



HAL
open science

Le hasard et la “connaissance irrationnelle”. Présences de la psychanalyse dans les écrits esthétiques de Max Ernst

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. Le hasard et la “connaissance irrationnelle”. Présences de la psychanalyse dans les écrits esthétiques de Max Ernst. Julia Drost; Ursula Moureau-Martini; Nicolas Devigne. Max Ernst, l’imagier des poètes, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, pp.221-240, 2008, Monde germanique, 978-2-84050-575-4. hal-03165748

HAL Id: hal-03165748

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03165748v1>

Submitted on 22 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE HASARD ET LA « CONNAISSANCE IRRATIONNELLE »
PRÉSENCES DE LA PSYCHANALYSE DANS LES ÉCRITS
ESTHÉTIQUES DE MAX ERNST

Jean-François Laplénie

Freud, « influence » majeure du surréalisme : si ce lieu commun de la critique trouve ses racines dans les déclarations explicites de plusieurs des représentants éminents du groupe, à commencer par André Breton lui-même, il n'en reste pas moins qu'il est à manipuler avec précaution. Entend-on par là que la psychanalyse a fourni aux surréalistes des thèmes ou une grammaire artistique ? Veut-on dire que le surréalisme a « mis en art »¹ les théories freudiennes ? Y a-t-il continuité réelle ou bien malentendu entre la théorie psychologique et la pratique artistique ? Freud lui-même semble avoir pris une plus juste mesure du phénomène en ironisant sur le fait que les surréalistes l'avaient choisi, bien malgré lui, comme leur « saint patron »² : cette formule indique que la référence omniprésente à Freud, les allusions à ses œuvres ou aux concepts clefs de ses théories, ont une fonction d'appui, d'appel, d'autorité ; mais que le lien entre l'analyste et les artistes est peut-être aussi ténu que dans le cas de l'intercession d'un saint. La réception tonitruante que fait André Breton de la psychanalyse, même s'il ne s'agit pas ici d'en mettre en doute la réalité ni la portée³, a du moins considérablement contribué à créer une légende psychanalytique autour du surréalisme, masquant le cas échéant les différences individuelles – entre Breton, Crevel, Dalí – et la description précise du phénomène. Elle a été également propice à de nombreuses

221

MAX ERNST, L'IMAGIER DES POÈTES • PUPS • 2008

- 1 Lionel Salem, *La Science dans l'art*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 37.
- 2 C'est ce qu'il écrit à Stefan Zweig après la visite que lui rend Salvador Dalí en juillet 1938 (lettre de Sigmund Freud à Stefan Zweig, de Londres, 20 juillet 1938, dans Sigmund Freud, *Correspondance 1873-1939*, trad. Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1966, p. 490).
- 3 Sur cet aspect, on se reportera à la discussion sur les diverses influences psychologiques et psychiatriques chez Breton, dans Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, édition revue et corrigée 1988, p. 104-105.

analyses psychanalytiques de textes et de tableaux, censées ramener ces productions à leur point d'origine : une recherche sur, dans et par l'inconscient⁴.

La réception de Freud par Max Ernst est moins documentée, moins étudiée aussi, et en tout cas moins revendiquée que dans le cas d'autres artistes surréalistes. Elle est surtout chronologiquement bien antérieure et médiatisée différemment, ce qui, nous le verrons, n'est pas sans conséquence pour le chemin particulier de Max Ernst par rapport à la psychanalyse et pour sa façon de la mettre « au service de sa palette »⁵ :

La psychanalyse fut pour lui dès le départ un savoir dont il s'est toujours servi comme d'un instrument quelconque. On cherchera en vain chez lui toute cette terminologie psychologique et psychopathologique constituée en un système abstrait insupportable et que Breton, tout comme Dalí parfois, place au premier plan de ses productions. Les rares emprunts qu'il fit à ce vocabulaire pour la rédaction d'« Au-delà de la peinture » lui servirent beaucoup plus à se faire comprendre au sein du groupe qu'à définir le sens et le contenu de ses travaux⁶.

C'est justement à ces « rares emprunts » qu'est consacré la présente étude. Il semble en effet que les écrits esthétiques de Max Ernst, s'ils ne constituent certes jamais un « premier plan » de sa production picturale, dépassent la seule fonction de « se faire comprendre au sein du groupe ». Ils apparaissent comme une façon de mettre en forme une technique et de montrer comment l'instrument psychanalytique vient nourrir trois aspects essentiels de l'activité créatrice du peintre : le renouvellement du matériau, les techniques picturales et la réflexion sur la fonction de connaissance de l'activité artistique. Ce sont ces trois points que j'aimerais développer ici à l'exemple des essais esthétiques de Max Ernst, notamment d'« Au-delà de la peinture »⁷, publié en 1936 dans les *Cahiers d'art*.

*

4 Concernant le caractère réducteur de telles analyses, qui tendent à effacer le travail créateur et l'aspect esthétique des œuvres, notamment dans le cas de Max Ernst, on se reportera à Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin. Max Ernst 1950-1970*, Köln, DuMont-Schauberg, 1971, p. 38-40.

5 Lionel Salem, *La Science dans l'art*, op. cit., p. 17.

6 Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, DuMont, 1974, p. 182.

7 J'utilise le texte publié dans Max Ernst, *Écritures*, avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur, Paris, Gallimard, 1970, p. 235-269.

Les premiers contacts de Max Ernst avec les théories freudiennes remontent à l'époque de ses études à l'université de Bonn, où il est inscrit depuis avril 1910 et étudie la philologie, la philosophie et l'histoire de l'art, mais aussi la psychologie⁸. Au cours du semestre d'été de 1913, il y fait la connaissance de Karl Otten⁹, qui vient de s'initier à la psychanalyse à Munich, et c'est également cette année qui voit sa lecture de *l'Interprétation des rêves* et de l'essai sur *le Mot d'esprit*¹⁰. Ces lectures ne sont guère étonnantes de la part de celui qui à l'époque « dévore sans choisir toute lecture qui lui tombe sous la main, [...] se laisse influencer par n'importe quoi », et fait « la lecture de philosophies séditieuses » : les textes de Freud font probablement partie de ce « délicieux chaos sous un crâne inquiet »¹¹ qu'il décrit *a posteriori* dans ses « Notes pour une biographie ». Son intérêt pour la « nouvelle psychologie », comme celui d'autres représentants de sa génération, est très probablement dû à l'attrait provocateur exercé par une théorie réputée sulfureuse et offrant appui et légitimation à une rupture avec les normes morales dominantes. Karl Otten, très influencé par la personnalité et les théories d'Otto Gross, a probablement contribué à présenter la psychanalyse sous le jour peu orthodoxe d'une doctrine révolutionnaire, et il faut également supposer à Max Ernst une connaissance des théories d'Otto Gross publiées en 1913 dans une série d'articles de *Die Aktion*¹². En cela, Max Ernst diffère peu du reste de sa génération en Allemagne : sa rencontre avec les écrits et théories de Freud s'inscrit dans la première période d'expansion de la psychanalyse en direction du champ artistique et dans la période de plus grande influence d'Otto Gross, son relais auprès des avant-gardes. Dans la génération de jeunes artistes expressionnistes qui forme le futur vivier de Dada Berlin – Raoul Hausmann, Franz Jung ou Richard Huelsenbeck –, cette influence de Gross, associée à la fascination pour

- 8 Eduard Trier, « Was Max Ernst studiert hat » (« Les cours que l'étudiant Max Ernst a suivis »), dans *Schriften zu Max Ernst*, éd. Jürgen Pech, im Auftrag der Stadt Brühl, Köln, Wienand, 1993, p. 15-30.
- 9 Voir Bernhard Zeller, « Karl Otten 1889-1963 », dans *Karl Otten, Werk und Leben, Texte, Berichte, Bibliographie*, hrsg. von Bernhard Zeller und Ellen Otten, Mainz, von Hase und Koehler Verlag, 1982, p. 15-16. Otten, inscrit à l'université de Munich du semestre d'hiver 1910-1911 au semestre d'été 1912 indique que « In München geriet ich an die Psychoanalyse, die ich meisterte » (je traduis : c'est « à Munich [qu'il] rencontr[ra] la psychanalyse, dans laquelle [il] pass[ra] maître »). À l'instar de nombreux jeunes artistes expressionnistes à l'époque, il y subit notamment l'influence du psychanalyste autrichien Otto Gross.
- 10 Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*, op. cit., p. 38.
- 11 Max Ernst, « Notes pour une biographie », dans *Écritures*, op. cit., p. 18.
- 12 Citons notamment « Zur Überwindung der kulturellen Krise », *Die Aktion*, 3^e année, n°14, 2 avril 1913, col. 384-387.

la figure du fou, homme « plus naturel et plus humain »¹³ (Herzfelde), débouche toutefois sur une critique très dure de la psychanalyse freudienne orthodoxe et sur l'élaboration d'une psychanalyse révolutionnaire, dont le but est de « rendre les hommes heureux et d'évacuer la souffrance du monde ». Cette psychanalyse du social doit « cré[er] de nouveaux ordres, de nouvelles lois, de nouvelles religions », en un mot « boulevers[er] la société »¹⁴.

224

Chez Ernst au contraire, l'intérêt pour la psychanalyse, comme du reste pour le phénomène de la maladie mentale, n'est pas au premier abord social ou politique, mais bel et bien esthétique. On sait l'intérêt que le peintre porte à l'« art brut », aux productions d'aliénés qu'il est amené à voir au cours de ses études de psychologie – il suit les enseignements d'Arthur Hübner et du professeur Oswald Külpe – et qui « touchent à vif le jeune homme, qui est tenté d'y reconnaître les lueurs du génie et prend la décision d'explorer à fond les terrains vagues et dangereux, situés aux confins de la folie »¹⁵. C'est en cela que la lecture de Freud par Max Ernst rejoint la découverte qu'en fait Breton à partir de 1916, elle aussi médiatisée d'abord par un intérêt pour le phénomène de la maladie mentale :

C'est dès le début de ce séjour à Saint-Dizier [où il est interne] qu'il découvre l'œuvre de Freud, à travers le *Précis de psychiatrie* du Dr Régis et l'ouvrage que celui-ci écrivit en collaboration avec le Dr Hesnard, *La Psychoanalyse*, publié chez Alcan en 1914. Freud était alors presque inconnu en France où ses livres n'étaient pas traduits. L'intérêt de Breton paraît avoir été immédiat¹⁶.

Si l'on en croit en effet le ton lyrique d'une lettre à Théodore Fraenkel du 25 septembre 1916 : « Ô poésie allemande, Freud et Kraepelin ! »¹⁷, Breton est

13 Wieland Herzfelde, « Die Ethik des Geisteskranken », *Die Aktion*, 4^e année, 1914, col. 298-302, cité d'après Thomas Anz (dir.), *Phantasien über den Wahnsinn, expressionistische Texte*, München/Wien, Hanser, 1983, p. 127.

14 Franz Jung, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, ungedruckt (1922/1923), dans Otto Gross, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, mit einem Textanhang von Franz Jung, hg. und kommentiert von Kurt Kreiler, Frankfurt a.M., Robinson Verlag, 1980, p. 126 : « Das Ziel wird, die Menschen glücklich zu machen und das Leid aus der Welt zu schaffen. Dahin [...] treibt die Analyse die Bewußtwerdung vor. Sie schafft neue Ordnungen, neue Gesetze, neue Religionen. Sie ordnet die Gesellschaft um, indem sie die noch in Geltung befindlichen Konventionen als Verkrampfungen eines unlebendig gewordenen Poles im Erleben erweist, auflöst und das Erleben freilegt. Und ihr Ziel ist, die Menschen enger und gefühlfähiger miteinander zu verbinden ».

15 Max Ernst, « Notes pour une biographie », *op. cit.*, p. 20. ↵

16 Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, rééd. cit., p. 102-103.

17 Cité par Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 99.

immédiatement fasciné par la portée proprement poétique des découvertes de Freud. Cependant, si « sa formation psychiatrique théorique, pour brève qu'elle ait été, est [...] réelle »¹⁸, sa formation psychanalytique, elle, reste pendant de longues années partielle et incomplète puisque médiatisée « par ce contact initial avec la pensée de Freud dans ses insuffisances mêmes et ses lacunes ; quand, relatant en 1924 l'expérience de 1919, il la rattache à la méthode freudienne, il s'appuie très exactement sur ce qu'il a appris de Freud à travers Régis »¹⁹. En effet, les œuvres majeures de Freud devront attendre les années 1920 – 1926 dans le cas de *La Science des rêves* – pour être publiées en français. C'est sans doute là qu'il faut chercher ce que Werner Spies nomme l'« incompréhension passionnée de Breton devant la psychanalyse »²⁰. À l'opposé, Max Ernst possède une excellente connaissance non seulement de Freud dans l'original, mais également de toute la tradition psychologique et psychiatrique allemande, depuis Carl Gustav Carus jusqu'à Paul J. Möbius. Chez lui aussi, les traces de son premier contact vont être déterminantes, puisque ses deux sources principales de réflexions seront les travaux de Freud sur le rêve et sur le mot d'esprit, soit les œuvres caractéristiques de la première phase des découvertes freudiennes, avant le tournant que constituent, à partir de 1915, les travaux métapsychologiques sur le narcissisme et la deuxième topique²¹. Ces deux ouvrages théoriques majeurs, dont l'intérêt réside principalement dans l'élaboration de modèles et de mécanismes de l'inconscient (processus primaires et secondaires, travail du rêve²² et économie du mot d'esprit), forment une base que Max Ernst lit

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 104.

20 Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, op. cit., p. 182.

21 Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*, op. cit., p. 40 : « *Es erscheint mir, als habe auf den Max Ernst der Dadazeit stärker die Schrift Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten und auf den Max Ernst des Surrealismus stärker die Traumdeutung eingewirkt* ». [je traduis : « Il m'apparaît que le Max Ernst de la période Dada a été influencé plus fortement par l'essai *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, le Max Ernst du surréalisme plus fortement par *L'Interprétation des rêves* »].

22 Carlo Sala (*Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Klincksieck, 1970) postule plus qu'il ne démontre la « dimension onirique » (p. 21) dans l'œuvre de Max Ernst dès sa période Dada : dans *Fiat modes*, « le rêve et l'inconscient sont véritablement introduits dans l'art » (p. 31). « La notion d'inconscient se transforme donc en un véritable élément culturel et idéologique. Les réussites picturales de Ernst ont fourni des ensembles figuratifs où les avant-gardes pourront puiser leurs idées mais surtout trouver une justification les incitant à de nouvelles attaques contre l'ordre esthétique établi » (p. 103). Si ce postulat sommaire du caractère « révolutionnaire » de la psychanalyse conduit l'auteur à des interprétations discutables, il n'en reste pas moins que les travaux de Freud sur le rêve informent profondément la *démarche* de Max Ernst.

souvent en relation avec ses autres nourritures intellectuelles, notamment le romantisme²³. Il faut y ajouter la connaissance des écrits « d'application » de la psychanalyse, et principalement de l'essai sur la *Gradiva* de Wilhelm Jensen et du *Souvenir de l'enfance de Léonard de Vinci*. Ce dernier texte vient nourrir de façon particulièrement nette le personnage ornithomorphe de Loplop – Hornebom et le parallèle avec Léonard de Vinci²⁴. Toujours est-il que, dès avant 1920, Max Ernst a déjà assimilé Freud, tant pour sa propre vie psychique²⁵ que dans ses principales applications psychologiques et esthétiques.

À son arrivée à Paris en 1922, le peintre allemand trouve un groupe d'artistes nourris par une réception collégiale – et partielle, comme on vient de le voir – des théories freudiennes, et qui va constituer l'un des socles du premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton en 1924. Selon ce texte, la découverte scientifique « rend à la lumière une partie du monde intellectuel, et [...] de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier »²⁶. De même que le refoulé est susceptible de « remonter à la lumière » à tout moment, de même la découverte freudienne met au jour, dans un mouvement proprement archéologique, un pan « refoulé » du « monde intellectuel ». Si Breton estime que ce n'est qu'en apparence que cette découverte est fortuite, c'est que le retour de l'imagination, comme celui du refoulé chez l'individu, obéit à des lois précises. La venue du surréalisme est ainsi précédée des signes avant-coureurs d'une libération par laquelle « l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits ».

Si Breton accorde autant d'importance, dans un manifeste esthétique, aux découvertes d'un neurologue, ce n'est que partiellement parce que lui-même

23 Voir à ce sujet Ursula Lindau, *Max Ernst und die Romantik. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie*, Köln, Wienand, 1997, notamment p. 154.

24 Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 1997, p. 161 : « Ce passage nous permet d'affiner notre interprétation de la série Loplop et de mieux saisir l'intérêt de Max Ernst pour Léonard de Vinci et sa technique de la "vision intérieure". L'essai de Freud revêt une importance capitale dans ce contexte d'autportrait de l'artiste et d'identification à un oiseau ou à une instance supérieure ».

25 Voir Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*, op. cit., p. 38 : « *Die Kenntnis Freuds gestattete es ihm, seine eigene Persönlichkeit zu analysieren und die sich aufdrängenden Assoziationen einer Kontrolle zu unterwerfen* » [je traduis : « La connaissance de Freud lui permet d'analyser sa propre personnalité et de soumettre à son contrôle les associations qui se présentaient à lui »].

26 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 316. Les citations suivantes proviennent du même passage.

possède une formation médicale. C'est surtout que la découverte « autoris[e] à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires », et que c'est de la science elle-même que vient le démenti le plus cinglant d'un positivisme scientiste censé avoir dénié ses droits à l'imagination, et décrié par les termes de « règne de la logique », « rationalisme absolu qui reste de mode », « utilité immédiate », « bon sens », « civilisation ». La psychanalyse apparaît ici dans un rôle de justification, de mine d'idées ou de caution des « investigations » menées par l'art. Car le mouvement du texte aboutit bel et bien à la figure de l'artiste :

Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison.

C'est bien là la définition d'une utilisation « instrumentale » de la psychanalyse dans le dispositif artistique.

Il se crée donc dans le groupe surréaliste une base théorique commune constituée par le rejet du primat de la raison : intérêt pour la parapsychologie, la paranoïa (surtout avec Dalí et les liens de sa théorie de la paranoïa critique avec la thèse de doctorat de Jacques Lacan²⁷), Rimbaud et Lautréamont – et qui s'exprime dans diverses expériences (les sommeils, l'écriture automatique, etc.)²⁸ : la psychanalyse sert dès lors de base ou de caution scientifique à l'élaboration d'une poétique des œuvres. À partir d'un intérêt scientifique se développe donc chez Max Ernst comme chez André Breton, jusque dans la décennie 1920-1930, une réflexion de poétique sur l'abolition du contrôle rationnel, commencée au sein de Dada Cologne et poursuivie à Paris. Réception collégiale, réflexion médiatisée par les réflexions concomitantes de Breton, elle n'en garde pas moins, chez Ernst, un caractère propre.

27 Voir à ce sujet Patrice Schmitt, « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec Salvador Dalí », dans *Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980*, Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, 18 décembre 1979-19 avril 1980, dir. Daniel Abadie, [1979-1980], p. 262-266 ; José Ferreira, *Dalí-Lacan, la rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003.

28 Il faudrait ajouter, dans le cas de Max Ernst, l'intérêt qu'il manifeste dès sa période d'études pour le romantisme et qui médiatise, comme souvent dans le champ artistique allemand, sa lecture de Freud. Voir Ursula Lindau, *Max Ernst und die Romantik*, op. cit.

En effet, on n'assiste pas chez Max Ernst au fleurissement théorique qu'on trouve chez d'autres surréalistes. De son propre aveu, les peintres surréalistes ont du mal à trouver un « procédé analogue »³⁰ à l'écriture automatique et ne peuvent donc pas se lancer dans l'entreprise de systématisation théorique qui caractérise le versant littéraire du mouvement. « Toutes recherches théoriques ne pouvaient, en l'occurrence, leur être d'aucun secours. Seuls, au contraire, des essais pratiques et leur résultat pouvaient les aider »³¹. Essais pratiques : voici ce qui différencie nettement la pratique de Max Ernst de celle d'un André Breton, mais aussi d'un Salvador Dalí. Chez Max Ernst, le discours théorique, la glose de l'œuvre et de sa méthode est très en retrait par rapport à la dimension d'une recherche pratique procédant par « essais ». C'est justement dans l'essai que se situe, dans son œuvre, l'articulation entre les savoirs et la pratique artistique : essai, c'est-à-dire recherche, tâtonnements, découverte souvent fortuite qui conduit à l'affinement d'une *méthode*. C'est effectivement dans la décennie 1920-1930 que Max Ernst développe à Paris plusieurs procédés élaborés à Cologne, et qu'il en met au point d'autres ; mais c'est seulement au milieu des années trente, soit avec un net retard, qu'il rédige plusieurs de ses grands textes théoriques, notamment « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934) et « Au-delà de la peinture » (1937), dans lesquels il revient sur ce chemin et en fournit une narration étayée – sinon explicitement, du moins assez nettement – sur les théories de Freud. Celles-ci nourrissent sa réflexion poétique et esthétique, mise en forme *a posteriori*, sur trois points : elles fournissent au peintre un matériau neuf, mais aussi une technique pour l'obtenir, et enfin le modèle d'une connaissance par cette recherche de matériau neuf.

Si, pour les poètes et écrivains, c'est essentiellement le mot qui se fait le vecteur des associations inconscientes, le matériau du peintre Max Ernst est la vision. « De même que le poète épie le cours automatique de sa pensée et en note tous les incidents, le peintre jette sur le papier ou sur la toile ce que son inspiration visuelle lui suggère »³². Le mot d'« inspiration », qui place la

²⁹ J'emprunte ce titre à l'ouvrage de Gérard Simon, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

³⁰ Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », traduit de l'allemand par Robert Valençay, dans *Écritures*, *op. cit.*, p. 228-234, ici p. 229.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 228.

terminologie des textes dans la lignée de la réflexion esthétique fondée par l'*Ion* de Platon, introduit dès l'abord une scission interne de la personnalité artistique en deux instances dont l'une dicte et l'autre exécute. Comme toute théorie de l'inspiration, celle-ci ne se définit pas par l'attitude active du créateur³³, mais au contraire par une réceptivité à cette dictée qui, si l'on suit Max Ernst dans le parallèle avec la littérature, est automatique. Mais le parallèle s'arrête ici : en effet, cette instance de nature automatique, qui « suggère » au peintre ce qu'il a à peindre, ressemble plus à un réservoir (statique) qu'au flux (dynamique) du « cours automatique de [la] pensée ». Réservoir d'images premières, elle constitue une sorte de réserve personnelle :

Comme tout homme « normal » (et pas uniquement « l'artiste ») porte, on le sait, une réserve inépuisable d'images enfouies dans son subconscient, c'est affaire de courage ou de procédé de libération employé (tel que « l'écriture automatique ») de mettre au jour, par des explorations dans l'inconscient, des trouvailles, non falsifiées, des « images » qu'un contrôle n'a pas décolorées et dont l'enchaînement peut être qualifié de connaissance irrationnelle ou d'objectivité poétique [...] ³⁴.

Derrière la rhétorique calquée sur les manifestes d'André Breton, on peut reconnaître les points où la réflexion esthétique s'articule sur les théories psychologiques. En premier lieu, la frontière entre l'artiste et l'homme du commun est déplacée, tout comme les textes de Freud ont effacé celle qui séparait l'individu malade de l'individu sain. Il n'y a pas de différence de nature entre l'artiste et celui qui ne l'est pas, mais une différence morale et pratique : l'artiste est celui qui *ose* ou qui *sait* utiliser cette source, et tout est affaire de « courage » et de « procédé de libération ». En second lieu, l'usage du terme « subconscient », variante populaire de l'« inconscient » de la psychanalyse, permet d'apporter une solution partielle au problème de l'individualité du matériau : en tant que matériau inconscient, les « trouvailles » du peintre sont éminemment personnelles et donc individuelles, tout en s'inscrivant dans une structure applicable au psychisme humain en général, donc universelle. En ce

33 C'est en cela, peut-être, qu'elle se distingue d'une méthode comme la « paranoïa critique » de Salvador Dalí, qu'on pourrait définir comme active. Il est vrai cependant que Max Ernst met les deux méthodes explicitement en relation (*Écritures, op. cit.*, p. 244).

34 Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *op. cit.*, p. 229.

sens, ce sont des images qui tendent à la fois vers le plus individuel et le plus général.

Une telle poétique renouvelée de l'inspiration contourne le problème de l'imitation de la nature en supprimant toute référence à un réel objectif et aux rapports qu'entretient l'image peinte avec lui. Les « images » que contient le réservoir inconscient sont certes faites des traces mnésiques du réel, mais elles ne sont pas l'image du réel. L'œuvre de Max Ernst est, en ce sens, « tendue dans le sens d'une toujours plus grande émancipation de la vue »³⁵, d'une libération des images à l'égard de la perception directe du réel extérieur. Il reste à savoir si ces « images » sont des trouvailles par leur caractère totalement nouveau, ou si c'est la combinaison de ces images originaires, leur collage, qui est le véritable matériau du peintre : s'agit-il d'une émancipation de tout ce qui a été vu et contrôlé³⁶, ou bien d'une libération de l'ordre logique et prévisible de la réalité³⁷ ?

230

Il s'agit bien ici d'arracher, de libérer de l'inconscient un matériau qui, ensuite, se prêtera à la mise en forme. De fait, « Au-delà de la peinture », loin de se présenter comme un traité savant, est un texte dont la structure même suit le déroulement de cette libération, celui d'une archéologie *des* visions autant que *de la* vision. La première partie, intitulée « Histoire d'une histoire naturelle », retrace en effet le chemin qui aboutit à la publication, en 1926, du recueil *Histoire naturelle*, où Max Ernst avait « fixé, avec le plus de précision possible, une série d'hallucinations visuelles »³⁸. Or ce parcours vers l'œuvre, explicitement copié sur celui que Rimbaud décrit dans les fameuses lettres dites « du voyant », est en réalité une série d'évocations de « visions du demi-sommeil », où dominent notamment les fantasmes oediens de l'enfance.

On peut retracer le passage de ces visions – *Tagträume* – qui ont encore le caractère de figurabilité et de dramatisation propre au rêve, au résultat de l'élaboration artistique. L'une des visions, datée « de 5 à 7 ans », a pour sujet un étrange personnage muni d'un vase et d'un crayon. À un certain point

35 André Breton, « Max Ernst, Œuvre graphique » (1950), dans *Le Surréalisme et la peinture* (1965), nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1979, p. 168.

36 En cela, cette tentative serait à rapprocher des mots neufs tant recherchés par les dadaïstes. Je renvoie aux tentatives de Hugo Ball à Zurich, de Richard Huelsenbeck à Berlin et de Kurt Schwitters à Hanovre : poèmes bruitistes, simultanés, « optophonétiques ».

37 Ce serait alors l'équivalent de l'écriture automatique, celle-ci recherchant, plutôt que des mots neufs, à mettre les mots anciens dans un nouveau contexte, proprement « inouï ».

38 Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *op. cit.*, p. 231.

de l'hallucination, « le vase lui-même se met à tourner et devient toupie. Le crayon devient fouet. Maintenant, je reconnais que cet étrange peintre est mon père »³⁹. C'est justement l'étape finale de cette vision qui va servir de matériau au célèbre tableau *Ubu imperator* de 1923 : toupie et fouet, condensés en une seule image avec l'étrange personnage, sont une illustration de cette nouvelle mythologie dont l'inconscient fournit le matériau. La rêverie œdipienne autour de la figure paternelle *devient image* : elle perd le caractère narratif caractéristique du fantasme et change ainsi radicalement de nature. La clef d'interprétation psychanalytique n'est donc plus d'aucune utilité au regard de cet objet pictural. C'est par ce travail de libération que le peintre Max Ernst parvient à faire usage de la théorie freudienne pour mettre au jour des contenus refoulés. Mais ceux-ci sont utilisés en tant qu'images, c'est-à-dire dans une perspective « postfreudienne », selon le mot de Werner Spies :

231

Le recours à Freud [dans l'analyse des tableaux] ne peut être utile que si l'on ne prend pas l'œuvre de Max Ernst comme matière à [psych]analyse, mais que l'on voit dans la connaissance des analyses de Freud l'un des motifs de l'œuvre elle-même. C'est alors que la confrontation Freud-Max Ernst acquiert une importance capitale. [...] Max Ernst a repris consciemment [la] symbolique [de l'inconscient] et l'a insérée dans son œuvre. En acceptant ouvertement cette valeur symbolique refoulée avant les analyses de Freud, il a pu lui assigner un rôle postfreudien. L'utilisation consciente de tels motifs ne doit ni ne peut plus être analysée : elle est ouverte à une lecture poétique⁴⁰.

En utilisant la psychanalyse dans le parcours qui mène à l'œuvre, Max Ernst empêche simultanément que l'œuvre soit elle-même *utilisée* par la psychanalyse comme objet d'étude. Il la place dans la perspective d'un usage instrumental de la théorie psychologique et non dans celle d'une illustration de ces théories.

*

39 Max Ernst, *Écritures*, op. cit., p. 238.

40 Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*, op. cit., p. 38 et 40 : « Der Rückgriff auf Freud kann jedoch dann von Hilfe sein, wenn man das Werk Max Ernsts nicht als Stoff für eine Analyse heranzieht, sondern wenn man das Wissen von Freuds Analysen als eines der Motive fürs Werk selbst aufsucht. Dann erscheint die Konfrontation Freud-Max Ernst von kapitaler Bedeutung. [...] Max Ernst hat diese Symbolik bewußt übernommen und seinem Werk eingefügt. Dadurch, daß er diesen vor der Analyse Freuds verdrängten Symbolgehalt offen akzeptierte, konnte er ihm eine neue nachfreudsche Rolle zuweisen. Die bewußte Verwendung solcher Motive braucht und kann nicht mehr analysiert werden: sie steht einer poetischen Lektüre offen ».

Ces visions du demi-sommeil qu'Ernst place au début de « Au-delà de la peinture » ne constituent en réalité que des étapes dans l'élaboration d'une technique permettant, dans un parallélisme revendiqué avec la technique verbale de l'écriture automatique, de « mettre au jour » le trésor d'images inconscientes. Le texte se présente en effet comme la mise en récit, la dramatisation d'un épisode hallucinatoire que Max Ernst situe le 10 août 1925, lors d'un séjour à Pornic, et qui constitue le point de départ de la technique qu'il nomme frottage⁴¹. Lors de cette expérience originaire fortement dramatisée, les hallucinations de l'enfance se trouvent réactivées à l'occasion de la contemplation d'une planche de bois abîmée. C'est en quelque sorte le retour des images oubliées que Max Ernst met en scène dans ce texte, mais cette mise au jour des strates enfouies de la mémoire n'est pas mise au service d'un but thérapeutique, mais d'une technique de création d'œuvres plastiques qui lui permettra de répéter à volonté ce retour des images.

Dans l'élaboration de cette technique, comme c'est du reste le cas pour l'écriture automatique, Max Ernst ne s'inspire pas uniquement des théories du psychisme : il articule les héritages du romantisme, de Rimbaud et de Freud. C'est principalement « l'alchimie du verbe » et ses « hallucinations simples » qu'il emprunte à Rimbaud ; la psychanalyse lui fournit la théorie de la censure des contenus inconscients, et une technique pour la contourner, celle des associations libres. Or si cette dernière, principalement verbale, s'appliquait particulièrement bien à l'écriture automatique, elle ne concerne les images que de façon détournée. Le récit de Max Ernst éclaire ce dernier point :

En regardant attentivement les dessins [...] obtenus [par le frottage à la mine de plomb sur du vieux bois], les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux⁴².

Il ne s'agit pas ici d'un discours qui parvient à contourner la censure, mais d'une intensification de « facultés visionnaires », c'est-à-dire productrices d'images absentes du réel environnant. La contradiction qui caractérise ce flot

⁴¹ Cet épisode est rapporté dans *Écritures*, *op. cit.*, p. 242.

⁴² *Ibid.*

d'images semble bien être la marque des processus primaires, et donc le signe de sa provenance inconsciente. Mais, comme on l'a vu plus haut, il ne s'agit plus ici, comme dans le cas des procédés élaborés par les poètes surréalistes, d'une levée du contrôle logique afin de permettre « l'automatisme de la pensée », la production d'une pensée qui ne soit plus guidée par la conscience mais qui soit en quelque sorte le discours spontané de l'inconscient. En peinture, il s'agit plutôt de libérer le réservoir d'images que constitue la mémoire inconsciente – qui n'est pas réservoir de pulsions, mais tout au plus de traces mnésiques non ordonnées. Là encore, les théories freudiennes, notamment les chapitres métapsychologiques de *l'Interprétation des rêves*, fournissent à l'artiste un modèle de ce fonctionnement. Selon Freud, le réservoir de traces mnésiques n'est pas accessible en temps normal à la conscience, parce que l'appareil psychique fonctionne de façon orientée : les excitations reçues par l'appareil perceptif suivent un chemin, une migration qui aboutit à leur élimination ou à leur stockage. Lorsque le sujet, comme dans le sommeil, est coupé du monde extérieur, les traces mnésiques refluent en sens inverse vers le système perceptif laissé vacant et deviennent « visibles » sous forme d'images. C'est là le processus que Freud décrit, dans le cas des rêves, par le terme de régression⁴³. On voit comment Max Ernst met à profit ce modèle orienté de l'appareil psychique – abondamment développé dans un ouvrage dont on sait qu'il le connaissait bien – pour en faire un instrument dans l'élaboration de techniques de génération d'images. De façon caractéristique, il combine ce modèle avec les réflexions romantiques au sujet du chemin qui « descend dans les profondeurs intérieures », et qui ne peut être pris qu'en tournant le dos à la vie diurne. Les techniques développées par le peintre visent toutes à mettre son esprit dans les conditions propices à une telle régression : la contemplation des dessins du vieux bois contribue par exemple à couper le système psychique de son environnement habituel.

En cela, Max Ernst instrumentalise la connaissance psychanalytique, tout comme la technique du frottage se sert du matériau frotté pour faire apparaître autre chose :

⁴³ Dans les réflexions métapsychologiques sur le travail du rêve, Freud met en évidence le « caractère régrédient » (« regredienter Charakter ») de celui-ci. (Sigmund Freud, *Die Traumdeutung, Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, éd. Anna Freud et al., London, Imago Publishing, 1939 ; rééd. Frankfurt a.M., Fischer, 1999, vol. II/III, chap. VII, p. 547).

J'insiste sur le fait que les dessins ainsi obtenus perdent de plus en plus [...] le caractère de la matière interrogée (le bois par exemple) pour prendre l'aspect d'images d'une précision inespérée, de nature, probablement, à déceler la cause première de l'obsession ou à produire un simulacre de cette cause⁴⁴.

Le vocabulaire employé par Max Ernst – la « cause première de l'obsession » – renvoie explicitement à la rhétorique scientifique. Le dessin produit par la technique du frottage révèle d'où vient l'obsession qui a guidé l'hallucination visuelle. Mais le procédé entier vise à la production d'un « simulacre de cette cause », et donc à la production d'une image dont on ne peut que supposer (« probablement ») le caractère explicatif. L'image n'a pas vocation à reproduire le contenu inconscient. Elle dévient en quelque sorte autonome de sa source.

234

En dernier lieu, la psychanalyse fournit une clef pour tourner le dos à la vie diurne et libérer le réservoir d'images : la méfiance vis-à-vis de l'action consciente, qui déforme et dénature ce que donne l'inconscient. Max Ernst insiste beaucoup sur le caractère passif de son attitude :

Le procédé de frottage, ne reposant donc sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente [...], réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors « l'auteur » de l'œuvre, ce procédé s'est révélé par la suite le véritable équivalent de ce qui était déjà connu sous le nom d'*écriture automatique*. C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement. [...] En me vouant de plus en plus à cette activité (passivité) [...], et en tâchant de restreindre toujours davantage ma propre participation active au devenir du tableau, afin d'élargir par là la part active des facultés hallucinatoires de l'esprit, je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de toutes mes œuvres, à partir du 10 août 1925, jour mémorable de la découverte du « frottage »⁴⁵.

La passivité revendiquée du peintre qui « reprodui[t] docilement *ce qui se voyait en [lui]* »⁴⁶, et qui, à l'instar du poète, « se fait voyant, par un long,

44 Max Ernst, « Au-delà de la peinture », dans *Écritures*, op. cit., p. 243.

45 *Ibid.*, p. 244-245.

46 *Ibid.*, p. 259.

immense et raisonné dérèglement de tous les sens », est un signe de cet état de régression qui est le propre du sommeil ou de l'hypnose. L'espace vide laissé par la perception, ici grâce à la contemplation du frottage aléatoire, est envahi par les images venues de la réserve préconsciente, ce qui se traduit également par un sentiment de levée des frontières entre monde intérieur et monde extérieur :

La joie que l'on éprouve à toute métamorphose réussie ne répond pas à un misérable désir esthétique de distraction mais bien au séculaire besoin de l'intellect de se libérer du paradis illusoire et ennuyeux des souvenirs figés, et de rechercher un nouveau domaine d'expérience incomparablement plus vaste où les frontières entre le monde intérieur, comme il est convenu de l'appeler, et le monde extérieur (selon la conception classico-philosophique) s'effaceront de plus en plus [...] ⁴⁷.

Il ne s'agit donc pas simplement de fixer des rêves, mais de se mouvoir « hardiment et tout naturellement dans la région frontière du monde intérieur et du monde extérieur qui, bien qu'elle soit imprécise encore, possède une complète réalité ("surréalité") physique et psychique » ⁴⁸. C'est là ce que Max Ernst nomme « rendre mon âme monstrueuse » ⁴⁹, c'est-à-dire fonctionnant à rebours de son fonctionnement habituel. Dans son essai *Le Surréalisme et la peinture*, André Breton avait déjà insisté en 1928 sur la nécessité que « l'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent », se réfère « à un *modèle purement intérieur* » ⁵⁰. Ce « modèle purement intérieur » apparaît chez Max Ernst comme la réceptivité au réservoir d'images intérieures dont la psychanalyse fournit une théorie.

Le renouvellement du matériau pictural est également au centre de la deuxième partie d'« Au-delà de la peinture », intitulée « La mise sous whisky marin ». Les visions acquises par le travail de réceptivité à l'inconscient sont enrichies du principe de non-cohérence qui caractérise une deuxième technique, celle du collage, que Max Ernst avait déjà expérimentée pendant sa période dada. Il s'agit de combiner les images du matériau neuf des visions afin de produire

⁴⁷ Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *op. cit.*, p. 231.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁹ Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 245.

⁵⁰ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (1928), dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 4.

« les plus violentes déflagrations poétiques »⁵¹. Ernst, s'inspirant explicitement d'une phrase célèbre de Lautréamont, définit ces « déflagrations » comme le fruit de la « rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant »⁵², rencontre résumée dans le mot-valise *phallustrade*. Ici encore, on trouve la trace d'une lecture des théories freudiennes du rêve, et notamment d'une traduction picturale du procédé de *condensation* qui, dans les rêves, associe en un seul élément plusieurs pensées latentes. Plus précisément, le collage utilise la condensation comme une technique en la plaçant dans le contexte de l'état de veille : l'incohérence qu'elle produit apparaît en contradiction flagrante avec l'obligation de logique et de cohérence qui caractérise les processus dits secondaires. Dans la maturation de l'image, la logique de l'inconscient – les processus primaires – est opposée à la logique du conscient – les processus secondaires ; et cette conflagration a pour effet l'« irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science »⁵³. Tout se passe comme si l'image convoquait *in praesentia* les contradictions inhérentes au fonctionnement de l'inconscient, et utilisait ces contradictions pour les opposer crûment au réel, à la domination du principe rationnel.

HASARD, INCONSCIENT, CONNAISSANCE IRRATIONNELLE

Or, dans sa définition du collage, Max Ernst insiste sur le fait qu'il s'agit d'une *rencontre fortuite*, donc provoquée par le hasard, ce que vient confirmer une nouvelle description de ce procédé :

On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû, soit à une volonté tendue – par amour de la clairvoyance – vers la confusion systématique et le *dérèglement de tous les sens* (Rimbaud), soit au hasard, ou à une volonté favorisant le hasard⁵⁴.

« Volonté tendue » et passivité face au hasard constituent ici les deux possibilités qui s'ouvrent face à celui qui veut créer de tels « rapprochements inattendus ». Contre une poétique de la création raisonnée, Max Ernst affirme la proximité

51 Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *op. cit.*, p. 230.

52 Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 253.

53 *Ibid.*, p. 264.

54 *Ibid.*, p. 262.

d'une poétique active, au service du chaos, et d'une poétique de l'abandon aux hasards et aux contradictions, dont on trouvait de nombreux germes dans Dada, que ce soit à Zurich ou à Berlin.

C'est là encore la deuxième possibilité qui intéresse le peintre, celle d'un abandon fertile aux rencontres fortuites de réalités inconciliables. Mais le hasard pose ici un problème de cohérence conceptuelle, car si l'on admet que Max Ernst s'appuie sur Freud, et si, comme la théorie surréaliste le prévoit, il fait du fonctionnement réel de l'esprit l'une des sources vives de sa création, alors ce hasard ne peut plus se définir comme une pure combinatoire probabiliste ni comme une pure contingence. En effet, la théorie psychanalytique postule que la contingence est absente du fonctionnement du psychisme humain, et que le caractère fortuit de certains faits – comme les actes manqués – n'est que la marque de la censure de l'inconscient qui dérobe à la conscience les connections réelles. De même, l'irrationalisme professé par Max Ernst ne se laisse pas réduire à un renoncement pur et simple à la catégorie de cause. Pour lui, il s'agit de laisser faire le hasard « au sens où Hume l'a défini : "l'équivalent de l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons par rapport aux causes réelles des événements" »⁵⁵. Le hasard est donc le nom qu'on donne à l'inconnu ou à l'inconnaissable, à l'énigmatique plutôt qu'au mystérieux, à tout ce que l'activité rationnelle et logique ignore mais qui n'est pas pour autant sans cause. En cela, la définition du hasard reprise à Hume coïncide presque exactement avec l'axiome positiviste de Sigmund Freud.

C'est ainsi que le caractère inattendu, fortuit, aléatoire, « spontané » (Breton), du collage, s'articule à son sous-bassement conceptuel psychanalytique, sans que la contradiction apparente entre une poétique du fortuit et une théorie déterministe s'avère destructrice. En effet, si les collages ont bien à voir avec la structure du rêve, et notamment avec le processus primaire de condensation, les rapprochements en apparence incohérents sont en réalité guidés par le matériau inconscient qui s'y exprime – et ils ne sont donc fortuits qu'en apparence, parce qu'inexplicables directement par la stricte application de la logique aristotélicienne et du principe de vraisemblance. On pourrait dire que l'image livre un discours non verbal qui, justement par ses racines inconscientes et par sa structure non discursive, se dérobe à la connaissance logique tout en permettant une connaissance d'un autre ordre : elle révèle et donne à voir les

« simulacres [des] causes » réelles, de celles que justement le rationalisme étroit est enclin à négliger. C'est ainsi qu'il est possible à Max Ernst d'écrire que « l'enchaînement [des images] peut être qualifié de connaissance irrationnelle ou d'objectivité poétique »⁵⁶. Cette formulation est contradictoire à dessein, et seulement en apparence. L'objectivité poétique est bien celle qui ne néglige aucun aspect du réel, sans se limiter aux axiomes des habitudes de perception et à la grammaire diurne des images. Quant à la connaissance irrationnelle, on peut y voir celle que permet la mise en présence – ou la mise en séquence dans le cas des romans collages – des images hétérogènes, celle qui met en jeu tout l'appareil psychique, et non plus seulement le conscient, celle enfin qu'on peut qualifier d'irrationnelle parce qu'irréductible à la logique du discours. Cet appel à l'irrationnel ne peut donc se réduire à un irrationalisme « par défaut » : il est plutôt par excès, justifié par une conception de la connaissance qui prend en compte les limites mêmes de celle-ci.

Dans ces textes esthétiques de Max Ernst, la technique (frottage, collage) apparaît donc comme une utilisation et une mise en scène du hasard déterminé par l'inconscient. En ce sens, l'image joue le rôle de moyen privilégié (débarrassé en partie des contraintes structurales qui pèsent sur le langage et grèvent le projet d'écriture automatique) de cette nouvelle connaissance prônée par André Breton en 1924 :

Les analystes eux-mêmes n'ont qu'à y gagner. Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné *a priori* pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend que des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies⁵⁷.

C'est là un autre aspect de cette utilisation instrumentale de la psychanalyse qui se fait jour, au croisement des réflexions d'André Breton et de Max Ernst : l'utilisation de modèles développés par la théorie freudienne ne fait que fonder une technique, une méthode, mais ne livre en rien la raison ultime des images produites par cette méthode. En outre, cette utilisation instrumentale fonde une situation de concurrence entre psychanalystes et artistes quant au but ultime de cette nouvelle connaissance : but thérapeutique, connaissance

⁵⁶ Voir Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *op. cit.*, p. 229.

⁵⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., p. 316.

rationnelle positiviste, ou bien encore « connaissance irrationnelle » par l'image.

On trouve une synthèse de ces différents aspects dans une toile de 1935, intitulée *Le Voyant*, ou *Harlekin*, que Max Ernst décrit ainsi dans « Au-delà de la peinture » : « Je me suis vu avec une tête de milan, un couteau à la main, dans l'attitude du *Penseur* de Rodin, pensai-je, mais qui était, en réalité, celle, libérée, du *Voyant* de Rimbaud »⁵⁸. L'œil du rapace, le devenir-animal, devenir-oiseau, devenir-monstre du peintre, le vautour de l'analyse de Léonard de Vinci par Freud, l'habit bariolé indiquant peut-être le rapprochement des réalités éloignées, tout concourt à faire du bouffon à tête d'oiseau, qui est le peintre lui-même, un penseur et surtout un voyant, celui qui, à l'instar des romantiques, aspire à une connaissance englobante qui ne soit pas limitée par ce que Novalis nommait la « tyrannie du jour ». Dans ce projet, dernier point de croisement entre la psychanalyse freudienne et le romantisme, humour et ironie ont leur place. C'est bien par le lien intrinsèque entre hasard et inconscient, entre hasard et connaissance irrationnelle, que peut être atteinte la dimension humoristique – ironique et *witzig* – de cet art. Car si « le hasard est aussi [...] le maître de l'humour [...], le maître de l'humour-qui-n'est-pas-rose, de l'humour noir »⁵⁹, c'est que son matériau n'est pas contingent, mais appelé par les nécessités impérieuses d'un système étranger à la conscience diurne : le système de l'inconscient.

⁵⁸ Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 248.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 263.

I.

Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979.

—, *Ceuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988.

Ernst, Max, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970.

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung, Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, éd. Anna Freud et alii, London, Imago Publishing, 1939 ; rééd. Frankfurt a.M., Fischer 1999.

—, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1966.

Gross, Otto, « Zur Überwindung der kulturellen Krise », *Die Aktion*, 3^e année, n° 14, 2 avril 1913, col. 384-387.

240

Jung, Franz, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, non publié (1922-1923), dans Otto Gross, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, avec une annexe de Franz Jung, édité et commenté par Kurt Kreiler, Frankfurt a.M., Robinson Verlag, 1980.

Otten, Karl, *Werk und Leben, Texte, Berichte, Bibliographie*, éd. Bernhard Zeller et Ellen Otten, Mainz, von Hase und Koehler Verlag, 1982.

II.

Anz, Thomas (dir.), *Phantasien über den Wahnsinn, expressionistische Texte*, München/Wien, Hanser, 1983.

Bonnet, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

Ferreira, José, *Dalí-Lacan, la rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Lindau, Ursula, *Max Ernst und die Romantik. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie*, Köln, Wienand, 1997.

Sala, Carlo, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Klincksieck, 1970.

Salem, Lionel, *La Science dans l'art*, Paris, Odile Jacob, 2000.

Schmitt, Patrice, « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec Salvador Dalí », dans *Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980*, dir. Daniel Abadie, Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, 18 décembre 1979-19 avril 1980, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

Simon, Gérard, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

Spies, Werner, *Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin. Max Ernst, 1950-1970*, Köln, DuMont/Schauberg, 1971.

—, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, DuMont, 1974.

—, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 1997.

Trier, Eduard, « Was Max Ernst studiert hat », dans *Schriften zu Max Ernst*, éd. Jürgen Pech, Köln, Wienand, 1993.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	
Marie-Pierre Dion	7
Introduction. Max Ernst, poète parmi les poètes	
Ludger Derenthal	11

PREMIÈRE PARTIE

LA CONSTELLATION SURREALISTE

Paul Éluard et Max Ernst. <i>Répétitions</i>	
Françoise Nicol	17
<i>Histoire naturelle</i> . De la lettre à l'expérience poétique. Variations sur le frottage	
Martine Braun-StanESCO	31
Max Ernst et Jean Arp. <i>Weißt du schwarzst du</i>	
Julia Drost	45
<i>Chanson complète</i> . Expérience d'une rencontre	
Constanze FritzsCH	67

DEUXIÈME PARTIE

ROMANS-COLLAGES

Max Ernst, poète surréaliste. <i>La Femme 100 têtes</i>	
Gérard Durozoi	87
<i>La Femme 100 têtes</i> . Une polémique, des influences	
Nicolas Devigne	97
Rêves et figures emblématiques. <i>Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux</i>	
Éric Bonnet	117
Économie technique et effets surréels. Stratégies de montage dans <i>Une semaine de bonté</i>	
Ines Lindner	129

TROISIÈME PARTIE
DIALOGUES ET HOMMAGES

296

Un « livre de dialogues ». <i>Partition</i> Martin Krechting.....	147
Le parcours illustré de l'oiseau. De <i>Galapagos</i> à <i>Oiseaux en péril</i> Stéphanie Le Follic-Hadida	159
Max Ernst et Lewis Carroll Isabelle Nières-Chevrel	171
<i>La spirale et le sens</i> . Max Ernst illustrateur de Hölderlin Jean-Marie Valentin	185
Visions cosmiques et pensée novalisienne, <i>Maximiliana</i> Ursula Lindau	199
<i>La Ballade du soldat</i> . Histoire d'une œuvre à quatre mains Gilles Losseroy	207

QUATRIÈME PARTIE
L'INCONSCIENT ET LE LANGAGE

Le hasard et la « connaissance irrationnelle ». Présences de la psychanalyse dans les écrits esthétiques de Max Ernst Jean-François Laplénie.....	221
Un cosmopolite rhénan. Ébauche d'une géologie linguistique de la planète Max Ernst Ursula Moureau-Martini	241
Contributeurs.....	259
Index des noms de personnes	263
Index des livres cités.....	273
Bibliographie.....	275
Liste des illustrations	287
Table des matières.....	295