

Frottages sensibles sur papier argentique.

Des photos de Max Ernst entre simple document, psychogramme et empathie surréelle

Markus A. Castor

Les photographies qui ont vu le jour en Touraine entre 1955 et 1968, dans l'atelier, au jardin ou à la table du déjeuner, montrent Max Ernst, seul, avec des œuvres, en plein processus de création, avec Dorothea ou avec des amis. Elles jettent à la fois de l'ombre et de la clarté sur l'énigme de la personnalité de l'artiste et de son œuvre. Car si elles ajoutent d'un côté leur logique propre, la logique de la photographie, à ce qui a été vu et qu'elles interprètent le donné pour en faire à chaque fois quelque chose de nouveau, le regard objectivant introduit par le dispositif technique nous permet d'un autre côté de prendre part à ce qui a eu lieu. Les photographies ont beau dépasser de loin la simple dimension documentaire, leur essence de document en demeure tout de même un trait capital. Du moins cette suggestion d'authenticité produite par le mode de saisie et de fixation spécifique de la photographie nous met-elle sur la piste de certains fragments et atmosphères de ces années que l'artiste aura vécues en Touraine.

Cela étant, il faudrait se demander en quoi et comment ces témoignages se distinguent, dans ce qu'ils énoncent, d'autres photographies faites avant ou après cette époque, celles qui montrent par exemple Max Ernst à Paris ou en exil. Nous avons la chance de disposer, dans le cas de Lee Miller, de photos qui ont été prises aussi bien ici qu'ailleurs et qui nous font connaître une image de l'artiste dans les phases correspondantes de sa vie et de son travail. Peut-on découvrir en quelles proportions la Touraine, les conventions propres au médium et le point de vue du photo-

graphe entrent respectivement dans ces photos ? Aussi difficile qu'il soit de séparer les uns des autres les facteurs déterminants de la genèse de ces images, on peut tout de même distinguer, dans le travail qui a précédé les prises de vues, des différences considérables : entre souvenir photographique et observation silencieuse, mise en scène artistique et rapport objectivant, les photographes nous permettent de jeter un regard sur la période de la vie de Max Ernst à laquelle nous nous intéressons ici.

La « nature » des images

Le dialogue entre la peinture et la photographie, la promotion du médium technique au rang de création artistique obéissant à des lois spécifiques retrouve, vers 1960, un de ses premiers apogées, quand un pas décisif s'était effectué outre-Atlantique, avec la fondation en 1929 du département de photographie du Museum of Modern Art de New York. Et c'est Max Ernst lui-même qui s'était servi de ce procédé technique depuis bien plus longtemps encore, qu'il s'agisse des collages FaTaGaGa de 1920 ou des tirages photo de ses collages, l'agrandissement permettant d'en éliminer la part manifestement technique pour en accroître l'effet et la force de persuasion. La multiplicité dans l'image homogène, qui ne se décompose plus visuellement en ses différents aspects, mais qui fait accéder la chose figurée à une nouvelle réalité, au sens d'une réalité rendue abstraite et objective : c'est un mécanisme comparable qui est le propre de la pho-

1. Henri Cartier-Bresson,
*Dorothea Tanning et
Max Ernst à Huismes,*
1955, Brühl,
Musée Max Ernst



tographie en tant que telle, même si celle-ci tire d'abord son potentiel de surréalité du dialogue avec ce qui préexiste sous une certaine forme et pas autrement dans la réalité. Produit dans la boîte magique du dispositif technique, le reflet arrêté du monde réel est assujéti aux limites de la situation spatio-temporelle, mais à terme, il conduit pour ainsi dire à y prendre part, précisément parce qu'il contraste avec l'horizon temporel du spectateur et qu'il lui ouvre une nouvelle fenêtre.

Le patient étirement de l'instant –

« l'instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson

À première vue, la photo qu'Henri Cartier-Bresson a prise de Max Ernst et de Dorothea Tanning à Huismes en 1955 ne raconte rien (ill. 1). Dans sa banalité, le simple fait d'une promenade du couple d'artistes n'aurait guère valu qu'on le photographie. C'est la quintessence de cette situation de deux êtres marchant côte à côte et son indispensable expression à la surface d'une image structurée avec une parfaite efficacité formelle qui prêtent à cette photographie sa lointaine profondeur, une profondeur qui tient moins à ce qu'on pourrait en dire après coup qu'à ce qu'on ressent en la regardant. Si les éléments formels proviennent « simplement » de ce que le photographe voit dans son objectif, c'est donc l'instant unique qui en compose les détails concrets exactement comme ça et pas autrement, pour créer une image de très haute densité. Impassiblement concentré, tout à ses pensées, le couple qui s'avance et qui, dans son rapport exclusif à soi, ne paraît se rendre compte ni du lieu ni de la présence de l'appareil photo, communique l'un avec l'autre et bien au-delà. Deux flâneurs, synchronisés par l'instant et par l'œil du photographe, par l'endroit où il se tient et par son point de vue, deux promeneurs qui, dans le contraste de leur apparence, fusionnent avec les valeurs d'ombre et de lumière et avec les différentes textures des surfaces pour former un tout, une sorte d'être double. Et même le lieu de l'action, le fond légèrement diffus de l'image, avec le jardin et les bâtiments d'Huismes, l'es-



2. Ulrich Mack,
*Max Ernst, Dorothea
Tanning et Alexander
Calder à Saché, 1965,*
Hambourg,
collection Ulrich Mack



3. Ulrich Mack, *Max Ernst, Dorothea Tanning et Alexander et Louisa Calder à Saché*, 1965, Hambourg, collection Ulrich Mack

pace qui s'ouvre de droite à gauche, limité sur la droite et s'étirant jusqu'à l'horizon du côté gauche, concourent, avec cette allure d'automne éreinté qui se donne à voir sans artifice, à la relation secrète de toutes choses. La veste à carreaux de l'artiste emporte avec elle la jupe de Dorothea quand elle passe, pour entrer ou pour sortir, devant la porte grillagée entrouverte et qu'elle se glisse, couronnée de la tête aux cheveux blancs de l'artiste, dans le jardin dont la présence est comme naturelle et incidente, avec entre-deux la mince feuille noire de sa compagne. Cet effet repose aussi sur l'opportune saisie de la palette des gris et sur la faible profondeur de champ qui donne au fond son sfumato. Il ne résulte pas d'une intervention ni d'une manipulation technique qui aurait expérimenté diverses possibilités et durées d'exposition, mais il est totalement déterminé par les qualités optiques de la lentille. Qu'il s'agisse des têtes qui s'inscrivent dans le cadre dessiné par le pignon et la gouttière tout en flottant librement dans l'espace, des lignes du toit qui épousent la direction du regard des deux figures, ou de la terre recouverte de toutes sortes de plantes et de rameaux, avec leurs différentes textures de gris qui se propagent aux étoffes des vêtements et du foulard, tout contribue à une présence naturelle de tous les éléments de l'image et à une relation secrète et surréelle. Dans cette « promenade mélancolique », avec son mouvement qui ne se presse pas, sa tranquillité pleine de sérieux et son assurance déjà presque affranchie de tout besoin, la perception repliée sur soi se retourne vers le monde extérieur, qu'elle emporte complètement avec elle.

Entrer dans la cage de pierre de la transparence
Or, Huismes n'est pas seulement ce retrait qui se laisse lire dans l'instantané de Cartier-Bresson, cette méditation sur soi et cette réflexion à distance auxquelles l'artiste se livre. Les photographies que Dorothea Tanning et Ulrich Mack ont prises dans les années 1950 de quelques-uns des amis artistes de Max Ernst peuvent le démontrer. Mais elles ne font pas que nous renseigner sur la Touraine en tant que



4. Ulrich Mack, *Max Ernst chez Alexander Calder à Saché, 1965*, Hambourg, collection Ulrich Mack

piste d'élan et lieu de dialogue et de confrontation artistiques. Que l'on prenne les portraits ressemblant presque à des statues de Malitte et de Roberto Matta (repr. p. 86, 88), que Dorothea Tanning a photographiés en 1955 dans ce qui nous paraît être une joyeuse exubérance, ou qu'il s'agisse des photos d'Ulrich Mack montrant Max Ernst et Dorothea Tanning en visite chez Alexander Calder, on est tout de même frappé par le caractère privé de ces images, l'absence totale de mise en scène, au contraire des nombreuses photos de groupe faites pendant les années aux États-Unis. Les portraits de Tanning s'attachent exclusivement à caractériser leurs personnages principaux, Matta en train de jardiner avec une fourche à quatre dents flambant neuve¹, la sublime élégance de Malitte interrompue en pleine lecture ou le couple réuni par la courbe enveloppante du dossier d'un fauteuil en osier. Ce qui est mis en vedette sur ces images, ce sont les êtres, saisis au milieu de ce qu'ils sont en train de faire, et leur dialogue avec la photographie.

Ce sont au premier chef les anciens amis artistes de Max Ernst qui se retrouvent à Huismes : Roberto Antonio Sebastian Matta Echaurren, l'une des figures majeures du mouvement surréaliste à Paris dans les années 1930, exclu du groupe depuis 1947, comme Max Ernst lui-même, à l'époque où Matta vient le voir en Touraine ; Lee Miller, à laquelle l'unissait le temps passé ensemble à Paris et en Amérique ; ou Alexander Calder, qui s'était installé dans une ferme des environs.

Une des nombreuses visites de Max Ernst et de Dorothea Tanning chez leur compagnon de route nous est rapportée par les photos d'Ulrich

5. Ulrich Mack,
Max Ernst à Saché,
1965, Hambourg,
collection Ulrich Mack



Mack (ill. 2-5)². En se concentrant sur les situations de communication sociale, les prises de vue du reporter tentent avant tout de faire ressortir ce qu'on pourrait appeler un « psychogramme » de l'artiste. La scénographie paraît renforcer intuitivement les observations du photographe, qui nous montre un Max Ernst percevant avec la plus extrême attention aussi bien son vis-à-vis que l'ensemble de ce qui l'entoure (ill. 5). Sur l'une des photos, c'est la fenêtre se découpant tout en hauteur sur la façade de la maison, ailleurs la lumière qui pénètre dans le nouvel atelier en créant un contraste marqué avec les solides poutres de la charpente (ill. 4). Dans ces images qui, à première vue, semblent uniquement documentaires, le photographe met son protagoniste en relation avec les points d'ancrage sur lesquels il appuie sa construction de l'espace visuel. Comme encadré par l'entrée de la cuisine qui ressemble à la bouche d'une grotte, Max Ernst trône en silencieuse majesté à la table commune (ill. 3). La présence de l'artiste, en tant que centre énergétique de constante absorption, est d'une intensité inversement proportionnelle à la banalité toute quotidienne des événements représentés.

L'intime flair de l'amie qui prend les photos
Lee Miller, Lady Penrose au moment des photos prises en Touraine (ill. 6-12), s'était installée à Paris en 1929, après avoir débuté sa carrière comme mannequin à New York. Elle devint rapidement l'assistante photo de Man Ray et ne tarda pas à prendre sa place de compagnon de lutte dans le cercle des surréalistes³. C'est ce dont témoigne la photo de groupe surréaliste réalisée en 1929 par Man Ray, où elle figure aux côtés de ce dernier, de Max Ernst et de Marie-Berthe Aurenche. Une première série de photos faites par Lee Miller en Ardèche pendant l'été 1939, qui montrent pour la plupart Max Ernst et Eleonora Carrington, de même que les images prises en Arizona dans les années 1940, sont d'une inspiration toute différente de celle des photographies réalisées en Touraine. Par exemple dans le double portrait de l'année 1946, qui nous fait voir Dorothea Tanning et Max Ernst dos à dos, à la manière d'un Janus, le tableau et la fenêtre sont mis en opposition, comme deux aspects contradictoires de la réalité. L'œuvre se définit par la présence de l'artiste, ou inversement, la caractérisation de l'artiste s'effectue à travers sa confrontation avec l'œuvre. Apparaît

déjà ici le thème du couple d'artistes comme unité qui se conditionne l'un l'autre. C'est ce que mettent pleinement en évidence les photos prises dans la nature sauvage bordant les rives de l'Oak Creek, aux alentours de Sedona.

Comparées aux images qui les ont précédées, les photos prises par Lee Miller à Huismes parlent le langage de l'intériorité, voire, pour quelques-unes d'entre elles, celui d'une mélancolie presque rétrospective. Et l'on peut d'ailleurs supposer que c'est la relation d'intimité déjà ancienne de la photographe avec Max Ernst qui explique le caractère d'étroite familiarité de ses images (ill. 6). La totale absence de contrainte, qui nous plonge parfois dans une atmosphère de détente et de gaieté, procède – tout au contraire des portraits d'artistes plus construits qu'elle avait réalisés à Sedona – de la capture des constellations qui surviennent dans le cours non programmé des événements. Et même la pose pleine d'énergique bonne humeur de Dorothea Tanning devant l'une de ses œuvres est le résultat de la situation qui naît spontanément du mouvement de la vie (ill. 8). Le langage corporel et les jeux de physionomie du couple d'artistes assis au pied du chevalet, devant les toiles qui s'empilent contre le mur, avec Dorothea en joyeuse déléguée aux pinceaux, témoignent du regard privé et intime que la photographe pose sur ses amis (ill. 9)⁴.

C'est à n'en pas douter ce point de vue resserré, ce qu'on pourrait appeler, au sens figuré, un plan rapproché, qui nous offre une vision à mille lieues de toute projection qui eût été gouvernée par l'œil de l'artiste photographe. Que ce soit cette image d'arrivée ou de départ qui nous montre Max et Dorothea devant le portail entrouvert du mur d'enceinte et qui incite à la bonne humeur par la seule vertu du langage corporel qu'ils adoptent à l'image (ill. 10), ou que l'on prenne silencieusement part, en toute proximité, à ce que l'on peut imaginer être les pensées d'un Max Ernst méditant à la façon d'un voyant dans l'embrasure de la fenêtre de sa chambre atelier (ill. 11) : dans les photos de Lee Miller, c'est le rapport de l'intérieur et de l'extérieur, le thème du passage et de l'ouverture qui viennent



6. Roland Penrose,
Max Ernst et Lee Miller
à Huismes, 1955,
Lee Miller Archives

se glisser dans le rectangle de l'image. Comme un écran chargé de sens devant lequel se détache à contre-jour, nettement dessiné, le profil reconnaissable entre tous, ce qu'on voit par la fenêtre donnant sur la cour, avec ses fauteuils d'osier en conversation, sur l'entrée de l'atelier et sur le portail d'accès, évoque les sphères arpentées par l'artiste, son cabinet mental et réel⁵. Il s'agit toujours, pour Miller, de la relation de ces deux êtres à ce lieu. Même le portrait individuel semble nous parler de celui ou de celle qu'il ne figure pas, et l'ombre frappante de l'homme à tête d'oiseau – comme sur la photo du portail – nous entraîne dans un vertige où les divers plans de réalité et de visibilité se confondent. Si Max est visible pour Dorothea qui est représentée à l'image, il ne l'est pas pour nous ; pourtant, occupant le point de vue de la photographe, nous sommes les seuls à voir sa silhouette, métamorphosée par le jeu de l'ombre et de la lumière (ill. 12).

*Du centre de gravité privé de l'art
à son centre de gravité public*

De façon significative, nous ne disposons que de rares photos qui nous montrent Max Ernst essayant de rester en contact avec les artistes et les galeristes, avec ce qui se passait en art à Paris dans les années 1950 et 1960. Renate Zimmermann⁶, qui était encore alors une toute jeune photographe, ne nous fait pas voir Max

7. Lee Miller,
*Max Ernst et Dorothea
Tanning dans la salle
à manger à Huismes,*
1955, Lee Miller Archives



Ernst dans le contexte de la vie artistique parisienne, mais dans son atelier ou se promenant au marché aux oiseaux de l'Île de la Cité (repr. p. 51). Max Ernst, son alter ego rayonnant sur la plupart des photos, est au centre de la métropole où l'art se fait, sans être partie prenante de son activité ni se livrer aux extravagantes gesticulations d'une posture d'avant-garde. L'oiseau, enfermé dans la cage mais disposant néanmoins de la vue la plus dégagée sur le monde extérieur, communique inlassablement avec lui. Que l'image réussisse ou non à dévoiler cette parenté de nature, à nous dire si l'homme qu'elle montre en contemplation devant une cage peut se retrouver lui-même et retrouver son

œuvre dans le regard qu'il pose sur les oiseaux, il s'agit de tout autre chose que du regard voyeur des photographes. On peut en effet admettre que derrière les photos de cette période, il y a un principe de non-ingérence qui sait se passer de toute mise en scène. Et ce n'est que dans des cas exceptionnels que la mise en scène de soi opérée par le photographe, sa marque personnelle, prend le dessus. On voit immédiatement par exemple la construction – magistralement mise en scène – des photos de Lord Snowdon, qui fait apparaître l'artiste suivant une stylisation répondant aux critères qui sont les siens en matière de photographie (ill. 13). Le portrait de Max Ernst réalisé en 1958 par Yousuf Karsh, l'un



8. Lee Miller,
*Dorothea Tanning dans
son atelier à Huismes,*
1955, Lee Miller Archives



9. Lee Miller,
*Max Ernst et Dorothea
Tanning dans l'atelier
à Huismes, 1955,*
Lee Miller Archives



10. Lee Miller,
Devant la grille
du « Pin perdu », 1955,
Lee Miller Archives



11. Lee Miller,
Max Ernst à la fenêtre
du « *Pin perdu* », 1955,
Lee Miller Archives

des portraitistes sans doute les plus influents du xx^e siècle, peut être considéré comme une autre exception. Karsh, qui donne à son motif une présence frappante du seul fait de la virtuosité avec laquelle il l'éclaire, tente ici la fusion de l'auteur avec son œuvre (ill. 14).

Des arrêts sur image sans cinéma –

Helmut Hahn et sa topographie de la Touraine

Dans les séries de photographies prises par Helmut Hahn se révèle la topographie de la maison de l'artiste en Touraine (ill. 15-23)⁷. Non que les images nous renseignent sur les espaces réels du « Pin perdu » à Huismes. Le photographe nous montre des endroits isolés, d'une extrême condensation par rapport aux espaces vides qui les séparent, des lieux de culmination de la vie d'artiste et des aspects témoignant avec éloquence d'une recherche de traces. À cet égard, c'est la contemplation des photos dans leur succession, le regard d'ensemble sur les différentes images prises au fil des jours qui permettent de considérer la vision de Hahn comme une adhésion aux univers visuels surréalistes. La série de photographies prises à Huismes⁸ doit toute sa force à l'expérience de scénographe de Helmut Hahn, mais plus encore à son expérience de l'image faite en Grèce avec l'archéologue Guido Kaschnitz von Weinberg, sur les sites de l'Antiquité classique qu'il aura su photographier, à l'exemple de la frise du Parthénon, comme de la transcendance faite image.

Les clichés pris en Touraine nous font voir à quel point l'art et la personne de Max Ernst avaient pris valeur de modèle pour le photographe. Avec leurs surfaces de pierre éclatantes de lumière, les photos se chargent d'une tension entre matérialisation concrète – on croirait presque pouvoir toucher du doigt le grain de la pierre – et phénomène métaphysique. Hahn y parvient grâce à des trouvailles visuelles qui construisent leur espace au moyen de la lumière et des plans d'ombre et qui font communiquer les objets par le truchement des structures abstraites (ill. 15-17). S'affirmant en tant qu'espace et créant l'espace par les motifs minéraux auxquels elles s'attachent, ces images qui instaurent un dialogue

tout en contraste entre les murs en pierre de taille des bâtiments et les plantes de la cour intérieure et des façades donnent l'impression d'une inaltérable félicité. Quand il arrive tout de même que Hahn nous montre Max Ernst sur ses photos, il le fait alors en interaction avec ces espaces, qui, pris tous ensemble, forment une sorte d'espace virtuel de création artistique. Mais c'est le thème de l'absence que le photographe semble traiter sur la plupart de ses images. Au sein de la série des lieux dotés d'une densité spécifique, les chaises de jardin en conversation avec la table nous renseignent sur leur usage (ill. 18). La cage à oiseaux est un lieu qui tient sa connotation de l'œuvre et de l'artiste, une sorte de source magique de rayonnement pénétrant (repr. p. 52). La série de photos qui ont pour objet le jeu de boules montre avec force et clarté comment ces lieux réussissent à tisser, de façon invisible et par delà l'espace, un réseau de condensations et d'interactions significatives (ill. 19-23).

Devant la porte de la grange, sur le seuil d'accès à son atelier d'artiste, boîte de toutes les inventions visuelles, Max Ernst a dosé, dans une concentration extrême, la trajectoire de la boule qu'il vient de lancer. On pourrait parfaitement appliquer à cette photo ce qu'Edmund Husserl a cherché à saisir à travers le concept de prolepse, à savoir le fait que des images, des situations contiennent déjà le futur développement de l'action, ce qui adviendra plus tard dans le temps. La piste des boules magiques que Max Ernst avait aménagée avec du sable jaune entre le mur d'enceinte et la grange devient la voie de création qui, par un splendide coup gagnant, en mettant en plein dans le mille, se décharge en une constellation dont le résultat prend place entre le hasard et un calcul minutieux, procédant du pressentiment et de l'étude auxquels participent tous les sens. Le but de ce mouvement dynamique, préparé en toute concentration mais s'effectuant ensuite dans un éclair, c'est l'œuvre (ill. 23). L'identification, par fondu enchaîné, du lieu où les boules viennent s'écraser et s'immobiliser dans le sable avec la sculpture que l'artiste avait installée en vis-à-vis contre



12. Lee Miller,
Dorothea à la grille
du « Pin perdu », 1955,
Lee Miller Archives



13. Lord Snowdon,
*Max Ernst travaillant
le plâtre de Capricorne,
Huïsmes,
novembre 1963, Brühl,
Musée Max Ernst*

14. Yousuf Karsh,
*Max Ernst derrière
son bronze Gai*, Tours,
1965, Brühl,
Musée Max Ernst



le mur du jardin, à l'autre bout du terrain de jeu, conduit à une interaction enjouée entre l'œuvre et le maître⁹.

Le film jamais tourné, auquel la série de photos d'Helmut Hahn devait servir de matériau préparatoire, aura tenu lieu de point de mire des idées visuelles qu'elles poursuivent. D'ailleurs, c'est probablement pour cela que ces photographies gravitent autour des lieux clés de la vie de l'artiste. Mais on voit également se faire jour, dans les images prises par Hahn, une affinité constitutive, foncière, organique, par exemple lorsque flânant à travers le « Pin perdu » et à ses alentours, le photographe prend pour motifs les œuvres elles-mêmes, la forêt, la nature ou les structures des surfaces animées.

*Le champ d'action surréel de l'artiste
– reportage et souvenir*

Si le portrait de l'artiste dans son atelier était sans doute une tradition établie depuis longtemps dans la peinture occidentale, le nouveau

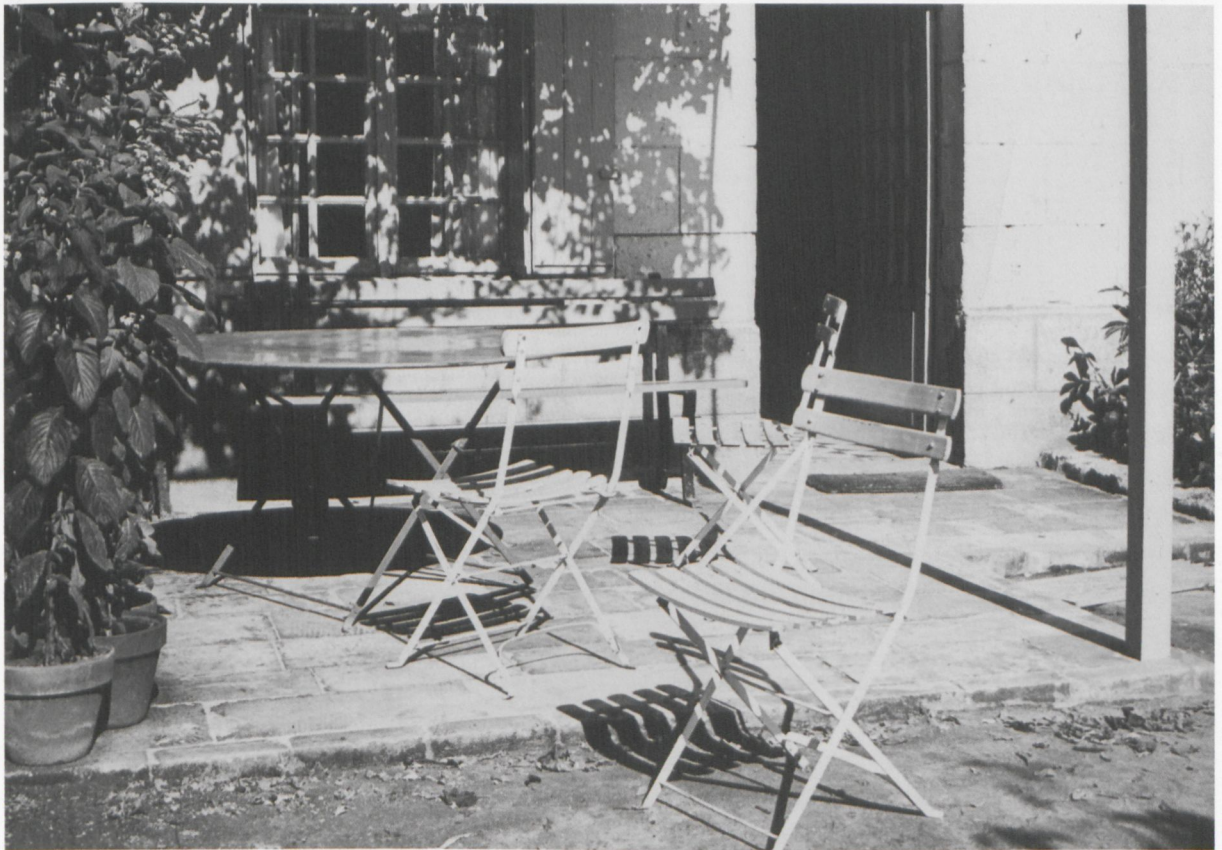
médium de la photographie y aura introduit une faculté d'expression spécifique, à la visibilité bien plus large quand il s'agissait de montrer l'artiste dans l'environnement très personnel de son lieu de travail. Nous mentionnerons ici à titre d'éminents exemples les portraits réalisés par le photographe parisien Michel Sima, dont les photos des peintres de l'École de Paris ont contribué à façonner le genre du portrait photographique d'artiste. Son portrait d'atelier montre Max Ernst à Paris au début des années 1950, après son retour des États-Unis, au milieu de toute une ronde de ses œuvres¹⁰.

Comparées à cette atmosphère faite de légèreté et d'espoir, les photos d'atelier prises à Huismes par Alexander Liberman présentent un étrange contraste. On pourrait penser que les images de Liberman, qui émigra d'abord à Paris puis à New York, cherchent à nous faire voir le spectre entier des expériences glanées par le photographe¹¹. Philosophie et mathématique à la Sorbonne, peinture auprès d'André Lhote et à



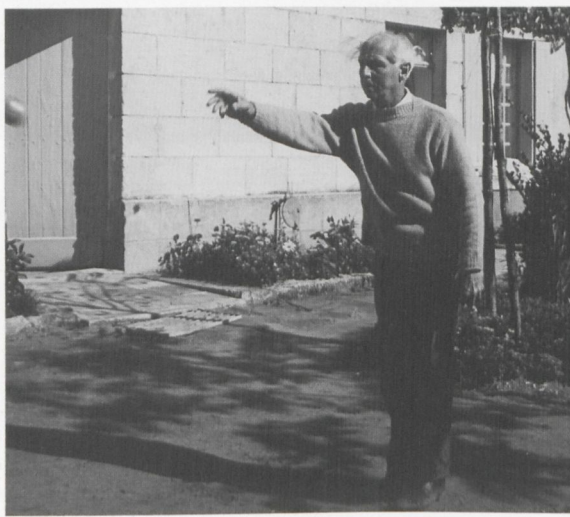
15-18. Helmut Hahn
*Vues de la maison à
Huismes*, septembre
1957, Brühl,
Musée Max Ernst







19-22. Helmut Hahn, Max Ernst jouant à la pétanque à Huismes, septembre 1957, Brühl, Musée Max Ernst



l'École des Beaux-Arts, auxquelles s'ajoutent des études d'architecture avec Auguste Perret¹². L'œil souverain de l'architecte et le flair de Liberman pour la composition et les couleurs font de son portrait d'atelier de Max Ernst un parallélépipède grand ouvert, dans les coordonnées duquel l'artiste et son œuvre viennent solidement s'inscrire comme dans un écran (ill. 24-25). Dans la stricte tradition des espaces visuels de Vermeer, avec leur dispositif de *camera obscura*, l'atelier du peintre est l'espace de cristallisation inondé de lumière où s'opère la création du monde. Les lignes de fuite font de la juxtaposition, repoussée au lointain, de l'artiste et de son œuvre un tableau

à proprement parler, dont le lieu légèrement crépusculaire est éclairé par un dehors inconnu. Il est peut-être logique que l'artiste apparaisse lui-même ici comme un objet parmi d'autres, qu'il soit montré non comme créateur mais à l'égal de toutes choses, comme un sage réfléchissant le monde. Les axes de l'image ont pour point de fuite le tableau clé, la toile intitulée *Après moi le sommeil*, à laquelle le peintre ressemble en outre par les couleurs qu'il porte. La seconde photo, qui nous fait voir l'artiste en plan plus rapproché et s'inscrivant lui-même dans la géométrie de son environnement d'alchimiste, adossé à l'étagère aux élixirs, aux couleurs, aux huiles et aux fixa-

23. Helmut Hahn,
*Le bronze du
Roi jouant avec la Reine
de Max Ernst dans le
jardin à Huismes, 1957,*
Brühl, Musée Max Ernst



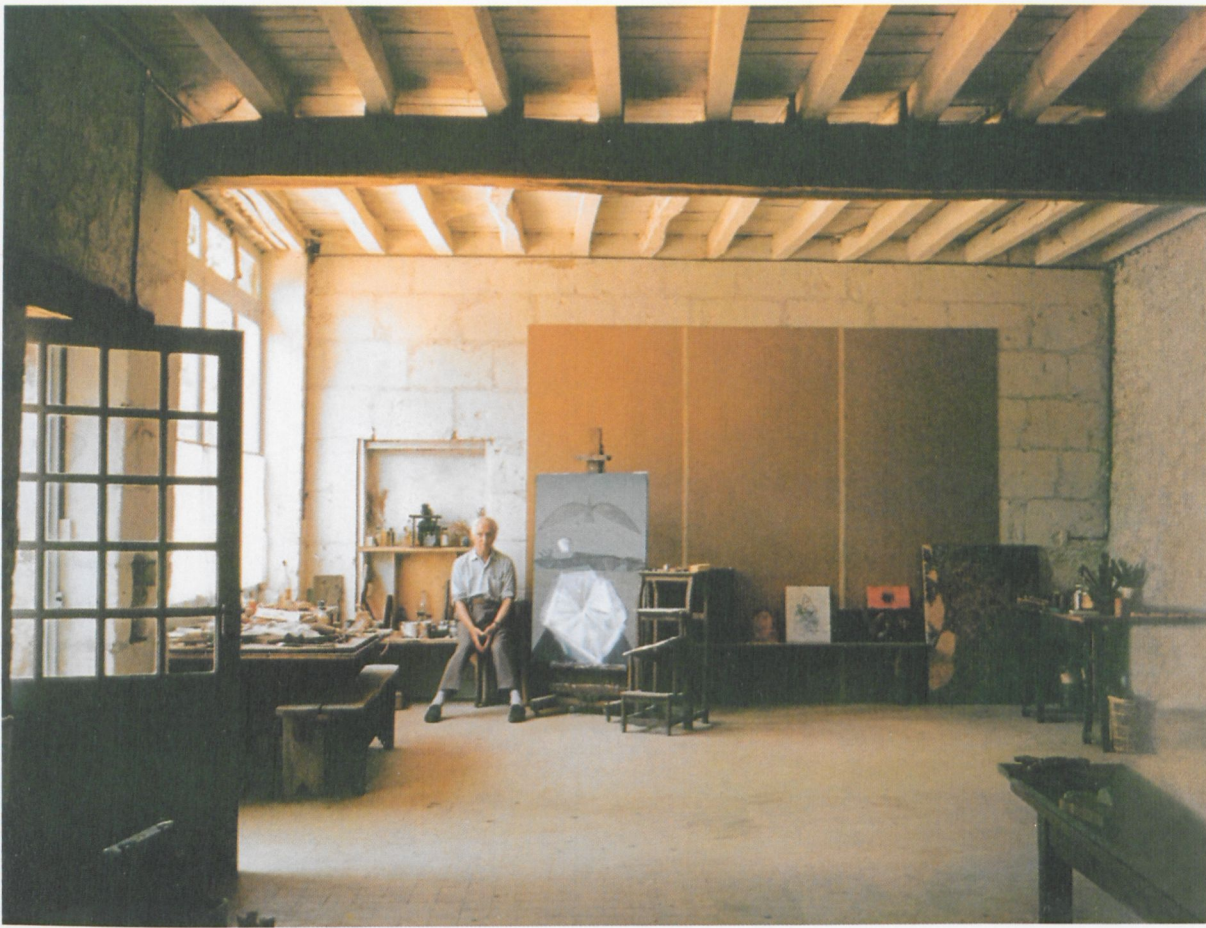
teurs, oscille entre l'attente et la contemplation philosophique du dehors. Du point de vue formel aussi, dans cet espace froid aux chauds contrastes bleuâtres, Max Ernst est ici le passeur, celui qui opère les transmutations entre le monde extérieur et les mondes intérieurs de son œuvre.

*Entrer dans l'œuvre par effraction
et s'en assimiler la mécanique visuelle*

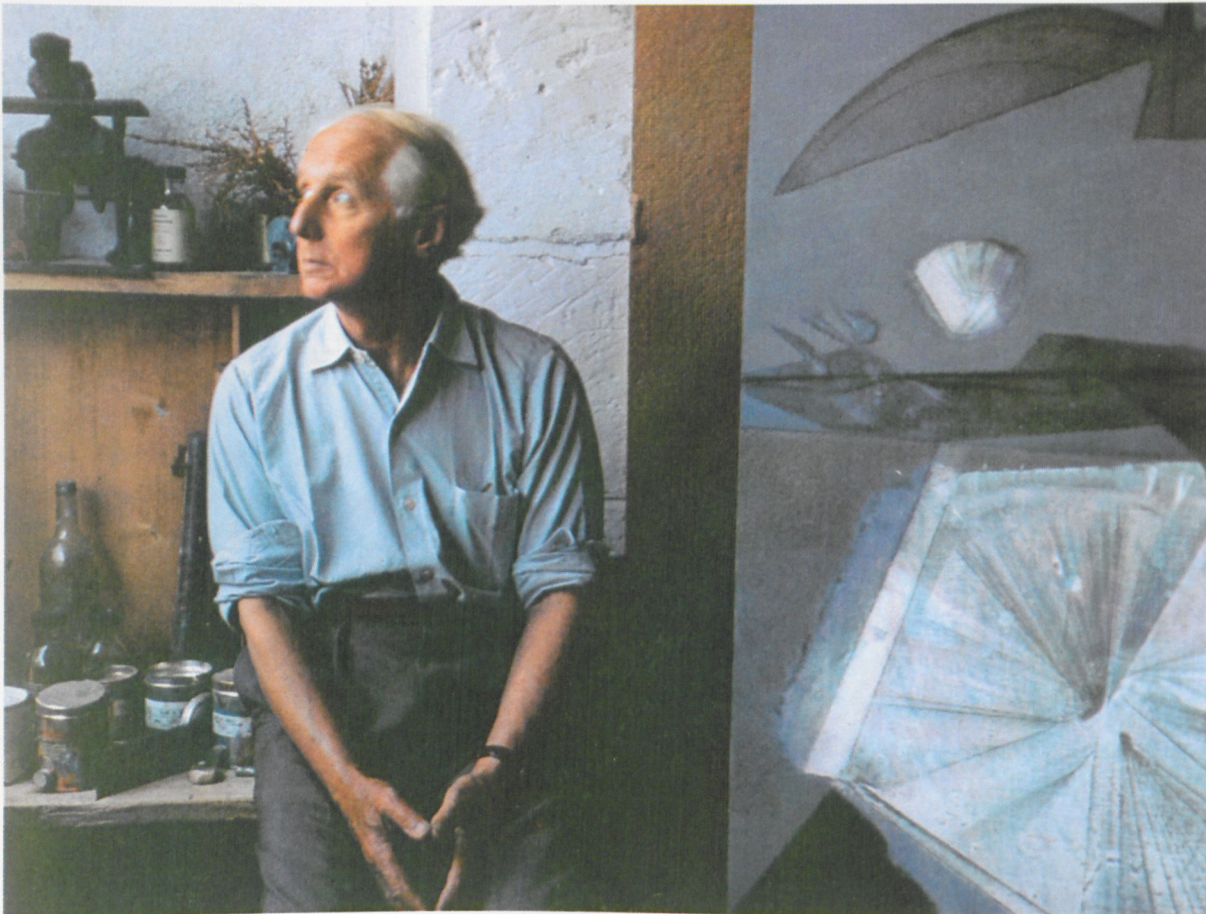
Si les photographies de Victor et Peter Schamoni reproduites dans l'entretien avec ce dernier (p. 144-153) ont pour première particularité de se confronter avec l'œuvre et avec l'artiste dans un

temps limité, elles se caractérisent également par leur volonté de s'introduire, par la compréhension, dans la personnalité de l'artiste aussi bien que dans les mécanismes et les processus de production surréaliste.

Réalisées dans le cadre d'une recherche documentaire sur l'œuvre et la vie de Max Ernst – pendant le tournage d'*Excursions dans l'inconscient*³ en 1963 ou lors de la préparation de *Maximiliana ou L'Exercice illégal de l'astronomie*⁴ –, ces photographies s'intéressent à l'élaboration progressive de l'œuvre et au travail de l'artiste. Et c'est cette démonstration de la façon de faire de



24-25. Alexander Liberman, *Max Ernst dans son atelier à Huismes, sur le chevalet*
Après moi le sommeil, 1959, Brühl, Musée Max Ernst



Max Ernst, ce sont ces images où on le voit mettant vigoureusement la main à la pâte qui nous donnent une idée approximative de l'acte de création des tableaux surréalistes (repr. p. 48). Le travail concentré sur un collage d'objets, dont les reproductions photographiques apportent en complément leur propre perspective d'œuvres collées, ou le travail de frottage des structures cachées du bois : c'est ainsi que ces images entrent par effraction dans l'œuvre, en considérant l'artiste comme élément à la fois constitutif et créateur de ces nouvelles réalités. La photo d'atelier prise par Peter Schamoni, qui nous montre Max Ernst à distance, entouré par la ronde des tableaux, du chevalet et de la table de travail surencombrée, fait l'effet d'un moment de suspens et d'interrogation, comme si l'artiste s'était arrêté pour questionner les tableaux qui, d'ordinaire, suivent de si près l'organe exécutif de l'esprit producteur¹⁵. Nous lisons ici sur les mains si parlantes de l'artiste. Abstraction faite de ces « actes de parole », les mains magiques semblent comme à l'arrêt, disparaissent dans les poches du manteau ou du pantalon, comme pour prendre du repos et se recharger dans des phases régénératives¹⁶. Sur la photo montrant Max Ernst adossé à l'un des grands reliefs du mur d'enceinte du jardin¹⁷, comme si le XIX^e siècle venait à son tour couronner l'artiste de ses fruits, se produit une symbiose qui donnera ensuite lieu à d'autres images (repr. p. 23)¹⁸. C'est devant l'arsenal de sa bibliothèque, avec une chouette juchée sur la poutre maîtresse de la charpente, à l'écart de la sphère de fabrication artisanale, que Victor Schamoni nous présente l'artiste qui aura été de tout temps féru d'ornithologie et dont la sagesse repose elle aussi sur la faculté de voir dans les ténèbres et sur sa curiosité intellectuelle (repr. p. 129). Ce n'est pas parce qu'ils faisaient la satire des oiseaux, mais parce qu'ils avaient fondamentalement et intensément rapport aux situations et aux événements contemporains que les drames et les comédies d'Aristophane étaient si vivants. Les photos d'André Morain témoignent elles aussi de cet équilibre entre création artisanale et force visionnaire (ill. 26-28). À la réalisation, à la

création concentrée du surréel dans l'atelier du tailleur de pierre Gilles Chauvelin à Huismes¹⁹ – il s'agit en l'occurrence de la mise en œuvre du *Musée de l'homme* –, au milieu des appareils et des outils qui ont l'air d'être en vie, fait pendant le dialogue muet de l'artiste avec ses créatures jetées dans l'existence, un dialogue qui est plus qu'une simple vérification. Sur l'admirable photographie, tout en contraste, qui capte avec une parfaite clarté et une intériorité contenue l'artiste en buste, plongé dans ses pensées, on dirait que l'œuvre abandonnée à la pierre défie effrontément son créateur ou, mieux peut-être, son médium. *Le Néant et son double* devient l'alter ego et le double de l'artiste. Combien le crayon, dépassant comme un signet de la poche de la veste, semble-t-il ici à portée immédiate de la main, prêt à tout moment à noter d'autres images et d'autres volte-face possibles.

La photographie prise par Morain de la fontaine d'Amboise (repr. p. 24) montre à quel point ce phénomène de capture et de saisissement opéré par l'œuvre reste actif par delà sa contemplation analytique. Max Ernst a conçu son ouvrage comme un lieu magique de créatures crachant de l'eau, juchées sur des socles qui s'élèvent dans l'espace dans un mouvement de spirale²⁰. Comme un spectacle étrangement inquiétant à la tombée de la nuit, la photographie longue exposition combine l'éclatante acuité de la magie de l'eau aux sombres silhouettes floues des passants, dont la métamorphose nous révèle le pouvoir d'action des mondes visuels de Max Ernst²¹.

L'affinité élective du médium

Une chose est sûre : ces photographies apparaissent en premier lieu comme des représentations de représentations. Pourtant, à travers leurs différents points de vue, elles perforent les apparences qu'elles figurent et nous permettent de jeter un œil sur les éléments déterminants des lieux de fabrication du travail artistique. Épousant le rythme d'une tranquillité faite de retenue, voire d'expectative, des images naissent, qui font non seulement fusionner l'artiste et son œuvre en un amalgame que la photographie capture,



26. André Morain,
Max Ernst dans l'atelier
Chauvelin avec
les tailleurs de pierre,
Huismes, 1967, Paris,
collection particulière

qui témoignent non seulement de l'acte de création à travers une série qui en déroule les étapes, mais qui créent elles-mêmes leur propre espace d'expérience, en sympathie avec leur objet.

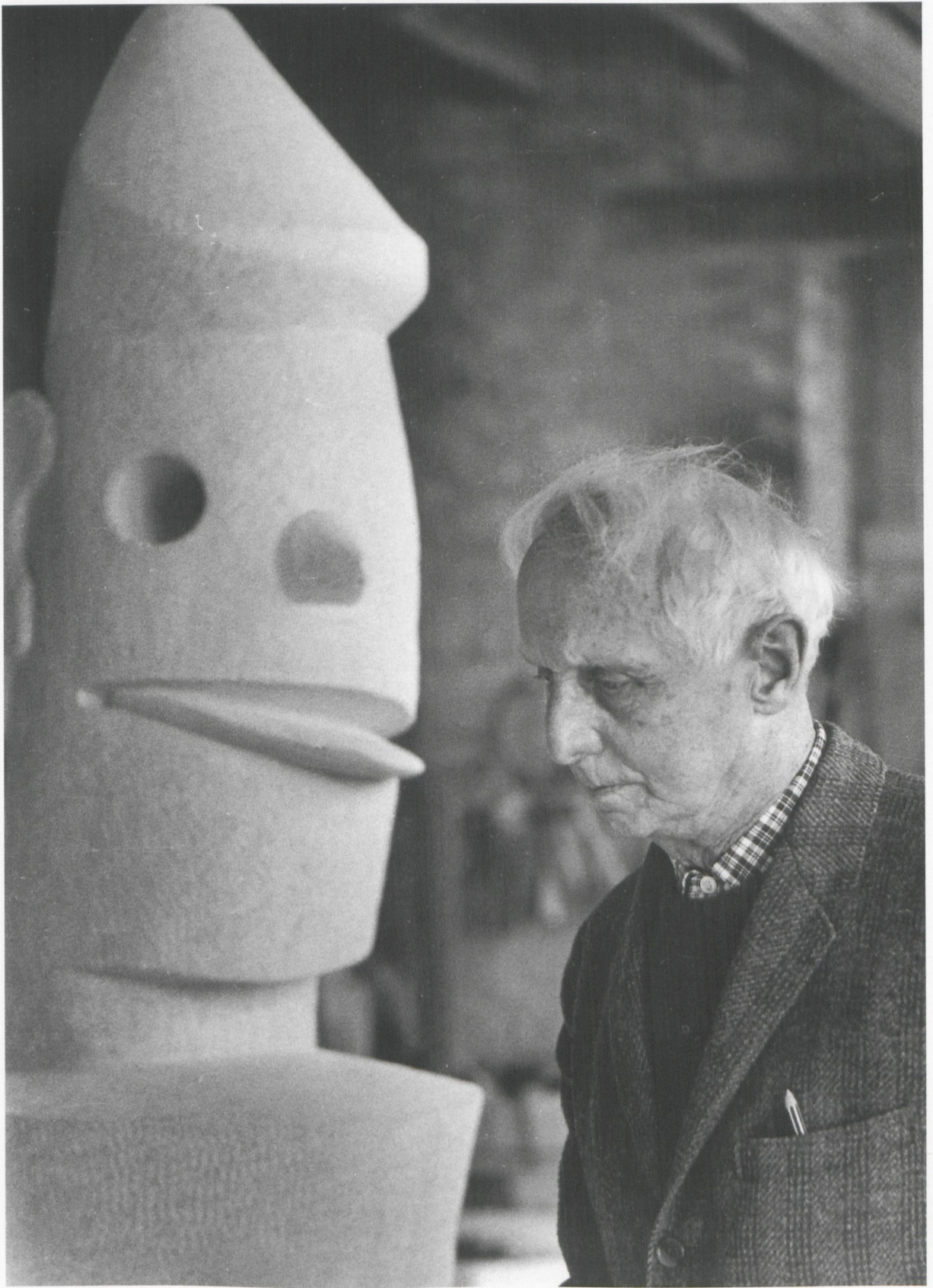
Qu'est-ce qui différencie en somme les photographies de Touraine de tous les autres portraits que les photographes se sont faits et ont faits pour nous de Max Ernst ? Ce sont surtout des photos avec des amis et des photos qui s'intéressent à l'artiste et à son œuvre. C'est d'ailleurs pour cela qu'on n'y trouve guère d'images posées, de portraits d'artiste mis en scène dans le style et à la mode de l'époque. Et l'on a le sentiment que l'artiste, dans un silencieux dialogue avec ses œuvres, loin de toute agitation, traverse une phase de réinvention, de recréation. Sur ces photographies dénuées de toute prétention, la ferme d'Huismes prend l'allure d'un *hortus conclusus*, un jardin clos qui, dans le calme de son isolement, devient comme un réservoir d'énergie pour le formidable stimulant de la création.

À une époque où la photographie en couleurs se propage à tout va, ces images monochromes se barricadent contre le spectacle bariolé de la consommation. Et si Liberman est le seul à oser

montrer l'artiste dans l'espace coloré de son atelier, c'est à Max Ernst et à ses œuvres que la polychromie des photos abandonne la force de rayonnement de la palette artistique. Du point de vue historique, le renvoi à la photographie en noir et blanc est un retour au départ, à un degré zéro qui cherche d'une part une mise en forme dénuée de tout préjugé, c'est-à-dire une objectivation du médium par renoncement à l'illusion de la couleur, mais qui vise aussi, d'autre part, à un ennoblement : à travers l'infinité de ses nuances et dans la concentration sur « l'essentiel », la photo en noir et blanc devient un moyen de réflexion qui, d'être en prise directe sur la réalité, en augmente la crédibilité. Ce qui renforce sans doute l'aptitude de la photographie à entamer un rapport de dialogue avec son objet.

Dans le cas concret des portraits de Max Ernst, la photo s'inscrit en outre dans une tradition qui l'a toujours voulue partie intégrante du surréalisme et de son goût pour les procédés techniques²². Dans le rapport de l'œuvre à ses connotations surréelles et dans la confrontation de la réalité avec son image photographique, on peut observer des traits communs. Dans l'un et l'autre cas, on part d'un donné existant pour le

27. André Morain,
Portrait de Max Ernst,
Huismes, 1967, Paris,
collection particulière



transformer en image visionnaire d'une réalité enrichie, métamorphosée. Dans leur principe, les procédés photographique et surréaliste sont tout sauf étrangers l'un à l'autre. Et les photos de Max Ernst ne présentent-elles pas elles-mêmes des caractères créant une sorte de plan de méta-réalité qui se situe d'emblée au-delà du monde réel ? L'intervention de l'appareil photo devient ici le médiateur de la technique et de l'art. Ce sont les œuvres et leur auteur, en mystérieux médium, qui s'impriment, de façon à la fois obscure et significative, au tréfonds des images photographiques : la vie apparaît du même coup comme un « papier collé » dans lequel un roman autobiographique pourrait venir s'enchâsser. C'est jouer au temps un joli tour de passe-passe : grâce à la photographie et à son art, ne pas faire se figer ce qui a été vu, mais incorporer des vérités dans les images.

(Traduit de l'allemand par Jean Torrent)



28. André Morain,
Max Ernst dans l'atelier
Chauvelin, Huismes,
1967, Paris,
collection particulière

¹ Les premiers mois au « Pin perdu » ont nécessité toutes sortes de travaux de transformation et autres opérations de creusement, comme on voit, auxquels les visiteurs étaient sans doute invités à prendre part, comme en témoigne notamment Malitte Matta (voir entretien p. 86-89).

² Sur Ulrich Mack comme photographe de portrait, voir *Ulrich Mack, Françoise Gilot, ein photographisches Porträt*, cat. exp., Münster 2006, et « 60 Jahre Ulrich Mack », dans *Designer's Digest – Magazin für Gestaltung und Technik*, n° 8, 1994, p. 17-24.

³ Elizabeth « Lee » Miller avait vécu le bombardement de Londres et la libération de la ville de Paris (pour le compte du groupe de presse Condé Nast) et, en tant que reporter de guerre, c'est elle qui photographia les camps de concentration de Buchenwald et de Dachau à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Au-delà de l'amitié, c'est sans doute une même vision complexe de l'Allemagne qui l'unissait à Max Ernst. Au moment des photos faites en Touraine, elle ne travaillait plus qu'occasionnellement

pour *Vogue*, ainsi que pour les publications de son mari Roland Penrose, par exemple sur Picasso et sur Tàpies. Sur Lee Miller, voir Mark Haworth-Booth, *The Art of Lee Miller*, Londres 2007, et Katherine Slusher, *Lee Miller, Roland Penrose – The Green Memories of Desire*, Munich, Berlin, Londres, New York 2007, et en dernier lieu l'exposition présentée à Londres et à Paris (Musée du Jeu de Paume, 21 octobre 2008 - 4 janvier 2009), *L'Art de Lee Miller*, Paris 2009.

⁴ Plusieurs photographies à caractère privé ont vu le jour en 1950, à l'occasion de la visite de Max Ernst et Dorothea Tanning à Fareley Farm, dans l'East Sussex, où Lee Miller vivait. C'est aujourd'hui le siège du Farley's Yard Trust, qui se consacre à la vie et à l'œuvre de Sir Roland Penrose et de Lee Miller. Au cours de la décennie, Fareley Farm devint ensuite un véritable lieu de ressourcement pour de nombreux artistes (Picasso, Man Ray, Henry Moore entre autres).

⁵ En tout état de cause, on peut attribuer à la maison

d'Huismes, toute peuplée de tableaux et de sculptures, la structure d'un réseau de choses et de relations opérant à distance, une sorte de communauté artistique qui serait composée d'œuvres et de créatures.

⁶ La série de photos nous montre Max Ernst dans son appartement parisien, à la librairie La Hune et à la brasserie Lipp. Le marché aux oiseaux a donné lieu à une série complète de portraits, certains avec l'écrivain surréaliste Patrick Waldberg, un des premiers biographes de Max Ernst. Une exposition fut organisée à la librairie La Hune à l'occasion de la sortie de son livre, publié chez Jean-Jacques Pauvert en 1958.

⁷ Sur Helmut Hahn et Max Ernst, voir *Helmut Hahn. Spiel und Wirklichkeit – zum 100. Geburtstag von Max Ernst*, cat. exp., Meerbusch, Städtische Galerie, 1991.

⁸ Hahn, qui connaissait bien le milieu artistique parisien, a fait le voyage d'Huismes en 1957. Sans doute rendu possible par l'entremise du galeriste et futur fondateur de la foire Art Cologne, Hein Stünke, le séjour de plusieurs semaines devait primitivement servir aux préparatifs pour un film documentaire sur Max Ernst, qui n'a cependant jamais pu voir le jour. Plus de cinquante photos ont été réalisées pendant cette période, probablement toutes sur plaques photographiques de format carré, et c'est seulement après coup, lors de leur agrandissement, qu'elles ont été recadrées pour adopter le format rectangulaire, en hauteur ou en largeur, qu'on leur connaît aujourd'hui.

⁹ *The King Playing with the Queen*, un groupe créé pendant l'été 1944, doit être considéré comme l'un des sommets de l'œuvre de sculpture de Max Ernst. À cet égard, Werner Spies a fait remarquer à juste titre l'innovation formelle représentée par la façon dont cette sculpture encercle les espaces aériens, en s'appuyant sur certaines observations de Carola Giedion-Welcker, qui parle, dans un texte de 1963, de « l'alternance pleine de contraste entre formes souples et volumes lisses et durs », de « légèreté suggestive » et d'« élasticité spatiale », ces expressions trouvant un singulier reflet dans les photos du jeu de boules. Voir Werner Spies, *Max Ernst, Skulpturen, Häuser, Landschaften*, cat. exp., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1998, p. 154.

¹⁰ Voir Erika Billeter, Kuno Fischer (dir.), *Michel Sima, Künstler im Atelier*, Berne et Sulgen 2008, p. 157.

¹¹ Sur Liberman, voir Barbara Rose, *Alexander Liberman*, New York 1982, ainsi que Dodie Kazanjian, Calvin Tomkins, *Alex – The Life of Alexander Liberman*, New York 1993. Voir plus spécialement aussi, sur ses portraits d'artiste, Alexander Liberman, *The Artist in His Studio*, Hanovre 1961.

¹² En sa qualité de directeur artistique de *Vogue* et ultérieurement de directeur éditorial du groupe de presse Condé Nast, c'est Liberman qui a publié les photos prises à Buchenwald par Lee Miller.

¹³ Tourné par Peter Schamoni à Huismes en 1963, le film intitulé *Voyages dans l'inconscient* montre Max Ernst dans son atelier, faisant des démonstrations des techniques du collage et du frottage. Le second film, *Maximiliana ou L'Exercice illégal de l'astronomie*, ne fut tourné qu'en 1966, à Seillans.

¹⁴ Peter Schamoni, *Max Ernst. Maximiliana – Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie*, Munich 1974. Pour son collage de couverture, le livre utilise le portrait photographique de Max Ernst réalisé par Frederick Sommer en 1946 à Sedona.

¹⁵ Alors que les photos de Liberman ont été prises dans la grange transformée en atelier, les travaux de collage ont été photographiés au premier étage.

¹⁶ C'est Fabrice Hergott qui a attiré l'attention sur le fait que les sculptures réalisées à Huismes n'ont pas de mains, en voyant dans cette diminution du pouvoir d'action l'illustration d'une situation « ouverte », qui comporte la possibilité de faire plusieurs choix. Voir Fabrice Hergott, « Huismes : die Früchte einer langen Erfahrung », dans Werner Spies, *Max Ernst* cit. p. 274.

¹⁷ Max Ernst a acheté les reliefs Art nouveau figurant les allégories de différentes vertus dans ce qui restait de la démolition de la maison de commerce Dufayel, à Paris, et les a intégrés ensuite, à la manière d'un collage, au mur d'enceinte du jardin. En signalant que ces sculptures sont signées « Bréton » et en y voyant une occasion pour Max Ernst d'épingler son ancien compagnon de lutte qui l'avait exclu du groupe surréaliste en 1954, après que la Biennale de Venise lui eut décerné son Grand Prix de peinture, on soulignera une fois de plus l'engrenage qui entraîne dans un même mouvement les éléments biographiques et la création artistique. Voir *Ibid.*

¹⁸ La photo où l'on voit Max Ernst en train de travailler au moulage de plâtre *Capricorne* fait sans doute involontairement de l'artiste un violoniste jouant de la râpe sur l'instrument de plâtre. Les photos prises en 1963 par Lord Snowdon ont également pour thème le mur du jardin, avec les reliefs achetés à Paris. Grâce au regard expert du photographe, on dirait que c'est l'allégorie taillée au burin qui induit le visage fouetté par le vent de l'artiste. Les deux photographies présentent l'une et l'autre un procédé certainement efficace de projection, qui nous dévoile la problématique fondamentale, interprétative, du caractère inéluctablement ouvert de ces images.

¹⁹ C'est Gilles Chauvelin, maire d'Huismes et directeur d'une entreprise de taille de pierres qui exécutait dans son atelier les sculptures selon les modèles réalisés en plâtre par Max Ernst.

²⁰ La fontaine d'Amboise, don de l'artiste à la ville des bords de Loire, a été inaugurée en 1968. En tant qu'hommage à la Touraine et à Léonard de Vinci, elle évoque une douceur pleine de bonhomie, qu'on pourrait également interpréter comme synthèse de la région et de l'artiste.

²¹ La plaque apposée sur la fontaine (« Aux cracheurs, aux drôles, au génie ») souligne la confondante stratégie de la fontaine, qui est un collage opérant aussi sur le plan symbolique, puisque l'artiste y est peut-être figuré en assistant du grand Leonardo, comme le laissent d'ailleurs entendre certaines allusions dans la brochure publiée à l'occasion de son inauguration. L'effacement biographique des traces est également présent dans l'œuvre, en tant que qualité esthétique et formelle, sous l'aspect des surfaces lisses et miroitantes d'où naissent des phénomènes liquides de réflexion et de réfraction.

²² Ce rapport de dialogue entre l'art et la photographie qui apparaît au grand jour dans les photos de la Touraine sera découvert quelques années plus tard par les historiens de l'art, qui en feront un sujet d'étude. Ainsi Otto Stelzer montrera-t-il clairement, en 1966, comment cette interaction s'est déployée historiquement, mais en mettant plus spécialement l'accent sur l'influence réciproque des médiums et l'importance de ce phénomène pour le surréalisme. Voir Otto Stelzer, *Kunst und Photographie – Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, Munich 1966.