quelques réflexions sur la position de l'artiste dans la société capitaliste : « [...] j'écris, en lieu et place des notices biographiques qu'on ne cesse de réclamer. Il m'est apparu plus essentiel de donner ici quelques faits et les revendications d'ordre général que m'inspire l'expérience, plutôt que d'énumérer tous les hasards stupides de ma vie que sont : naissance, tradition familiale, scolarité, premier pantalon long, tremblements de terre du berceau jusqu'à la tombe, besoin de créer et ivresse de création, premier succès etc. etc<sup>9</sup>. »

Les *Notes* de Max Ernst sont bien autre chose qu'une énumération de « hasards », car il utilise la forme des notes écrites pour systématiquement mettre en scène et expliquer son mode d'expression et sa position artistiques. Ses *Notes pour une biographie* peuvent, doivent même être interprétées comme une contribution littéraire autonome à la représentation de l'artiste par lui-même. Bien au-delà de simples annotations brèves, il réunit ainsi les événements importants de sa vie, des souvenirs d'enfance, les associations qui voient le jour dès sa jeunesse ainsi que la réflexion et les explications que lui inspire sa pratique artistique. Les *Notes pour une biographie* sont pour la plupart constituées de courts énoncés, la structure en est souvent elliptique et fragmentaire, mais, organisées en années, elles suivent un principe systématique clairement chronologique.

Il est quasiment impossible de résumer ce qui fait la spécificité de ces *Notes*, puisque les différents textes constituent un ensemble complexe et hétérogène. Parfois ce sont de sobres résumés neutres des grands événements d'une année tels qu'expositions, visites, déménagements et voyages, parfois en revanche, pour d'autres années, Max Ernst s'attarde plus longuement sur des anecdotes et des souvenirs qui présentent alors un caractère plus narratif. On y retrouve la plupart des expositions, souvent même les petites présentations dans des galeries, ainsi que les dates qui ont joué un rôle important dans sa vie tandis que sont parfois passés sous silence d'autres événements, dont ont témoigné ses contemporains, notamment les distinctions honorifiques qu'il a reçues et dont

il ne fait pas mention <sup>10</sup>. Certes, les événements relevant de sa vie privée, hors de la sphère artistique, sont souvent mis entre parenthèses, ou simplement rapidement évoqués, mais dans l'ensemble on ne peut pas dire que ses notes soient dénuées d'émotions et de sentiments. Toutefois, quand il parle d'éléments de sa biographie, ses mariages ou la naissance de son fils Jimmy par exemple, Max Ernst reste délibérément sobre et réservé <sup>11</sup>.

Trois grandes parties se dégagent de l'ensemble, celles auxquelles Max Ernst consacre de longs passages et de plus amples explications – ses souvenirs d'enfance, la description du processus de création artistique et la période des deux guerres mondiales. Il s'attache longuement à la Deuxième Guerre mondiale en particulier, qui est étroitement liée à son installation aux Etats-Unis, et ces nombreux passages marquent bien la césure que ces années ont pu représenter dans sa vie.

Max Ernst, qui « avait plus lu que quiconque <sup>12</sup> », comme le fait remarquer Werner Spies, avait suivi à l'université de Bonn, dans la faculté de philosophie, des études de langues et littératures allemandes et romanes, de philosophie et d'histoire de l'art<sup>13</sup>. Il avait assisté aux cours que donnait le grand germaniste spécialiste de Goethe, Berthold Lietzmann, sur le roman des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et il connaissait bien l'œuvre littéraire de Goethe, Hölderlin, Novalis, von Arnim, Heine, Jean-Paul et Grabbe <sup>14</sup>. De plus, il s'intéressait aussi au romantisme noir d'écrivains anglais tels que Edgar Allan Poe et William Blake ainsi qu'aux symbolistes et surréalistes français comme Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont et Jarry <sup>15</sup>. Il avait également suivi des cours d'histoire de la philosophie antique et moderne, des séminaires d'histoire de l'art sur la peinture flamande, hollandaise et française, s'intéressant également beaucoup à l'art médiéval des monuments de Cologne. Mais au-delà de son intérêt pour les lettres, son attention était surtout attirée par les disciplines nouvelles qu'étaient alors la psychologie et la psychiatrie et par la médecine en général. C'est ainsi que les écrits de Freud, par exemple, l'influencèrent et le marquèrent durablement <sup>16</sup>.

Dans les *Notes pour une biographie*, Max Ernst ne parle ni longuement ni très en détail de ses études, en revanche il souligne son ouverture d'esprit et la diversité de ses centres d'intérêts : « [...] évite soigneusement toutes les études qui risqueraient de dégénérer en gagne-pain. Il butine parmi tous les cours qui lui sont offerts, sans se soucier d'un programme d'études susceptible de le conduire à un diplôme. Il s'adonne à des activités considérées comme futiles par ses professeurs : la peinture, la lecture de philosophies séditieuses, de poésies non orthodoxes. [...] Résultat : un délicieux chaos sous un crâne inquiet <sup>17</sup>. »

Il insiste aussi sur l'absence de tout mentor ou penseur qui aurait pu le guider, et qui aurait pu marquer de son empreinte l'œuvre qu'il entreprendra par la suite. Max Ernst se présente comme un esprit indépendant et se proclame autodidacte dans le champ de la peinture. Dans un questionnaire qu'il remplit probablement pour le catalogue de la collection de la Société Anonyme en 1946, il écrit à propos de sa formation : « Studies in Painting none. He learns to

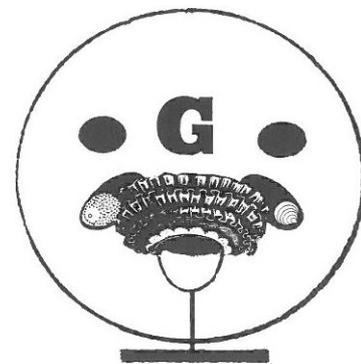
express himself by means of art in the same way as the child learns to talk. No teaching is needed for the one who is born artist and even the expression 'self Taught' is a phoney, he thinks <sup>18</sup>. » Certes, il fait état dans les *Notes pour une biographie* de ses préférences en art, mais là aussi c'est pour y souligner la diversité des influences : « En peinture, ses yeux boivent tout ce qui se présente au regard, mais avec plus de choix et de passion. Ainsi il aime Jérôme Bosch, Goya, Monet, Breughel, Van Gogh, Grünewald, Gauguin, Altdorfer, Seurat, Macke, Caspar David Friedrich, Picasso, Kandinsky, Robert Delaunay, et d'autres encore. [...] <sup>19</sup>. »

En dehors de l'univers universitaire, Max Ernst fréquenta, dans les années qui précédèrent la Première Guerre mondiale, un cercle artistique et littéraire dont faisaient partie le peintre August Macke, Hans Arp, qui travaillait parfois à Cologne, P. A. Seehaus et le poète aveugle Peter Ronnefeld. On y discutait de l'art contemporain et du monde intellectuel. Avec Hans Arp et Johannes Theodor Baargeld (c'est-à-dire Alfred F. Gruenwald), Max Ernst constitua en 1919–1920 son propre groupe dada, *Fatagaga*.

On voit bien ici à quel point Max Ernst, à partir de ses intérêts multiples dans un esprit d'ouverture intellectuelle, entendait appuyer son travail artistique sur le socle plus large d'une sorte de *studium universale*. Lui-même pouvait se prévaloir d'une très vaste culture générale et son œuvre s'inscrit dans la lignée des célèbres écrits autobiographiques que connaît l'histoire de l'art et de la littérature. C'est la raison pour laquelle il faut accorder une attention particulière à son autobiographie si l'on veut interpréter l'ensemble de son œuvre. En outre, on peut se demander dans quelle mesure ses *Notes* constituent un travail sur les formes traditionnelles de la représentation de soi dans une biographie.

### L'écriture autobiographique

L'écriture autobiographique est une activité dans laquelle l'artiste négocie et communique la conception qu'il a de lui-même <sup>20</sup> ; auteur et protagoniste du texte sont identiques. Le texte autobiographique est hautement référentiel, car ses informations renvoient à une réalité située hors du texte, dans le passé, elles apparaissent en relation avec une conception fictive qu'a l'auteur de lui-même en tant qu'individu. Le texte renvoie surtout à un projet du moi qui entend apparaître comme la réalité. Dans l'histoire de la littérature occidentale, Pétrarque est considéré comme le premier auteur d'une autobiographie, tandis que dans les beaux-arts, la plus ancienne autobiographie connue est celle de Lorenzo Ghiberti. L'apparition, avec l'humanisme du début des Temps modernes, d'une pensée du moi et d'une démarche réflexive par rapport au monde vécu, a toujours été interprétée comme un signe du relâchement des liens qui liaient l'individu à un système religieux en tant qu'instance supérieure. Si, à la Renaissance, c'est l'« individu en tant que phénomène et personnalité à l'intérieur du monde » qu'on voit naître, avec le début de la modernité, c'est de plus en plus le « moment de la poursuite de l'écriture, de la correction, et aussi de la



fictionnalisation du moi » qui devient prépondérant <sup>21</sup>. L'autobiographie est alors un outil d'interprétation par rapport aux décisions qu'a pu prendre son auteur. Un continuum cohérent doit se dégager du point de vue rétrospectif qui va du « maintenant » vers « l'autrefois » – dans la mesure où l'auteur veut dessiner de lui-même l'image d'un individu agissant de manière cohérente. Il ne puisera donc dans le vécu que les situations passées qui font apparaître son *hic et nunc* comme une étape logique sur la voie d'un but final. Le fictif et le factuel sont donc ici imbriqués dans un déploiement presque inextricable de relations donc la conséquence n'est qu'apparente.

### Tissu de vérité – Tissu de mensonges

Max Ernst a donné à ses *Notes pour une biographie* le sous-titre de *Tissu de vérité – Tissu de mensonges. Poésie et vérité*, l'autobiographie de Goethe à laquelle le titre de Max Ernst fait allusion, est considérée comme un sommet du genre autobiographique, comme son paradigme classique <sup>22</sup>. L'œuvre de Goethe impose un modèle de genre et un modèle de vie qui constitue pour ses contemporains et les générations suivantes une sorte d'étalon de la manière de mener sa vie de manière sensée <sup>23</sup>. Goethe décrit un itinéraire et une évolution en soi achevée qui s'ouvre dès le début par une constellation exceptionnellement favorable : « Le 28 août 1749, alors que sonnait le douzième coup de midi, je vins au monde à Francfort-sur-le-Main. La constellation était heureuse ; le soleil était dans le signe de la Vierge et à son point culminant pour ce jour-là ; Jupiter et Vénus le regardaient avec amitié et Mercure sans hostilité ; Saturne et Mars se montraient indifférents ; [...] <sup>24</sup>. »

Max Ernst choisit de commencer de la même façon ses *Notes pour une biographie*, en indiquant, en quelque sorte classiquement, le lieu et l'heure : « Il ouvre les yeux, le 2 avril 1891, à Brühl, petite ville de la province rhénane, à mi-chemin entre Cologne et Bonn. » Avec, en regard de cette première phrase, une citation de son ami poète Kuhlemann : « Alors il vit qu'il ne faisait plus nuit Et sentit le souffle et le regard s'illuminer au loin <sup>25</sup>. » Quand il cite « la petite ville de Brühl », c'est avec la légère ironie de celui qui, contrairement au grand poète allemand, ne se pare pas de la grandeur de sa ville natale et de l'heure propice de sa naissance, mais souligne en revanche le caractère provincial du lieu et l'aspect fortuit du moment. Les « Souvenirs rhénans » sont de la même veine, puisqu'il y mentionne : « A en croire mon état civil, mes origines sont modestes. Mes yeux se sont ouverts vers la fin du siècle dernier, à Brühl, petite ville de la province rhénane à mi-chemin entre Cologne et Bonn <sup>26</sup>. »

En mentionnant immédiatement après Brühl la proximité de la « sainte ville de Cologne », il évoque un élément de son enfance qui pèsera lourdement sur sa biographie et revient d'ailleurs comme un leitmotiv, le catholicisme de ses parents et la discipline sévère exigée par son père : « Ses parents : Philipp Ernst, son père. De son métier : professeur dans une école pour enfants sourds-muets ; de tout cœur : peintre. Père très autoritaire, bel homme, catholique de stricte obédience, toujours de bonne humeur. Louise, née Kopp, sa mère. Jolie,

bien faite, des yeux clairs ; blanche comme neige ; pourpre comme sang, noire comme la mer Noire. Gentille ; un sens inné de l'humour et de l'art de fabuler. Revenus modestes. Beaucoup d'enfants. Beaucoup de soucis <sup>27</sup>. » La relation de Max Ernst au monde est décrite, du point de vue de l'artiste, comme une situation placée dès le premier jour sous le signe des problèmes et des conflits :

« Max, l'aîné, porte la responsabilité. Louanges et réprimandes pour tout ce que lui-même et les plus jeunes de la famille peuvent entreprendre. Le bon exemple. Le devoir, le devoir et toujours le devoir. Très vite le mot lui paraît suspect, très vite il se met à le haïr. Tandis que les mots du catéchisme tels que 'plaisir des yeux, plaisir de la chair et art de vivre' lui semblent bien aimables. A part le Notre Père et le catéchisme : Max et Moritz, Struwwelpeter <sup>28</sup>. »

Le propos de l'autobiographie de Goethe est de donner à voir tout ensemble le moi et le monde, l'intérieur et l'extérieur, et en tant que tel le récit autobiographique constitue comme le vecteur d'une évolution <sup>29</sup>. C'est ainsi que Goethe écrit dans sa préface : « Car il semble que la tâche principale de la biographie soit de représenter l'homme dans ses rapports temporels, de montrer jusqu'à quel point le monde lui résiste, jusqu'à quel point il le favorise, comment il s'en forme une conception de l'univers et de l'homme, et, s'il est artiste, poète, écrivain, comment il les réfléchit au dehors <sup>30</sup>. » Le poète raconte sa vie, et ainsi les morceaux se recollent pour recomposer une entité qui fait sens – autant quant à la cohérence du texte qu'en ce qui concerne l'image d'une personnalité.

Chez Max Ernst, on constate d'emblée l'absence d'une telle linéarité orientée, au contraire, ce qui se fonde ici, c'est la discontinuité et l'apparente incohérence. C'est d'abord le cas d'un point de vue formel, puisque la forme, le genre de la notice, ne possède pas le pouvoir d'illusion d'un texte cohérent dès qu'il s'agit de suggérer une réalité fictive. De plus, Max Ernst parle toujours de lui à la troisième personne, se donnant ainsi à lui-même en tant qu'auteur – et bien qu'il soit lui-même le sujet de cette autobiographie –, une position tout à fait marginale. Chez Goethe, le moi est absolument au centre de l'autobiographie – narrateur et acteur sont une seule et même entité –, ne laissant ainsi aucun doute quant au centre du sens (du texte et de l'individu) ; Max Ernst, quant à lui, conçoit son moi comme l'objet de récits et d'événements discontinus qui, entrant dans des combinaisons variables, peut s'inscrire dans une quantité de contextes thématiques différents. Même si le sujet est toujours le moi, on ne peut parler d'entité une que dans la mesure où l'ensemble des notices dessine le cadre des différentes combinaisons et contextes. Elles constituent un système combinatoire, organisé de manière chronologique, qui ne semble néanmoins à aucun moment se soumettre à la norme régulatrice d'une unité de sens, tout en proposant une structure contextuelle proche de celle, non linéaire, d'un tissu.

Il est donc intéressant que Max Ernst ait précisément donné à ses *Notes pour une biographie* le sous-titre de *Tissu de vérités – tissu de mensonges*. L'image du tissage est celle des croisements organiques de tout ce qui fait l'identité d'un homme et la construction de son moi. C'est ainsi que, sur le modèle de l'auto-



biographie de Goethe *Poésie et vérité*, Max Ernst a également introduit le concept classique de vérité, mais en l'opposant non pas au concept de poésie mais à celui de mensonge, employé apparemment ici dans le sens que lui donne Nietzsche. Il faut donc comprendre ici ce terme de mensonge non pas dans le sens d'un faux témoignage ou de l'inverse de la vérité, mais plutôt dans celui d'une référence au caractère construit de toute vie décrite *a posteriori* <sup>31</sup>.

### **Biographie et œuvre**

Dans les « Souvenirs rhénans », Max Ernst souligne expressément la relation organique qui lie sa vie et son œuvre : « J'[...] ai passé une enfance banale et presque heureuse. Quelques secousses violentes se sont pourtant produites. Des traces durables qu'elles ont laissées, on peut trouver les reflets dans mon œuvre<sup>32</sup>. » Il est donc naturellement légitime de lire les *Notes* comme une explication de la position artistique de Max Ernst.

Deux leitmotifs au moins qui traversent toute son œuvre – les « thèmes de sa vie <sup>33</sup> » – sont déjà inscrits dans sa description de l'enfance, où ils apparaissent volontairement comme des thèmes saillants, à savoir la forêt et le « Supérieur des oiseaux », Hornebom. On peut supposer avec une relative certitude que la signification que Max Ernst accorde à ses souvenirs d'enfance est en relation avec sa lecture de Sigmund Freud, qu'il avait découvert lors de ses études et également grâce à son ami de l'époque, Karl Otten <sup>34</sup>. Les deux motifs, entonnés dans les *Notices*, doivent avoir une importance cruciale pour l'interprétation de son œuvre.

La brève description de sa famille catholique est d'abord suivie dans les *Notices* de celle de l'enthousiasme du jeune Max pour les fils télégraphiques, les rails et les gardes-barrière. Par une sorte de jeu d'associations, il poursuit en reprenant l'insolente chanson enfantine de « Humpelbein » dont le refrain rappelle forcément au lecteur le mot d'enfant de Dada et la langue qui en découle : « Ah tria-tria-tria, Ah tria-pied-bobo. L'enfant naquit trop tôt. Son nom fut pied-bobo <sup>35</sup>. »

Puis viennent, de manière plutôt incongrue, plusieurs passages sur le thème de la forêt, intimement lié au souvenir du père <sup>36</sup>. Une des expériences fondatrices de l'enfance de Max Ernst, en effet, est celle d'avoir observé son père en train de peindre : « Papa Philipp en plein travail : une aquarelle. Une forêt paisible, pourtant inquiétante. Dans la forêt, l'ermite. Les feuilles de hêtre peintes, toutes, avec une application méticuleuse (presque) démoniaque, chacune enfermée dans sa singularité (propre), et soumise pourtant à une communauté hêtre-forêt. Plongé dans son livre : le moine. Si profondément que c'est à peine s'il encore là, pour ainsi dire <sup>37</sup>. »

Ce souvenir déclenche une série de questions, d'idées et de jeux de l'esprit qui tous tournent autour du lien qui unit la figure du père et la peinture, la représentation de la forêt : « Qu'est-ce qu'une forêt ? Sentiments mitigés lorsque, pour la première fois, il pénètre dans la forêt : ravissement, oppression. [...] Qui va résoudre l'énigme ? Philipp, le père ? Le moine de Heisterbach <sup>38</sup> ? » Dans les *Notices*, où la forêt suscite des sentiments contradictoires, cette dernière peut être interprétée comme une métaphore de la relation au père et, au-delà, comme la relation à la peinture en tant que forme artistique d'appropriation du réel. Les réflexions sur la forêt sont en même temps aussi des réflexions sur l'art, plus encore, la forêt semble être la personnification de l'art : « Que font les forêts ? Elles ne se couchent jamais de bonne heure. Elles attendent le tailleur. Quelle est la belle saison des forêts ? C'est le futur ; ce sera la saison où les masses d'ombres seront capables de se transformer en paroles et où des êtres doués de la parole auront l'orgueil de chercher minuit à *x* heures. Mais c'est du passé il me semble. Peut-être <sup>39</sup>. Il apparaît clairement que le désir de peindre du fils lui vient de son père Philipp. Mais, conformément à la logique freudienne, il y a projection du conflit père-fils autour de la peinture, quand le fils remet en question celle de son père : « Max se rappelle qu'à ce moment il a eu le pressentiment que quelque chose n'allait pas dans les relations réciproques entre le peintre et le modèle. O petit Max ! Pourras-tu jamais, avec tes modestes moyens, contribuer à mettre fin à un tel scandale <sup>40</sup> ? » Les souvenirs que rapporte Max Ernst de la forêt vont bien au-delà de simples histoires d'enfance. Ce sont les souvenirs, trente ans après, de l'artiste reconnu qu'est devenu Max Ernst et qui, dans son élégante rhétorique, croit se souvenir « avec certitude » et se construit ainsi une biographie. En 1962, Max Ernst, désormais au sommet de sa renommée internationale, admet dans une notice avoir désiré dès sa jeunesse suivre l'itinéraire d'un artiste célèbre : « Mais comment Max le blanc-bec assume-t-il cette notoriété, lui pour qui une seule fraise sauvage est mille fois préférable à



547 [Seite 15]

tous les lauriers du monde ? [...] La réponse est simple : depuis ses plus jeunes années il est conscient du danger, c'est-à-dire qu'il n'y a pas danger. La solution est extrêmement simple : agir <sup>41</sup>. »

Le deuxième leitmotiv qui traverse toute sa production, la figure clé de son travail se trouve dans les *Notes pour une biographie* sous la forme d'une expérience marquante de son enfance : « Un ami de Max, du nom de Hornebom, un perroquet de toutes les couleurs, intelligent et fidèle, meurt dans la nuit ; un enfant, le sixième par le rang, vient au monde. Confusion mentale dans la cervelle de l'adolescent qui, d'habitude, se porte fort bien ; une sorte de délire d'interprétation comme si Apollonia, la petite sœur, née en toute innocence à l'instant même, s'était approprié l'avidité de vivre, la sève vitale de l'oiseau bien-aimé. La crise est bientôt surmontée. Mais, dans l'imagination du jeune homme, subsiste une représentation irrationnelle où se confondent les oiseaux et les hommes. Tout cela se reflétera dans les emblèmes de son art, ... <sup>42</sup>. » L'animal-oiseau mythique qu'est Loplop, le fantôme privé de l'artiste, ne cessera d'accompagner Max Ernst, il sera même son porte-parole. Loplop est le messager d'une « division ironique et critique de sa 'personnalité de créateur' », la distance critique qui permet d'observer sa propre activité, ou, pour reprendre l'analyse freudienne qu'en fait Werner Spies, son surmoi <sup>43</sup>. Cette figure est en parfaite adéquation avec la troisième personne du singulier que choisit l'artiste pour rendre la position en marge, ou plutôt la « superposition » qu'il s'assigne dans les écrits autobiographiques.

### **Autobiographie et description du vécu**

Quand Max Ernst écrit, presque sans exception, à la troisième personne, il choisit un procédé qui a rarement été mis en œuvre de manière systématique dans les autobiographies, mais qui peut cependant se prévaloir de grands modèles littéraires, comme par exemple celui de la « Description du vécu » de Jean-Paul. Fondamentalement, c'est exactement le sens du mot autobiographie qui ne signifie rien d'autre qu'« une biographie écrite par la personne concernée, mais rédigée comme une simple biographie ». Le linguiste Gérard Genette envisage le cas d'une autobiographie comme celui où l'identité des individus est la même, mais les personnes grammaticales différentes <sup>44</sup>.

A la troisième personne, Max Ernst se donne lui-même différents noms : « il » ou « lui », « le petit Max », « le garnement », le « fils » et plus tard « le garçon ». La technique autobiographique rappelle ainsi la méthode qu'utilise Jean-Paul dans sa « Description », une autobiographie publiée en 1826 et qui a pour sous-titre « La vérité sur la vie de Jean-Paul ». Ce texte peut se lire également, le sous-titre l'indique assez, comme une caricature de l'autobiographie de Goethe qui venait de paraître. Jean-Paul, lui aussi, parle de lui-même en se donnant des noms différents conformément aux différents rôles et aux différentes positions qu'il a pu occuper dans sa vie, manifestant ainsi qu'une autoréférentialité autobiographique de base n'est pas possible. Le moi de la narration n'est pas une référence qui se donne naturellement, au contraire le texte narratif doit tou-

jours, avant toute chose, se créer sa propre référence<sup>45</sup>. De la même façon, Max Ernst ne cesse de se réinventer, il est alors l'aîné, le fils, le petit garçon, le grand garçon et enfin l'artiste.

On peut également rapprocher Max Ernst de Jean-Paul dans leur refus du récit linéaire, successif. Le genre de l'autobiographie exige généralement qu'on se tienne à la succession d'actions et d'événements passés dictée par la réalité chronologique<sup>46</sup>. Mais Jean-Paul renonce plus précisément au « récit » en tant qu'il sert à fournir des informations ; il utilise en effet la langue comme support de métaphores et instrument qui lui permet d'accéder à un autre niveau de connaissance et de perception. De même, Max Ernst compose son autobiographie sous la forme de notes, décrivant les faits très brièvement et sans ornements narratifs, tout en procédant aussi, ailleurs, par longues séries de réflexions et d'associations, notamment à partir de la forêt ou des souvenirs de la mort de l'oiseau et de la naissance de la sœur.

Le recours stylistique à la troisième personne, interrompu parfois seulement par de brèves interpellations, mais le plus souvent conséquent, produit de la distance. Le narrateur – le moi – prend ses distances par rapport à sa propre personne et donc aussi par rapport à son propre passé. Il semble se découvrir à la marge, à travers la combinaison de souvenirs très différents qui sont déclinés dans les années d'enfance selon un ordre qui paraît d'abord fortuit. Ainsi, la combinaison d'éléments divers ne produit pas un sens clairement linéaire et clairement manifeste.

Mais ce n'est qu'une impression, car en réalité, c'est une cohérence extrême qui se construit, précisément à travers le jeu de combinaisons. Or, ce procédé littéraire de l'auteur correspond à ses stratégies artistiques. Pour l'exposition Max Ernst de 1935 à Paris, l'artiste envoie comme invitation une photo de lui qu'il a découpée en morceaux et recomposée de telle manière qu'elle évoque un portrait dans un miroir brisé. Entre les différents éléments, il a ajouté à la main les titres des toiles exposées qui, d'abord, semblent donc détruire l'unité du visage pour, ensuite, reconstituer une nouvelle entité où l'artiste et son œuvre ne font qu'un<sup>47</sup>. C'est le même procédé qui est à l'œuvre dans son autobiographie qui se compose d'un grand nombre de fragments en apparence recollés par un tiers. Le « moi à la marge » est comme le regard d'un tiers extérieur sur sa propre œuvre. C'est pourquoi Werner Spies parle d'un « artiste à la troisième personne <sup>48</sup> ».

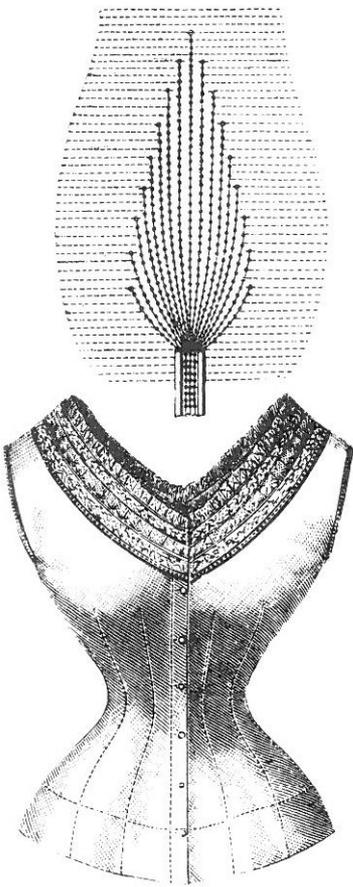
Le procédé littéraire de la troisième personne rejoint directement la position théorique qui est celle de l'artiste<sup>49</sup>. Dans son texte de 1934 intitulé « Qu'est-ce que le surréalisme ? », Max Ernst se reconnaît, au moins provisoirement, dans le surréalisme et adopte la définition de l'artiste formulée par André Breton, quand il souligne le pouvoir de l'automatisme psychique et de l'inconscient en tant qu'élément actif du processus de création d'une œuvre d'art. À la suite de Breton, Max Ernst insiste sur le « rôle purement passif de 'l'auteur' dans le mécanisme de l'inspiration poétique <sup>50</sup> ». Son explication de la technique du collage présente des similitudes avec l'image de la rencontre fortuite d'un para-

pluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection qu'avait forgée Lautréamont : « La technique du collage est l'exploitation systématique de la rencontre fortuite ou artificiellement provoquée de deux ou plusieurs réalités par essence étrangères l'une à l'autre à un niveau apparemment non adéquat – et l'étincelle de poésie qui jaillit quand ces réalités différentes se rapprochent <sup>51</sup>. »

Ainsi l'artiste devient-il un instrument d'exécution, un auxiliaire dans l'achèvement de sa propre œuvre d'art, il se fait observateur de lui-même et se trouve en quelque sorte dépouillé de la responsabilité de sa création. Dans le catalogue d'exposition *Art of this century*, Max Ernst publie en 1942 un texte qu'il avait écrit en 1932, *Inspiration to order*, et dans lequel il écrit à propos de l'artiste : « This 'author' is disclosed as being a mere spectator of the birth of the work, for either indifferently or in the greatest excitement, he merely watches it undergo to the excessive phases of its development <sup>52</sup>. »

### Génie artistique ou constitution de soi

À travers cette attitude Max Ernst se détourne de la conception de l'artiste comme créateur, du mythe du don pour les arts qui avait marqué profondément le XIX<sup>e</sup> siècle. A ses yeux, l'artiste n'est pas immédiatement responsable de la création d'une œuvre : « C'en est fini [...] de la vieille conception de 'talent', de [...] la divinisation du héros <sup>53</sup>. » Max Ernst cherche à résoudre l'« énigme » de l'artiste en s'attaquant à l'idée, largement répandue dans les biographies d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, selon laquelle « des capacités et des prédispositions particulières [...] seraient nécessaires pour [...] créer [une] œuvre et [qu'] il faudrait accorder au créateur d'une œuvre d'art une place [...] toute particulière <sup>54</sup> ». Contrairement à la vision traditionnelle de l'artiste en héros, Max Ernst refuse radicalement la notion de divin génie en réclamant « qu'on en finisse avec le mythe vétuste de l'artiste-créateur-ex-nihilo. <sup>55</sup> ». Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'art avait revêtu, dans le mouvement général de sécularisation, un caractère quasi religieux, sacré et mystique. Le concept hégélien de « religion de l'art » est représentatif de cette évolution et du rang social et public que pouvait occuper l'artiste créateur dans la société moderne <sup>56</sup>. En 1878, Nietzsche notait dans *Humain, trop humain* : « L'art lève la tête quand les religions perdent du terrain. Il recueille une foule de sentiments et de tendances produites par la religion, il les prend à cœur et devient alors lui-même plus profond, y gagne un surcroît d'âme, au point qu'il peut communiquer l'élévation et l'enthousiasme, chose qu'auparavant il ne pouvait pas encore <sup>57</sup>. » Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le mythe de l'artiste s'est développé en Allemagne surtout autour de la personnalité d'Albrecht Dürer auquel on voua un véritable « culte du génie ». A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'artiste et le musicien en particulier étaient devenus les vecteurs d'un culte de l'artiste sur lequel on projetait des pouvoirs magiques et sacrés. C'est désormais l'artiste qui incarnait le génie créateur hors de toute rationalité bourgeoise et civilisatrice, un génie hors d'atteinte du commun des mortels. Dans *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*, Max Ernst répond à la question du rapport entre son œuvre et le mot « création » : « En effet, le



terme 'création artistique' prononcé religieusement comme s'il s'agissait d'une mission que l'artiste doit remplir, et que cette mission lui soit imposée comme à un prêtre par un dieu, et que ce dieu soit Dieu ou l'artiste même, et que cette distinction l'oppose à l'homme du commun – non, je n'en veux pas<sup>58</sup>. »

Comme pour apporter la preuve de cette idée d'anti-génie et la renforcer, Max Ernst ne cessera plus d'expliquer la manière dont il crée lui-même, pour la démystifier. A propos de ses premiers collages, il écrit par exemple : « Un jour de pluie à Cologne, un catalogue de produits destinés à l'enseignement attira mon attention. Je vois des annonces de maquettes de toutes sortes, je vois des éléments mathématiques, géométriques, anthropologiques, zoologiques, botaniques, minéralogiques, paléontologiques etc. de nature tellement diverse que l'absurdité d'une telle collection eut un effet troublant sur mon regard et sur mon esprit, provoqua des hallucinations en donnant aux objets représentés de nouvelles significations qui prenaient de plus en plus d'importance. Je sentais ma 'vue' soudainement décuplée de sorte que je voyais apparaître les objets qui renaissaient ainsi sur un fond nouveau. Pour les fixer, il a suffi d'un peu de peinture ou de quelques lignes, d'un horizon [...] C'est ainsi que mon hallucination se trouva fixée<sup>59</sup>. » Max Ernst a recours exceptionnellement, on le voit, à la première personne. Ce passage à la perspective subjective dilate l'intensité de la description de l'expérience à laquelle l'artiste semble, par ailleurs, n'avoir pris part qu'indirectement. Le processus qui va déboucher sur l'invention de la technique du frottage est ensuite décrit entièrement au passif, de sorte qu'on a l'impression que Max Ernst se distancie de tout rôle actif dans son invention, puisqu'il écrit : « Il passe les vacances à la mer en Bretagne. Là il a une illumination en regardant le parquet de bois. La technique du frottage est trouvée. [...] Le frottage n'est rien d'autre qu'un moyen technique pour amplifier les capacités hallucinatoires de l'esprit pour que les visions se mettent en place automatiquement, un moyen de se défaire de sa cécité<sup>60</sup>. »

En partant du principe freudien selon lequel l'enfance est déterminante pour l'évolution ultérieure de la personnalité, on peut considérer que les associations liées à l'enfance sont constitutives du moi de l'artiste. C'est ainsi que l'invention du frottage est directement liée à un vécu de l'enfant. La « banale hallucination » de l'enfant fiévreux qui découvre soudain les plus invraisemblables formations sur l'armoire en acajou de sa chambre, « réapparut soudain dans la mémoire de M. environ 30 ans plus tard (le 10 août 1925) lorsque, un jour de pluie, seul dans un petit restaurant au bord de la mer, il fixe le sol de bois, délavé à force d'être brossé et remarque que les veines du bois se 'mettent en mouvement' (à peu près comme les lignes sur les planches en (imitation) acajou de son enfance)<sup>61</sup>. » Quant à la technique du *dripping*, il déclare tout simplement en 1942 que c'est un « jeu d'enfant » : « Attachez une boîte de conserve vide à une ficelle d'un ou deux mètres, faites un trou dans le fond, remplissez la boîte de couleurs bien fluides et laissez-la osciller au bout de la ficelle au-dessus de la toile posée à plat. Dirigez la boîte par des mouvements de la main, des bras, des épaules et de tout le corps. De cette façon, les gouttes dessinent sur la

toile de surprenantes lignes. Le jeu des associations mentales peut alors commencer <sup>62</sup>. »

Pourquoi ce retrait permanent derrière sa propre personne, ce nivellement de ses possibilités ? Pour Thomas W. Gaehtgens, cela relève d'abord « d'une forme d'honnêteté par rapport à soi-même », qui repose sur le refus véhément de la « fable de la créativité de l'artiste » <sup>63</sup>. Néanmoins, Thomas W. Gaehtgens renvoie également au substrat théorique que la définition du surréalisme fournissait à l'artiste dans la mise à distance qu'il opère par rapport à son œuvre. Il établit clairement que « sa méthode de travail était toujours un hasard calculé <sup>64</sup> ». Le recours permanent à la troisième personne, le fantôme de l'oiseau Loplop, la réflexion de toute une vie sur le processus dont relève sa propre création artistique, la rédaction de son autobiographie – tous ces éléments ne sont rien d'autre que des procédés destinés à refonder un nouveau mythe d'artiste créateur qui lui soit propre.

En fin de compte, l'autobiographie, et chez Max Ernst particulièrement, n'est pas seulement le produit d'un processus individuel de mémoire. Actualiser rétrospectivement le passé est un acte soumis à une construction sociale du moi. Ainsi, dans l'expression autobiographique, un grand nombre de réflexions concernent le destinataire. C'est à lui que s'adresse finalement le choix des événements à décrire, des faits, des actions du moi qui décrit. Celui qui écrit se sait l'objet de l'attention d'un public, il choisit donc quels moments de sa vie il relatera dans le sens de ce lectorat potentiel multiple. Non seulement Max Ernst était très conscient du fait qu'il écrivait pour un public, mais de plus il écrivait expressément pour le public qui visitait ses expositions.

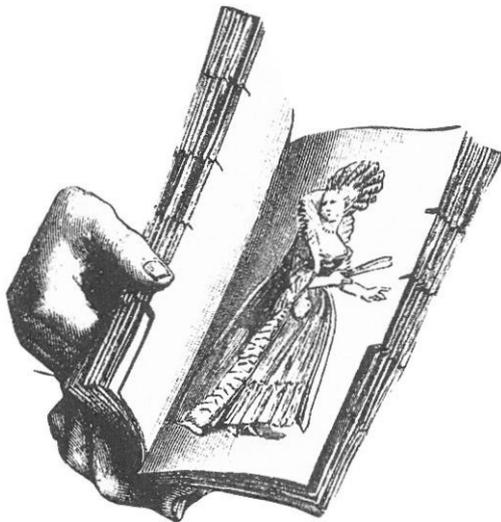
La déconstruction constante de l'élément artistique à travers l'explication des techniques et la mise à distance de son moi en tant que sujet dans le recours à la troisième personne correspond en réalité chez Max Ernst à une tactique de dissimulation, à une stratégie de mystification. Dans son texte *Identité instantanée*, il mentionne de manière tout à fait explicite cette stratégie de brouillage en expliquant avoir voulu dessiner une image insaisissable de sa personnalité. Cet « insaisissable » trouve son équivalent dans son art : « Ce qui leur [i.e. les femmes] est particulièrement désagréable, insupportable, c'est qu'elles ne réussissent que mal à retrouver son [i.e. Max Ernst] identité dans les contradictions flagrantes (apparentes), qui existent entre son comportement spontané et celui qui lui est dicté par la pensée consciente. [...] Pourtant, de ces deux attitudes (contradictoires en apparence, mais en réalité en état de conflit seulement) qu'on lui remarque dans presque tous les domaines, il en résulte une chaque fois qu'il est mis en face des faits, et cette union se produit à la manière de ce qui se passe quand on met en présence l'une de l'autre deux réalités très distantes sur un plan qui apparemment ne leur convient pas (ce que, en langage simple, on appelle « collage »), sous forme d'un échange d'énergie provoqué par ce rapprochement même. <sup>65</sup> »

Dans cette stratégie de retrait permanent, Max Ernst nourrit au fond son propre mythe et sa propre vision, moderne, de l'artiste dont les parallèles avec

celle de Marcel Duchamp ont déjà été relevées à plusieurs reprises<sup>66</sup>. Tandis que Duchamp, en créant Rose Sélavy, se créait un *alter ego* qui signa alors pour lui, Max Ernst, lui, inventait de la même manière son Loplop pour prendre la place de l'artiste. Mais il ne faut pas se laisser abuser par le caractère construit du procédé. Il est aussi artificiel que délibéré et opère à travers les mêmes stratégies de brouillage que l'autobiographie à la troisième personne.

Retenons enfin que malgré toutes les restrictions déclarées de Max Ernst vis-à-vis d'une idéalisation de l'artiste, ses écrits et les autres témoignages autobiographiques qu'il a laissés ont pour fonction de générer un idéal d'artiste qui n'appartienne qu'à lui. Le propos autobiographique de Max Ernst n'est de ce point de vue pas tellement éloigné de celui de Goethe qui réside finalement aussi dans la tentative de reconstruire « la vie intérieure d'après un modèle idéal du moi<sup>67</sup> ».

(Traduit de l'allemand par Françoise Joly)



Remarques

- 1 Voir *Entwurf für ein Ausstellungsplakat*, in: *Max Ernst. Œuvres 1906 – 1925*, sous la dir. de Werner Spies, Cologne 1975, S/M 437, p. 223
- 2 Monika Steinhauser, *Max Ernst Dadamax*, Munich et Zurich 1979, p. 10; 5
- 3 *Max Ernst*, cat. exp. Wallraf-Richartz-Museum Cologne, Kunsthau Zurich, Cologne 1962. La première version des *Notes pour une biographie* était déjà parue en français en 1959 sous le titre *Notice biographique rédigée par l'artiste* dans le catalogue d'exposition du Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Max Ernst*, cat. exp. Musée national d'art moderne, Paris, 1959. Elles furent publiées en anglais en 1961 dans le catalogue de l'exposition du Museum of Modern Art, *Max Ernst*, The Museum of Modern Art, New York, 1961. Une large sélection des écrits de Max Ernst fut publiée en 1970 dans le volume d'*Écritures*, Paris, 1970. Les *Notes pour une biographie* ont été reprises dans les catalogues ultérieurs. Les indications de pages de la présente édition se réfèrent à la publication *Max Ernst. Retrospective zum 100. Geburtstag*, cat. exp., sous la dir. de Werner Spies, Munich, 1991. Les citations sont traduites de l'allemand par Françoise Joly.
- 4 Max Ernst, « Max Ernst », in : *Das junge Rheinland*, 2<sup>e</sup> cahier, Düsseldorf, 2 novembre 1921.
- 5 *Cahiers d'Art*, n° 6-7, 11<sup>e</sup> année, 1936.
- 6 *View*, n° 1, 2 avril 1942.
- 7 *L'Œil*, n° 16, avril 1956.
- 8 Voir les autobiographies de Hans Arp et Man Ray, Hans Arp, *Unsere täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zurich, 1995 [1959]; Man Ray, *Autoportrait (selfportrait)*, [New York, 1963], Paris 1964.
- 9 George Grosz, *Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzyklus. Erinnerungen, Schriften, Briefe*, Leipzig et Weimar, 1988, p. 75.
- 10 L'auteur remercie Helmut Leppien pour l'intérêt bienveillant et attentif qu'il a bien voulu porter à cette étude. Helmut Leppien indique par exemple que Max Ernst n'a pas mentionné certains prix (Stefan-Lochner-Médaille, 1961; Lichtwark-Preis der Freien Hansestadt Hamburg, 1970).
- 11 Pour les indications concernant Max Ernst et sa vie privée, on se reportera plutôt aux autobiographies de son fils Jimmy Ernst ou aux souvenirs de sa première femme, Louise Straus-Ernst, ou de sa quatrième et dernière épouse, Dorothea Tanning. Cf. Jimmy Ernst, *A Not-So-Still Life*, New York, 1984 ; Luise Straus-Ernst, *Nomadengut*, Hanover, 2000 ; Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and her World*, New York et Londres, 2000. Nous mentionnerons également, par souci d'exhaustivité, les mémoires de Peggy Guggenheim, sa troisième femme, par rapport auxquelles Max Ernst prend cependant clairement ses distances dans les *Notes pour une biographie*, Peggy Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, Londres, 1979.
- 12 Werner Spies, *Max Ernst, Collagen. Inventar und Widerspruch*, Cologne, 2003, p. 190
- 13 Cf. Eduard Trier, « Was Max Ernst studiert hat », in : *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, cat. exp., éd. Wulf Herzogenrath, Cologne, 1980, p. 63-68.
- 14 Cf. *ibid.*, p. 64.
- 15 Karin von Maur, « Max Ernst und die Romantik – Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision », in : *Max Ernst*, Munich, 1991 (op. cit. note 3), p. 348.
- 16 Voir sur ce point Werner Spies, *Max Ernst – Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin*, Cologne, 2000, p. 34-37. Voir également Klemens Dieckhöfer, « Max Ernst und seine Begegnung mit Medizin und Psychologie », in : *Max Ernst in Köln*. Cologne, 1980, p. 70.
- 17 Max Ernst : « Notes pour une biographie », in : *Max Ernst. Retrospective*. Sous la direction de Werner Spies, Munich: Prestel, 1991, p. 286.
- 18 Beinecke Library, Collection of manuscripts, YCAL MSS 101, Katherine S. Dreier Papers, Box 102, folder 2507, Max Ernst, 1926-28, Yale University. L'auteur remercie Sophie Collombat du soin apporté à ses recherches.
- 19 « Notes pour une biographie », p. 286.
- 20 Les publications sur l'autobiographie sont nombreuses. Voir notamment : Günter Niggel (éd.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, 1989 ; Klaus-Detlef Müller, « Zum Formen- und Funktionswandel der Autobiographie », in : *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, éd. par Hans-Friedrich Wessels, Königstein i. Ts., 1984, p. 137-160 ; Jürgen Lehmann, *Bekennen, erzählen, berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*, Tübingen, 1988.
- 21 Cité d'après la publication de Franziska Uhlig, « Autobiographisches Entäußern » sur le site [www.udk-berlin.de/forsch/gradukolleg/veroeffentlichungen/berliner\\_index/autobiografisches\\_entaeuessern.pdf](http://www.udk-berlin.de/forsch/gradukolleg/veroeffentlichungen/berliner_index/autobiografisches_entaeuessern.pdf), p. 2.
- 22 Harald Schnur, « Identität und autobiographische Darstellung in Goethes ‚Dichtung und Wahrheit‘ », in : *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen, 1990, p. 28.
- 23 Cf. Bettina Knauer, « Kombinatorik, Digression und Inszenierung als Schreibweisen vom Ich. Jean-Pauls und Joseph von Eichendorffs autobiographische Entwürfe », in : *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, N.F., 1997, p. 187.
- 24 Johann Wolfgang Goethe, *Poesie et Vérité. Souvenirs de ma vie*. Traduit de l'allemand par Pierre de Colombier, Aubier, 1941 (Reproduit en 2005), première Partie, livre I, p. 13.
- 25 « Notes pour une biographie », p. 281.
- 26 Max Ernst, « Souvenirs rhénans » (op. cit. note 7), p. 9.
- 27 « Notes pour une biographie », p. 281.
- 28 « Notes pour une biographie », p. 281. Il s'agit de deux classiques de la littérature enfantine allemande, qui mettent en scène des enfants turbulents dont les bêtises sont cruellement punies. N. d. T.
- 29 Cf. Günter de Bruyn, *Das erzählte ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Francfort/Main, 1995, p. 35.
- 30 Johann Wolfgang Goethe, *Poesie et Vérité. Souvenirs de ma vie*. Première Partie, Préface, p. 12.
- 31 Cf. Friedrich Nietzsche, *Vérité et Mensonge au Sens extra-moral*, in : Nietzsche. Œuvre I, La Naissance de la Tragédie. Considérations inactuelles. Publiée s. l. dir. de Marc de Launay, Paris : Gallimard, 2000, p. 404 (Bibliothèque de la Pléiade).
- 32 Max Ernst, « Souvenirs rhénans » (op. cit. note 6), p. 9.
- 33 Eduard Trier cit. in: Ernst-Gerhard Güse, « Entzücken und Bedrückung. Max Ernsts Gemälde ‚Forêt et Soleil‘, 1927 », in : *Max Ernst. Forêt et Soleil*, Saarland Museum Sarrebruck, éd. par la Kulturstiftung der Länder, Berlin et Sarrebruck, 1998, p. 9.
- 34 C'est son ami d'études Karl Otten qui, à son retour de Vienne, initia Max Ernst à la lecture de Freud, notamment ses textes sur l'interprétation des rêves et sur le mot d'esprit. Voir Charlotte Stokes, « Surrealist persona: Max Ernst's Loplop, superior of birds », *The Art Journal*, 1983, p. 225. Cf. également Werner Spies, *Max Ernst. Collagen, Inventar und Widerspruch*, Cologne, 1988, p. 49 ; John Russell, *Max Ernst. Leben und Werk*, Cologne, 1966, p. 14 ; Heusinger von Waldegg, « Max Ernst und die rheinische Kunstszene », in : *Max Ernst in Köln* (op. cit. note 15), p. 98.
- 35 « Notes pour une biographie », p. 282.
- 36 Sur le thème de la forêt dans l'œuvre de Max Ernst, voir *Max Ernst. Forêt et Soleil*, Saarland Museum Saarbrücken, éd. par la Kulturstiftung der Länder, Berlin et Sarrebruck, 1998. Voir aussi Helmut Leppien, *Max Ernst, Der Grosse Wald*, Stuttgart, 1967 (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 121; Reclams Universalbibliothek).
- 37 « Notes pour une biographie », p. 282.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*
- 40 « Notes pour une biographie », p. 283.
- 41 « Notes pour une biographie », p. 332.
- 42 « Notes pour une biographie », p. 285.
- 43 Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, Cologne, 1998, p. 109.
- 44 Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, cité par Philippe Lejeune, « Der autobiographische Pakt », in: Niggel (Hg.), *Die Autobiographie*, p. 217-218.
- 45 Cf. Ralf Simon, « II. Konjunktural-Biographie und Selberlebensbeschreibung. Jean-Pauls inszenierte Autobiographik », in : *JPG* 29, 1994, p. 133.
- 46 Cf. Lehmann, *Bekennen, erzählen, berichten* (op. cit. note 20), p. 168.
- 47 Gerd Held a montré la réception du procédé mis en œuvre par Jean-Paul dans l'art de Max Ernst. On constate la mise en œuvre du même procédé dans ses écrits autobiographiques. Cf. Gerd Held, « Das gewendete Selbst. Autobiographie und katoptrische Poetik bei Jean-Paul », in : Friedl Friedrich (éd.), *„Dies & Das. Wie Sprache die vielfältigsten Gesichter macht*, Offenbach, 1995, p. 119.
- 48 Werner Spies, *Max Ernst – Loplop* (op. cit. note 42), p. 107.
- 49 Cf. également pour ce qui suit Thomas W. Gaetgens, « Das ‚Märchen vom Schöpferum des Künstlers‘. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop », in : *Max Ernst – Retrospektive*, cat. exp. éd. par Werner Spies, Munich, 1979.
- 50 *Max Ernst*, « Qu'est-ce que le surréalisme » (1934), in : *Max Ernst. Écritures*, Paris 1970. Traduit de l'allemand par Robert Valançay, p. 228.
- 51 « Notes pour une biographie », p. 291.
- 52 Max Ernst, « Inspiration to order » (1932), in : *Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910 to 1942*, éd. par Peggy Guggenheim, New York, 1942.
- 53 Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme », p. 229.
- 54 Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Francfort/Main, 1980 [1934], p. 21.
- 55 Max Ernst, *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen. La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*. Cologne et Paris, 1970. (Spiegelschrift 4), n.p.
- 56 Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Francfort/Main, 1998, p. 280 et suiv.
- 57 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop Humain. Un livre pour esprits libres, 1<sup>er</sup> vol., 1878-1879, 4<sup>e</sup> partie : De l'Ame des Artistes et des Écrivains*, in : Friedrich Nietzsche. Œuvres. S. l. dir. de Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris : Ed. Robert Laffont, 1993, p. 528.
- 58 Max Ernst, *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*, n.p.
- 59 « Notes pour une biographie », p. 290
- 60 « Notes pour une biographie », p. 300
- 61 « Notes pour une biographie », p. 284
- 62 « Notes pour une biographie », p. 322.
- 63 Thomas Gaetgens, « Das Märchen vom Schöpferum des Künstlers » (op. cit. note 48), p. 68.
- 64 *Ibid.*, p. 77.
- 65 « Notes pour une biographie », p. 314.
- 66 Voir sur ce point Werner Spies, *Max Ernst – Loplop* (op. cit. note 43), p. 109, et Gaetgens, « Das Märchen vom Schöpferum des Künstlers » (op. cit. note 49), p. 77.
- 67 Jacques Voisine, « Vom religiösen Bekenntnis zur Autobiographie, 1760-1820 », in : Niggel (éd.), *Die Autobiographie* (op. cit. note 20), p. 412.