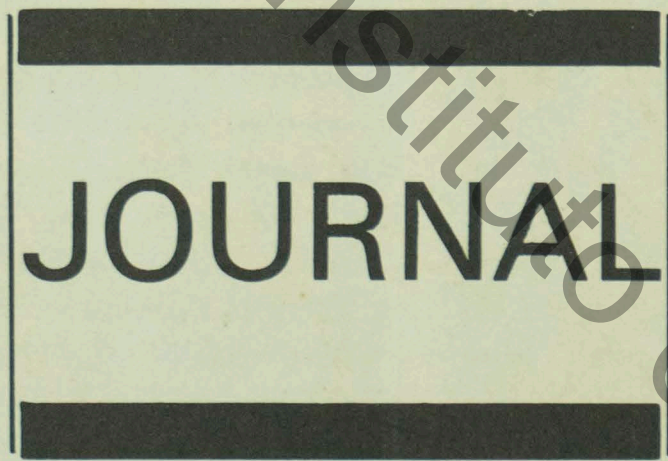


LE PETIT JOURNAL



DES

GRANDES

EXPOSITIONS

2 AVRIL - 31 MAI 1971

PRIX : 1 F.

---

**Max Ernst**



# Max Ernst

## Qu'est-ce que le surréalisme ?

*Le mot délit n'a, en général, pas été compris.*  
Paul Eluard

Il restait au monde de la culture occidentale comme dernière superstition, comme un triste résidu du mythe de la création, la légende du pouvoir créateur de l'artiste. Un des premiers actes révolutionnaires du surréalisme a été d'attaquer ce mythe par des moyens objectifs, sous la forme la plus corrosive et, certainement, de l'avoir détruit à tout jamais. En même temps il insistait avec force sur le rôle purement passif de « l'auteur » dans le mécanisme de l'inspiration poétique et dénonçait, comme contraire à celle-ci, tout contrôle « actif » de la raison, de la morale et toute considération esthétique. L'auteur peut assister en spectateur à la naissance de l'œuvre et poursuivre les phases de son développement avec indifférence ou passion. 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.

C'en est fini, cela va sans dire, de la vieille conception du « talent », fini aussi de la divinisation du héros, de la fable agréable aux lubriques de l'admiration et qui vante la fécondité de l'artiste qui pond trois œufs aujourd'hui, deux demain et rien dimanche. 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 du 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 décoiorées et dont l'enchaînement peut être qualifié de connaissance irrationnelle ou d'objectivité poétique, suivant la définition de Paul Eluard : « L'objectivité poétique n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître mais l'esclave. » D'où il ressort que « l'artiste » falsifie.

Au début, il ne parut pas facile aux peintres et aux sculpteurs de trouver un procédé analogue à « l'écriture automatique » et adapté à leurs possibilités techniques d'expression, afin d'accéder à l'objectivité poétique, c'est-à-dire à proscrire du processus d'élaboration de l'œuvre d'art la raison, le goût et la volonté consciente. 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. « La rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Lautréamont) est aujourd'hui un exemple universellement connu et devenu presque classique du phénomène découvert par les surréalistes, à savoir que *le rapprochement de deux (ou plusieurs) éléments de nature apparemment opposée sur un plan de nature opposée à la leur provoque les plus violentes déflagrations poétiques*. D'innombrables expériences individuelles ou collectives (par exemple celles qui sont connues sous le nom de « Cadavre exquis ») ont démontré le parti que l'on peut tirer de ce procédé. Ce faisant, on se rendit compte que plus la rencontre des éléments était arbitraire et plus sûrement, par l'étincelle de poésie qui en jaillissait, il devait se produire un changement complet ou partiel du sens des objets. 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 on est convenu de l'appeler, et le monde extérieur (selon la conception classico-philosophique) s'effaceraient de plus en plus et, vraisemblablement, disparaîtraient un jour complètement lorsque des méthodes plus précises que l'écriture automatique auront été trouvées. C'est dans ce sens que je pus, sans aucune prétention, qualifier d'« Histoire naturelle » une suite de planches sur lesquelles j'avais fixé, avec la plus grande précision possible,



Dorothea Tanning et Max Ernst dans « Le Capricorne » à Sedona (Arizona)

une série d'hallucinations visuelles. La signification révolutionnaire de cette physiographie, qui sans doute produit d'abord une impression absurde, sera peut-être plus intelligible du fait que la microphysique moderne a donné des résultats analogues. Après mesurage d'un électron en mouvement libre et mesurage ultérieur de son déplacement, P. Jordan déclare : « Mais la distinction entre monde intérieur et monde extérieur se voit privée d'un de ses principaux soutiens avec la réfutation expérimentale de l'idée qu'il se présente dans le monde extérieur des faits qui, indépendamment du processus d'observation, possèdent une existence objective. »

Par conséquent, lorsqu'on dit des surréalistes qu'ils sont les peintres d'une réalité onirique en perpétuel changement, il ne faut pas entendre par là qu'ils copient leurs rêves sur leur toile (ce serait du naturalisme naïf et descriptif)

ou bien que chacun d'eux se bâtit avec les éléments de son rêve son petit monde à lui, pour y prendre ses aises ou y exercer sa méchanceté (ce serait « La Fuite hors du temps »). Cela signifie au contraire qu'ils se meuvent librement, 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; qu'ils enregistrent ce qu'ils y voient et qu'ils interviennent énergiquement là où leurs instincts révolutionnaires les poussent à le faire<sup>2</sup>. L'opposition fondamentale entre méditation et action (selon la conception classico-philosophique) tombe avec la distinction entre monde extérieur et monde intérieur et c'est là que réside la signification universelle du Surréalisme, à savoir qu'après cette découverte aucune région de la vie ne peut lui rester fermée. C'est ainsi que la sculpture qui gardait vis-à-vis de tout automatisme une attitude visiblement farouche, devait elle aussi accéder au Surréalisme. A côté des sculptures de Hans Arp et de Giacometti (...) il faut mentionner les objets surréalistes « à fonctionnement symbolique » (par exemple *La Boule suspendue* de Giacometti) et les projets utopiques dont la description suivante peut donner une idée au lecteur : « De grandes automobiles, trois fois plus grandes que nature, seront reproduites (avec une minutie de détails surpassant celle des moulages les plus exacts) en plâtre ou en onyx, pour être enfermées, enveloppées de linge de femme, dans les sépultures, dont l'emplacement ne sera reconnaissable que par la présence d'une mince horloge de paille » (Salvador Dalí).

Déjà des œuvres plastiques existantes peuvent fonctionner, dans l'expérimentation surréaliste, comme toute autre « réalité », en tant qu'éléments poétiques, ainsi que l'ont montré les recherches collectives en vue d'un embellissement irrationnel de Paris : « Les plus conventionnelles des statues embelliraient merveilleusement les campagnes. Quelques femmes nues en marbre seraient du meilleur effet sur une grande plaine labourée. Des animaux dans les ruisseaux et des conciles de graves personnages cravatés de noir dans les rivières formeraient de charmants écueils à la monotonie des flots. Le flanc des montagnes s'agrémenterait à ravir de toutes les pétrifications de la danse. Et pour faire la part de la mutilation indispensable, que de têtes sur le sol, que de mains sur les arbres, que de pieds sur le chaume ! » (Paul Eluard).

Qu'est-ce que le Surréalisme ? Si l'on attend une définition qui réponde à cette question, on restera déçu aussi longtemps que durera ce mouvement. Mon trop bref exposé n'était destiné qu'à déjouer dans une certaine mesure la confusion des idées à propos du Surréalisme, laquelle se répand et s'est fortement introduite dans une partie de l'opinion. Au reste, je ne peux ici que renvoyer aux deux ouvrages d'André Breton : *Manifestes du Surréalisme* et *Les Vases communicants*. Que l'on ait décelé, dans les démarches successives des surréalistes, des contradictions, et qu'il s'en présente encore, indique que le mouvement est dans la voie la meilleure. Étant donné qu'il a bouleversé du tout au tout les rapports des « réalités », il ne pouvait que contribuer à accélérer la crise générale de conscience et de connaissance de soi qui se fait sentir aujourd'hui.

Max Ernst, 1934 (traduit de l'allemand par Robert Valançay)

1. Allusion au livre de Hugo Ball : *Die Flucht aus der Zeit*, (N.D.T.).  
2. En opposition à l'abstraitivisme qui, au contraire, borne intentionnellement ses possibilités aux actions réciproques et purement esthétiques de couleurs, surfaces, volumes, lignes, espace, etc. Apparemment pour aider la vieille croyance dans la création à se remettre sur pied, comme le prouve le nom même du groupe : « Abstraction, création. »



## Paul Eluard

### Au delà de la peinture

Vers 1919, à l'heure où l'imagination cherchait à dominer, à réduire les tristes monstres que la guerre avait fortifiés, Max Ernst résolut d'ensevelir la vieille Raison, qui causa tant de désordres, tant de désastres, non sous ses propres décombres — dont elle se fait des monuments — mais sous la libre représentation d'un univers libéré.

Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme, il n'y a pas loin, par les images, de l'homme à ce qu'il voit, de la nature des choses réelles à la nature des choses imaginées. La valeur en est égale. Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables. L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier. Pense-toi fleur, fruit et le cœur de l'arbre, puisqu'ils portent tes couleurs, puisqu'ils sont un des signes nécessaires de ta présence. Il ne te sera refusé de croire que tout est transmutable en tout qu'à partir du moment où tu n'en donneras pas idée.

Une interprétation véritablement matérialiste du monde ne peut

pas exclure de ce monde celui qui le constate. La mort même le concerne, lui vivant, le monde vivant.

Je ne sais si jamais poète a été plus pénétré de ces vérités fondamentales que Max Ernst. Et c'est une première raison de regarder, d'admirer ce peintre comme un poète très haut. A travers ses collages, ses frottages, ses tableaux, s'exerce sans cesse la volonté de confondre formes, événements, couleurs, sensations, sentiments, le futile et le grave, le fugitif et le permanent, l'ancien et le nouveau, la contemplation et l'action, les hommes et les objets, le temps et la durée, l'élément et le tout, rêves et lumière.

Max Ernst s'est mêlé, s'est identifié à ce qu'il nous montre. En portant sa vue au-delà de cette réalité insensible à laquelle on voudrait que nous nous résignons, il nous fait entrer de plain-pied dans un monde où nous consentons à tout, où rien n'est incompréhensible.

1939.

## Louis Aragon

### Max Ernst, peintre des illusions

Quand au printemps 1921, on exposa pour la première fois à Paris les œuvres du peintre Max Ernst, ce fut une belle indignation dans la presse: pour une fois les journalistes étaient bien sûrs d'avoir affaire à un fumiste, et le comble était que ce fumiste fût un Allemand. Il y avait eu au cours du vernissage de cette exposition une soirée organisée par les dadaïstes parisiens pendant laquelle les visiteurs étaient injuriés par des comparses invisibles, cachés dans des placards. On joua dans l'obscurité une petite pièce dont les acteurs étaient dans la cave, les voix ne parvenant que par une trappe du plancher. Le public parisien s'en tira comme d'habitude. Il prit le parti d'en rire.

Cependant Max Ernst qu'on ignorait en France n'en était pas à ses débuts. La ville de Cologne avait autrefois édité à ses frais un album de dessins de la première manière de Max Ernst. L'importance de l'élément spatial, les effets tirés de la perspective permettent de rapprocher cette première manière des tableaux de l'Italien Chirico. Petits personnages empressés, mannequins, perdus dans de grandes constructions à l'emporte-pièce, dans des paysages schématiques: on sent déjà la personnalité du peintre dans l'atmosphère de rêve qui règne ici, sans qu'on saisisse bien quels éléments l'introduisent. Dans quelques-uns de ces dessins on trouve déjà de brèves inscriptions qui ont valeur de légende. Certaines sont écrites à l'envers, comme si le spectacle se reflétait dans un miroir. Traitez ces dessins comme des rêves et analysez-les à la façon de Freud. Vous leur trouverez un sens phallique très simple. C'est qu'à divers égards Max Ernst est un primitif. Il ne démêle pas ce qui se dit de ce qui ne se dit pas, ce qui se peint de ce qui ne se peint pas. C'est pourquoi toute son œuvre est baignée d'une clarté spirituelle qui met en colère les gens qui ont une idée arrêtée de la peinture moderne et qui ne veulent pas que l'esprit intervienne dans la peinture. Peinture intellectuelle, littéraire, disent-ils avec mépris.

La seconde manière de Max

Ernst l'éloignait des peintres italiens et le rapprochait des peintres mécaniques. On voit assez bien le lien par lequel elle se rattache à la première. Peu à peu les constructions accessoires que nous trouvons dans les dessins sont restées seules, se sont compliquées, développées. Ce sont ces grands échafaudages, au-dessous desquels Max Ernst mettra des légendes de plus en plus longues, lesquelles ne tarderont pas à devenir de véritables poèmes, qui permettent de passer à l'époque des collages. A cette époque, appartiennent les tableaux de l'Exposition de Paris 1921. Il y a une différence foncière entre le collage tel que l'ont pratiqué les cubistes et le collage tel qu'il se rencontre chez Max Ernst.

Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la réalité même du tableau. C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur, qui — pour employer le vocabulaire des cubistes — lui donnait une certitude, que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau.

D'autres fois, dans les papiers collés, ou collages proprement dits, les papiers de couleur découpés par le peintre remplacent pour lui la couleur et la couleur seulement. Chez Max Ernst, il en va tout autrement. Les éléments qu'il emprunte sont surtout des éléments dessinés, et c'est au dessin que le collage supplée le plus souvent. Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est purement réaliste. Max Ernst emprunte ses éléments surtout aux dessins imprimés, dessins de réclame, images de dictionnaire, images populaires, images de journaux.

Il les incorpore si bien au tableau qu'on ne les soupçonne pas parfois, et que parfois au contraire tout semble collage, tant avec un art minutieux le peintre s'est appliqué à établir la continuité entre l'élément étranger et son

œuvre. Enfin la photographie lui fournit aussi des éléments sans précédents dans la peinture. Tous ces éléments serviront à Ernst pour en évoquer d'autres par un procédé absolument analogue à celui de l'image poétique. Voici une haie que sautent des chevaux. C'est une illusion: approchez-vous, ce que vous prenez pour une haie c'était un modèle photographique de dentelle au crochet.

Max Ernst est le peintre des illusions. Illusions partout: illusion cette caravane d'oiseaux extraordinaires traversant un désert, de près ce sont des chapeaux de femmes découpés dans un catalogue de grand magasin; illusion ce glacier, ces arbres ces personnalités. Toute apparence, notre magicien la recrée. Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle. Il y a aussi loin du relativisme des formes que proclamèrent les cubistes à ce relativisme de l'objet qu'il y avait du relativisme cubiste au relativisme de la couleur chez les impressionnistes. Nous avons devant nous une peinture entièrement nouvelle, qui bouleverse la conception du goût pictural telle qu'elle s'était doucement établie depuis dix ans. Il n'est pas étonnant qu'elle déchaîne les passions et les incompréhensions. Il faut même s'en réjouir. Les équivalents modernes que Max Ernst a donnés de Degas et de Gauguin sont peut-être les tableaux les plus représentatifs, je veux dire les plus significatifs de cette époque. On comprend à les voir quel champ nouveau s'ouvre aux peintres.

On ne peut pas passer sous silence les petits poèmes qui accompagnent les tableaux de Max Ernst. Écrits en allemand et en français le plus souvent, plusieurs fois en anglais, ils sont non seulement le commentaire de la peinture, mais aussi son complément. J'en citerai un seul:

*C'est la vingt-deuxième fois que Lohengrin quitte sa maîtresse pour la dernière fois — Nous sommes sur le Missouri supérieur, là où la terre a étendu son écorce sur quatre violons — Nous ne nous reverrons jamais, nous ne combattons pas contre les anges — Le cygne est bien paisible, il fait force de rames pour arriver à Leda.*

Voilà comment aux confins de toutes les mythologies et de toutes les superstitions, Max Ernst emploie ainsi que les aspects extérieurs des choses leur signification profonde qui lui arrive chargée de sens de toutes les parties du monde: et comment le cygne de Lohengrin est aussi bien dans le même instant Jupiter amoureux. Il y a là une sorte de collage intellectuel, duquel on pourrait dire presque tout ce que je disais du collage plastique.

Il faudrait donner une idée de la prodigieuse diversité de cette œuvre dans laquelle règne, le mot n'est pas de moi, une lumière sous-marine. Il faudrait tout décrire. Et pourtant Max Ernst ne s'en tint pas là. Dessins, photographies d'objets, peintures, tout ce qu'il faisait était d'assez petites dimensions: travail patient, minutieux. Il s'était formé ainsi peu à peu une faune bien particulière, une atmosphère *ernstienne*. Ernst se complut à la reproduire d'une façon toute nouvelle. Dédaignant ses techniques

multiples, il arriva à donner l'illusion du collage sans y recourir. Il se mit à peindre à l'huile presque uniquement, et à faire des tableaux d'assez grandes dimensions. Dans l'abord, l'esprit en était exactement celui des anciens collages. C'est vers cette époque qu'Ernst fit pour deux livres de Paul Eluard des dessins dont Fernand Vandérem, dans la *Revue de France* de Marcel Prévost, écrivit qu'ils renouvelaient complètement le genre de l'illustration (1921-1922). Puis progressivement la peinture de Max Ernst se simplifia et, aux Indépendants de Paris 1923, on put voir à côté de tableaux comme ceux dont je viens de parler les premiers spécimens de sa manière noire (1922-23) qui est peut-être la plus surprenante.

Le noir pur domine dans ces tableaux dont certaines parties ont l'air dessinées à la craie sur un tableau d'école. Ce sont *L'intérieur de la vue*, représentant des vases de cristal qui ne semblent rien présenter d'anormal, mais observez-les: les fleurs y sont mises à l'envers, la tige à l'air, les corolles dans les vases; *Au Rendez-vous des Amis* grande composition où l'on voit le portrait d'une quinzaine de poètes et de peintres de la plus jeune génération; *La mer, la côte et le tremblement de terre* qui apporte une conception inconnue jusqu'ici du paysage, etc. Chacun de ces tableaux témoigne d'une découverte technique différente. Ernst en particulier arrive à obtenir en peinture une finesse de trait qu'on ne rencontrait jusqu'ici que dans le dessin.

Puis Max Ernst fit de grandes aquarelles. Certaines participent encore de la manière noire. Ce sont des paysages apocalyptiques, des lieux jamais vus, des divinations. On est transporté dans d'autres planètes, dans d'autres ères, au milieu de grandes lianes ignées, de grandes désolations charbonneuses. C'est par ces aquarelles, par quelques tableaux dont le décor participe de l'atmosphère de ces aquarelles, où le ciel est encore noir mais vers l'horizon se dégrade qu'on arrive à la manière actuelle de Max Ernst. Il serait sans doute prématuré de parler ici des grandes compositions que peint aujourd'hui Max Ernst (*La honte de la Révolution, La Belle Jardinière, Sainte Cécile*, etc.). Elles n'ont pas encore été livrées au public. Il est de toute évidence que celui-ci sera choqué dans son goût péniblement acquis depuis le début de ce siècle. Il est évident que rien n'y flattera le snobisme, que rien n'y retiendra ceux qui ne demandent à un peintre que le vain attrait de la décoration. Rien de moins décoratif que Max Ernst. Mais rien peut-être, quand les luttes se seront apaisées, quand on ne comprendra plus quelle sourde malveillance, quelle obstination muette portaient les gens à refuser à tout prix la nouveauté sous ses formes toujours surprenantes, rien peut-être ne sera plus significatif que la peinture de Max Ernst, d'une époque qui a connu tous les bouleversements, toutes les raisons de périr et qui cherche, assise sur ses ruines, au fond d'une méditation, les raisons puissantes et obscures qu'elle a encore de subsister.

1923.

le couleur de mystère, et c'est pourquoi le peintre devenu prophète, a raison lorsqu'il nous dit qu'*au-dessus des nuages marche la mi-nuit. Au-dessus de la mi-nuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau, l'éther pousse, les murs et les toits flottent.*

Alors parce que Max Ernst nous convie à la miraculeuse ascension nos paupières deviennent des ailes, nos regards volent, plus rapides que le vent.

Le vent: Picasso, à sa gloire, de chaque pierre triste a fait jaillir les Arlequins et leurs sœurs cyclopiennes, et tout un monde endormi dans le secret des guitares, l'immobilité du bois en trompe-l'œil, les lettres d'un titre de journal.

Encore à la gloire du vent, Chirico a construit ses villes immuables, et, je suis sûr que c'est en l'honneur de cet invisible que Max Ernst a peuplé de volantes créatures ses forêts. Fleurs sans joie, nos mains voudraient ressusciter au seuil d'une autre vie, car les voilà hantées du secret d'une création si simple mais si impérieuse qu'elles cherchent à caresser, ce rêve, ce cheval qui galope sur les nuages.

Max Ernst, sous le titre: *Histoire naturelle* nous a présenté les terribles merveilles d'un univers dont notre semelle ne peut essayer d'écraser les secrets, plus grands que nous.

Que les bûcherons, comme par le passé, coupent les arbres, les étoiles, dans les troncs des chênes, dont les ébénistes avaient coutume de faire le centre des guéridons, réintègrent l'éther et des petites tables tournent, astres autour de notre globe. Les araignées lasses de manger des mouches se repaissent de nos montagnes habituelles, et nous connaissons le règne des choses disproportionnées. La terre frémit et la mer invente des chansons nouvelles.

Toute flore, toute faune se métamorphose. Le rideau du sommeil tombé sur l'ennui du vieux monde, se relève pour des surprises d'astres et de sable. Et nous regardons, vengés enfin des minutes lentes, des cœurs tièdes et des cerveaux raisonnables.

Univers imprévu, quels océans ont pu, jusqu'à ces bords, mener le peintre, navigateur du silence. A cette question, Max Ernst répond par le nom trouvé pour l'un des plus surprenants de ses tableaux:

« La Révolution, ...la Nuit »

La révolution, ...la nuit. Nous savons que l'esprit attentif aux contours, docile aux objets, soumis à leurs apparences, comme on lui a si longtemps conseillé d'être, n'aurait point de vie propre, et même, à vrai dire, n'existerait pas.

André Breton ne nous rapporte-t-il pas, et non sans raison, dans le *Manifeste du Surréalisme*, que le poète Saint Pol-Roux avait écrit sur la porte de sa chambre à dormir, de sa chambre à rêver: « Le poète travaille ».

Miracle de Transsubstantiation qui fait chair et esprit la toile que le peintre a couverte de son dessin, de ses couleurs. Les cadres des tableaux de Max Ernst ne sont que simples portes. Semblable miracle, dans une ville, où tout, jusqu'à la fumée, s'était pétrifié sous une lave glauque, nous fut offert par Giorgio de Chirico. Ses avenues insensibles, creusées au centre même de la terre, son ciel ignorant du chaud et froid, l'ombre de ses arcades, de ses cheminées, en nous donnant le mépris des apparences, des phénomènes, déjà, nous rendaient plus dignes du rêve où Kant put sentir son âme s'amplifier, en plein vertige nouméral.

Ainsi craquent nos vieux remparts.

L'ombre du mystère, à elle seule, disjoint les plus lourdes pierres.

« *Visage perceur de murailles* » explique le poète Paul Eluard, et de la planète minuscule, nous partons pour le pays sans limite.

Et il ne s'agit plus de quelque arbitraire mythologie.

Max Ernst a raison qui annonce « *Histoire Naturelle* ». Le Sphinx ne se nourrit pas des mêmes pommes de terre que nos porcs. N'empêche que la *Folie* n'est point son aliment préféré.

Et l'histoire du rêve, du miracle, de l'histoire *Surréelle* est bien, comme l'a dit Max Ernst: *une histoire naturelle*. 1928.

## Paul Eluard

### Max Ernst

A l'âge de la vie  
Tout jeté partout

Tout semblait disparate

Une bouteille d'excellent sirop un bouquet de violettes

Il y en a de toutes sortes

D'inoffensifs cailloux un lac frappant de vérité

Le front collé contre le mur suit les nuages

Ce n'est pas à présent que tout espoir est mort

Il y a plus longtemps

Les yeux éteints par le jour fastidieux resplendissent le soir.

*Lorsque le monstre se sentit frappé il prêta le visage au contremaître comme un homme en colère qui eût voulu faire un appel. Son courage s'était émoussé.*

Puis viennent le second et le troisième ballon d'essai.

*Bon mot — Il vaudrait mieux ne point récompenser une bonne action que de la récompenser mal. Un soldat avait eu les deux bras emportés dans un combat. Son colonel lui offrit un écu. Le soldat lui répondit: Vous croyez sans doute mon colonel que je n'ai perdu qu'une paire de gants. L'oreille au fond des têtes sans humour Calligraphie son bonheur*

La lettre enlaidit le mot.

*La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe. Elle ne demande pas qu'on la considère.*

Des sifflets des cris des chuchotements

Des bourgeons de colère des pelures de rire

Mêlés aux battements des mains dans les vitres intercéduentes

Chargent la nudité des langues des lourdes chaînes du cœur.

Comme un oiseau s'étend dans la fumée

Le rappel des paroles claires

Trace en tremblant des frondaisons de charmes

Des broderies de chair des fusées de mouvements

Le délice d'aller vers des êtres oubliés

Par des chemins inoubliables.

1932.

## René Crevel

### Max Ernst

Magicien des palpitations subtiles, Max Ernst a libéré un essaim de colombes dont nos doigts voudraient mais ne peuvent éprouver la chaleur, les craintes,

les volontés, car des os revêtus de chair ne sont point dignes de se faire perchoirs pour les oiseaux de l'Esprit. Plus haut que le ciel, plus loin que le soleil est une



# André Breton

## Vie légendaire de Max Ernst

Mon vieil ami le Président de Brosses, au bout d'un dîner succulent qu'il m'offrait l'autre jour à New York (il a dû lui aussi quitter l'Europe, les Italiens ne lui ayant jamais pardonné ses irrévérrences) me dit — et mon épaule glissa sous le poids accablant de sa main :

« Êtes-vous sûr, mon cher, qu'on en soit là ? Ainsi le genre humain serait plus que jamais plongé dans l'aveuglement : vous me la baillez belle. Voilà-t-il pas que de bons esprits, que vous me citez, préconisent le recours à une idolâtrie dirigée ! Mais ces messieurs du Collège de Sociologie qui, à Paris, ont mis la cloche en branle, assument une lourde responsabilité en s'attachant à codifier la pure sottise du peuple. De mon temps les hommes sensés et libres... »

Il était fort congestionné. Ce n'est pas la première fois que j'essayais de lui représenter ce que son attitude avait d'anachroniquement aristocratique et, par surcroît, d'inconséquent. « Mon cher Président, de ce lieu de l'histoire universelle où nous voici parvenus (1942), il reste que c'est le « bas peuple » ignorant et crédule qui fait les frais des entreprises militaires. Les nations, puisque nations il y a encore sont jetées périodiquement les unes contre les autres. Rien n'a changé au point qu'on ne puisse admettre que leurs divinités, leurs idéaux simplistes — comme vous disiez si bien : leurs fétiches — ou plus exactement le degré de la foi et de l'exaltation qu'ils placent en eux, ne décident pour une grande part de l'issue des batailles et par là du sort respectif des philosophes, en définitive tout ce qui nous importe. »

M. de Brosses pesta de ne pas découvrir à travers la vitre sa fameuse chaise de poste. « Allons donc, mais c'est de l'aberration.

Voilà la civilisation égyptienne menacée et quelques prétendus sages s'avisent de proposer pour remède la création d'une nouvelle religion ! Rien ne serait plus pressé que d'obvier à la défaillance du culte du chien, du chat, du lézard et de l'oignon ! (Son rire souleva longuement la salle, qu'on éteignait peu à peu.) Mais cette religion, vous n'allez pas me faire croire que vos amis se targuent de l'inventer de toutes pièces ?

— Ils sont assez imprécis sur ce sujet. Pour ma part j'ai quelque peu médité sur l'appui de plus en plus incertain que, durant ces vingt dernières années, le commun des hommes trouvait, en France par exemple, dans les croyances séculaires aussi bien que dans les institutions. Impossible d'aller plus loin dans la survivance du signe à la chose signifiée. Eh bien, cependant, en pleine rupture avec tout ce qui ne bénéficiait plus que de marques extérieures de vénération ou de respect, je ne crains pas de dire que j'ai vu se constituer — oh ! avec bien des aléas — l'embryon d'une signification nouvelle. Pourquoi se refuserait-on à chercher chez les poètes, chez les artistes d'aujourd'hui ce qu'on a toujours trouvé à distance chez leurs devanciers, pourquoi leur évolution ne traduirait-elle pas en langage chiffré mais déchiffrable ce qui *doit* être, ce qui *va* être ?... Observez ce que l'attitude de ces gens a eu de singulier : on ne peut plus sceptiques à l'égard des opinions reçues, vous les voyez se mettre en posture de recevoir, comme on le recevrait de nouveaux prophètes, un enseignement qui n'a pas encore cours, que dis-je, qu'ils leur arrachent par bribes. Ces prophètes s'appellent Rimbaud, Nietzsche, Kierkegaard, bien d'autres : hier encore ils n'étaient que trop à se disputer les chapelles. Vous ne pouvez

rien que certains d'entre eux disposent d'impératifs assez puissants pour détourner le cours d'une jeune vie, pour décider de vocations somme toute héroïques. Cela s'est vu, je vous assure. L'obscurité de leur langage, à travers lui de leur exhortation, n'est pas spécifiquement différente de celle de Jean ou de Daniel. Remarquez encore que les plus agissants sont ceux qui n'ont pas laissé d'effigie : Sade, Lautréamont, ou qui ont laissé des testaments ambigus : Sade, Lautréamont, Seurat. Voyez-vous, je ne puis vous accorder que la mythologie soit seulement le récit des actions des morts : moi qui vous parle j'ai déjà assez vécu pour voir se distinguer de la banale transcription de ses gestes au jour le jour la vie d'un de mes amis les plus chers, nommé Max Ernst. Ici le témoin oculaire que je pourrais être le cède volontiers à l'initié : je tiens l'œuvre de Max Ernst pour grosse de faits appelés à se produire sur le plan réel : qui plus est, je crois qu'elle préfigure dans leur ordre les faits qui se produiront. Ne savons-nous pas de longue date que l'énigme du sphinx dit beaucoup plus, et tout autre chose, qu'elle ne paraît dire ? Et les travaux d'Hercule, et la Toison d'or ! Si je tenais la plume des grands bardes... »

Le Président sommeillait : « Max Ernst ? Il aime pourtant les belles cuisses. A propos, si vous m'amenez à un « burlesque » ? »

Ce n'est pas en vain que Max Ernst passe pour être né à Cologne sur une des boucles du serpent liquide qui se plaît comme nulle autre à attiser l'épée, le Rhin dans quoi se peignent les ensorcelantes filles aux blonds cheveux sans fin quand nous avons vingt ans. Quelque alibi qu'il ait cru bon de présenter, son esprit-enfant s'identifie en vérité, quatre siècles plus tôt, à un autre qui tire son origine de la même ville : celui de l'archisorcier lui-même, du grand Corneille Agrippa. Cet esprit qui leur est commun, un trait suffit en effet à le distinguer de tous les autres : cette sorte d'omniscience parvenant à se

composer avec le don de satire et de mystification pour créer ce que le vulgaire appréhende sous le nom d'« humour ». Il doit exister dans quelque grenier aux vitres étoilées et tendu de mille toiles un portrait non découvert du grand Maître à la visière de croissant de lune conversant avec l'Oiseau qui tire la navette de tous les plumages et abrite la plus haute note de la moquerie. C'est d'abord en cet Oiseau unique qu'il convient de reconnaître Max Ernst. A partir de là se déploiera pour chacun l'argus de son message, dont le flamboiement éclaire les profondeurs mêmes du temps où nous vivons.

Max Ernst, à mi-distance entre sa naissance et nous, est parfaitement reconnaissable dans une des illustrations de l'ouvrage *British Goblins*, par Wirt Sikes, publié à Boston en 1881. Cette image représente théoriquement Master Pwca, qui assume l'éminente dignité de *fantôme des mines* : il crêpe dans les coups de pioche et se suspend au chariot de ceux des mineurs qu'une femme et de beaux enfants n'attendent pas tout là-haut dans l'herbe.

Je le rencontre un peu plus tard dans le Tyrol, pour ne plus jamais le perdre de vue. Il ne pouvait, à la réflexion, choisir de m'apparaître ailleurs. C'est là, en effet, le jour de la Saint-Jean, que l'on coupe la baguette divinatoire. Elle s'appellera Gaspard, Balthazar ou Melchior selon qu'elle devra révéler, l'or, l'argent ou découvrir les sources cachées.

Mais pour moi l'esprit qui habite Max Ernst n'a jamais été prisonnier de l'enveloppe humaine, d'ailleurs de toute élégance, que je lui ai connue de ce moment-là. Autant vouloir ramener Satan au grimage d'un acteur dans le rôle de Méphistophélès ! Par les premiers signes qu'il m'a faits vers 1919 j'ai compris qu'il y allait de tout autre chose. Ces signes, dans lesquels le jugement prosaïque et routinier n'a su voir que des « collages », mais c'étaient de fabuleuses cartes de visite ! L'Oiseau, Master Pwca, Melchior me parlaient d'une seule voix,

bien mieux ils étaient sous mes yeux les trésors ramenés du fond de l'air, de la terre et des eaux. Et tout cela se télescopait sans s'endommager, que dis-je, se dépouillait de toute trace d'usure. Des brèches de lumière s'ouvraient dans les matières les plus opaques, comme se montre irrrationnellement le cœur dans les images de piété ou d'amour. Le vol en piqué de l'oiseau, la pompée toujours plus profonde et la remontée de l'ascenseur des mines déterminaient un lieu de rencontre *totale*ment insoupçonné jusqu'alors où se confrontaient et s'épousaient les formes du bestiaire sidéral, de la germination, de la traction mécanique, de l'épanouissement des cristaux, aussi bien, le diable m'emporte, que des dessins du papier mural de ma chambre et du faisceau d'ombre qui tombe de mon chapeau. *Premier commandement* : Tout doit pouvoir être libéré de sa coque (de sa distance, de sa grandeur comparative, de ses propriétés physiques et chimiques, de son affectation). Ne vous croyez pas à l'intérieur d'une caverne, mais à la surface d'un œuf.

Peu après, Max Ernst — il portait ce jour-là une admirable cravate de velours noir un peu plus grande que lui puisque, le nœud correspondant à son cou, son visage se découpait sur le triangle supérieur, — m'a convié à une promenade dans Paris. Je n'ai pas besoin de dire que fut des nôtres le grillon des égouts qui, depuis Lautréamont, a charge de magnétiser les « florissantes capitales », hélas, et « les amène dans un état léthargique où elles sont incapables de se surveiller comme il le faudrait ». Nos pas nous portèrent vers le quai de Bercy prématurément sombre, la Halle aux Vins parcourue de bouffées âcres, vertigineuses, le Châtelet où nous font la haie les appareils orthopédiques qui s'efforcent ingénieusement d'étayer l'homme, les abattoirs de La Villette où le ciel mire les blouses des toucheurs de bestiaux. Max Ernst regagna au petit jour le réservoir désaffecté où il avait élu domicile, vers l'endroit où les boulevards extérieurs coupent le canal Saint-Martin. Tout du long, à notre hauteur, une femme nue, au visage recouvert d'un loup, patinait sur place. Le calendrier marquait 1921-22-23. *Deuxième commandement* : Errez, à vos côtés viendront se fixer les ailes de l'augure.

Mais quelque événement grave est survenu : on emporte des blessés, des raptus se commettent en plein jour, la femme elle-même est murée, le Bélier du printemps penche la tête, il n'est pas jusqu'au rossignol qui pour la première fois n'apparaisse maléfique. Que s'est-il passé ? Il a dû y avoir une grande espérance suivie d'une terrible dépression : cherchez dans l'histoire des sociétés humaines. Max Ernst, dans l'armure du Prince noir, traverse la scène. En prêtant l'oreille on entend malgré tout chanter.

C'est là que se place sa grande retraite dans la forêt. Ermite ? Oui et plus assiégé qu'aucun saint et pris avec la femme dans un seul écrin de chair. Le soleil ne sait que couronner cette forêt — les fûts des arbres se serrent pour ne rien laisser passer de l'extérieur. Ici nous touchons au grand secret. Avez-vous vu un oiseau-lyre, en proie à l'amour, exécuter sa danse mimétique parmi les fougères ? C'est, avec celui de la sensitive, le seul émoi qui se communique à perte de vue. *Troisième commandement* : Vous mettez hors d'atteinte et vous recréerez sans cesse votre désir.

Silence. Peu après, Max Ernst se signale par une réapparition tumultueuse « dans le bassin de Paris ». Sous l'aspect d'un gros oiseau, il porte alors le nom de Loplop, dit parfois « l'hirondelle ». Assisté d'une superbe jeune femme,

Perturbation, celle qu'il appelle tendrement « Ma sœur la femme 100 Têtes », il se livre impunément sur la personne humaine aux pires voies de fait. « Son arme sera l'ivresse, sa morsure le feu » : ce programme est appliqué méticuleusement. C'est le rêve ultranéronien, le sac de toutes les Romes successives. Seule la beauté de la femme, garante de l'éternité de l'art, sort grandie du sacrifice. Les déprédations systématiques reprennent d'ailleurs l'année suivante. Les diables de Loudun ont fait moins de bruit que ceux qu'une nouvelle émissaire du « sympathique Anéantisseur », la petite Marceline-Marie, amène avec elle au Carmel. Max Ernst en jeune prêtre : il officie de nuit au cimetière Saint-Médard en 1731. *Quatrième commandement* (déjà promulgué, toujours valable) : La beauté sera convulsive ou ne sera pas.

Cela s'est passé, comme le Déluge. Les laboratoires se sont ouverts : on retrouve des œufs, des fleurs dans la mousse. Des êtres se dressent, encore imparfaitement différenciés du feuillage. A la surface des vieux murs abattus des scènes profuses s'organisent dans la lumière électrique du salpêtre. Le vautour, dont on avait signalé la présence insolite dans « La Vierge aux rochers » de Léonard, vient de prendre son vol (c'était déjà Loplop au XV<sup>e</sup> siècle). Après quelques évolutions majestueuses au-dessus des épaves — en passant il présente une Jeune fille (1931) — il fonce vers les montagnes de Thibet où nous le voyons paraître en dieu lamé d'or entre les six bras de sa Çakti. Là, au dire des voyageurs, des hommes transparents, ailés par l'ascèse, le long des sentiers abrupts couvrent des distances impossibles. Max Ernst a régné quelques années sur ces seuls effets de caresse et d'effleurement, doux et pervers comme le cœur de la Çakti, de la Matière renaissant sans cesse de la matière pour engendrer l'esprit capable de la dompter. *Cinquième commandement* : Privez-vous. La révélation est fille du refus.

Cependant la neige elle-même n'a pas raison de certaines plantes carnivores. Voici Max Ernst beaucoup plus loin dans le temps, auprès de Sémiramis. Les jardins suspendus ont été plantés de népenthès géants et invisibles — le dernier mot de l'art des sièges. Les avions futurs s'y engouffreront comme des mouches et quelle découverte : le progrès technique arrêté dans son cours démentiel — la mort *déléguée par l'homme* ne passe plus. Ramenés, elle et lui, à leur hauteur intermédiaire, on voit la mante dans l'attitude spectrale, puis Max Ernst. Expectative. La scène a tourné : c'est la jungle tout court, non plus la jungle humaine. Premiers âges. Un tribunal se tient dans la trame obscure des lianes. Les Grands Naïfs : on reconnaît les deux Rousseau (Jean-Jacques et Henri), Jean-Paul Brisset, Benjamin Péret, au centre Max Ernst. *Sixième commandement* : Quoi qu'il advienne, ne doutez jamais.

Par toutes ces vannes, un jour l'émotion est rentrée à flots, comme l'eau que Max Ernst avait tenté de conjurer naguère, au cours d'Une *Semaine de bonté*. Elle l'a saisi comme un grand tournesol pour le porter du fond des caves au plus haut sommet de l'être même : l'histoire d'un homme. Prenez garde : ici le torrent roule des détails autobiographiques, on a la faiblesse d'y tenir comme à la prunelle de ses yeux. Le poteau totémique continue à regarder la mer. Le cheval mâle observe avec tendresse et terreur l'hippocampe femelle. — L'amour est toujours devant vous. Aimez. (*Septième et, à ce jour, dernier commandement.*)

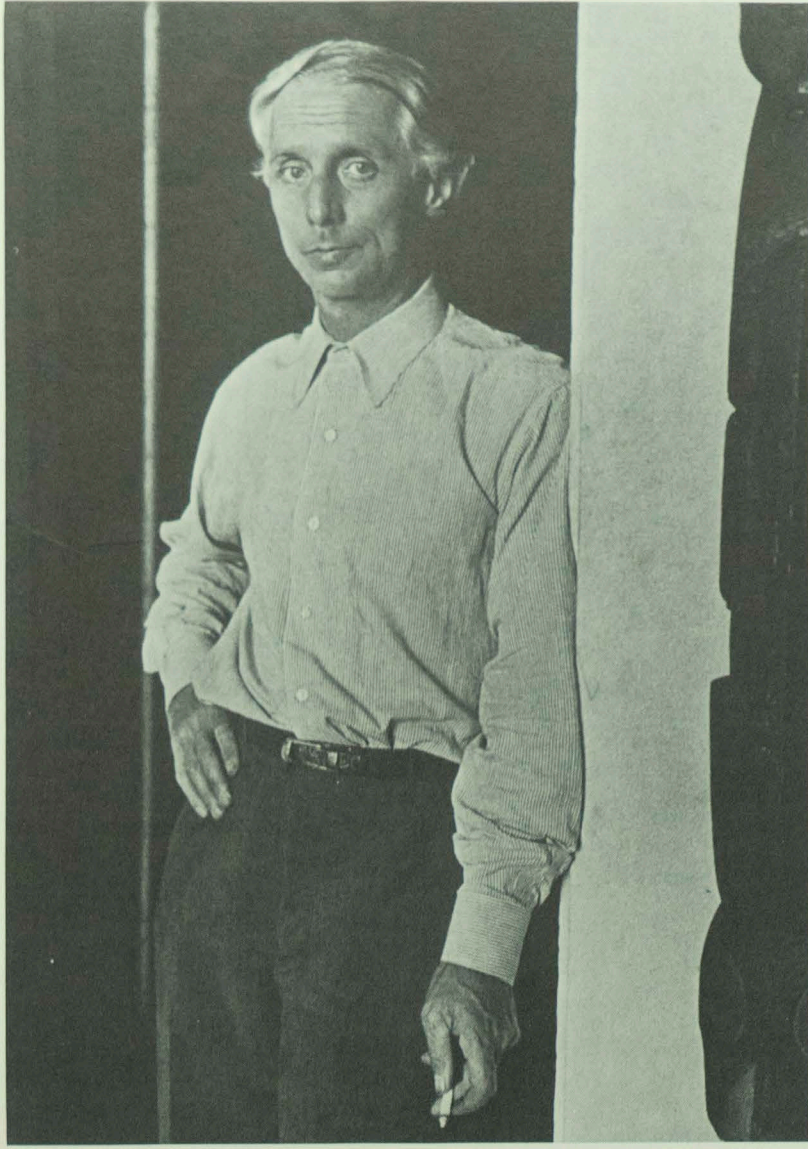
1942.



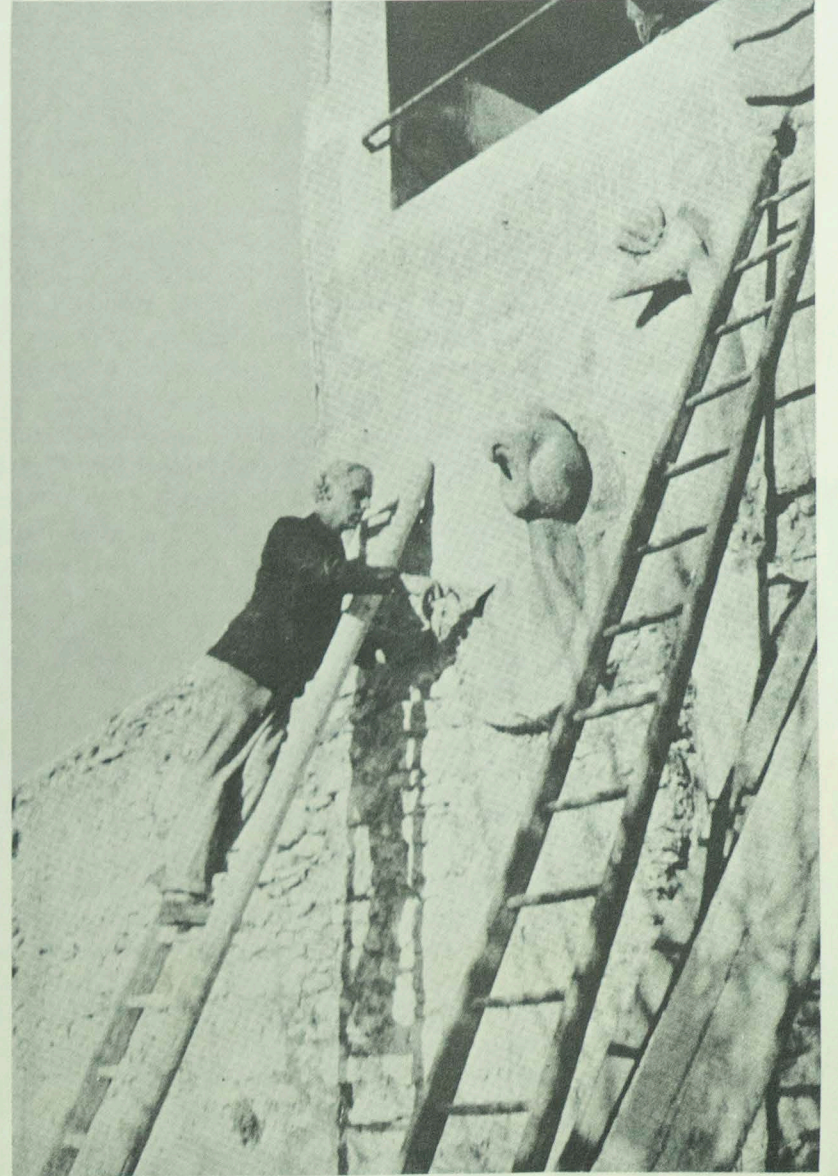
Au rendez-vous des amis (1922). De gauche à droite au premier plan : René Crevel au piano invisible, Max Ernst, Dostoïewski, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Théodore Baargeld, Robert Desnos. Au second plan : Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Rafael Sanzio, Paul Eluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico et Gala Eluard.



- 1891 Max Ernst naît le 2 avril à Brühl, près de Cologne; de ses parents, il dit: « Parents: Philippe Ernst, instituteur pour les sourds-muets par profession, peintre par vocation, père autoritaire, bien bâti, catholique de stricte observance, toujours de bonne humeur. Louise, née Kopp, jolie, bien faite, yeux clairs, blanche comme neige, pourpre comme sang. Aimante, possédant le sens de l'humour et des contes de fées. »
- 1896 Premiers dessins conservés.
- Pendant ses années d'école, Max Ernst subit l'influence des livres de Max Stirner et de Gustave Flaubert; il s'intéresse à la littérature occulte et magique.
- 1909 Il commence à l'Université de Bonn des études de philosophie, de psychiatrie et d'histoire de l'art qu'il continuera jusqu'en 1912.
- 1910 Il se tourne définitivement vers la peinture, terme sous lequel il entend dès le départ un art « au-delà de la peinture ». Au cours de cette année et de celles qui suivent, il regarde les œuvres de Van Gogh, Gauguin, Goya, Seurat, Matisse, Macke et Kandinsky. Il lit Strindberg, Dostoïevski, et surtout Nietzsche. Il a connaissance des premiers écrits de Freud. Il lie amitié avec August Macke et, par son intermédiaire, entre en relation avec « le Cavalier Bleu » à Munich.
- 1911 Max Ernst devient membre du groupe « Das Junge Rheinland » auquel appartient, outre August Macke, les peintres Heinrich Campendonk et Heinrich Nauen, les poètes Johannes Theodor Kuhlmann et Franz Henseler, et Karl Otten, un élève de Freud.
- 1912 A Cologne, Max Ernst visite l'exposition des Futuristes et celle du « Sonderbund », où il voit des œuvres de Cézanne, de Munch et de Picasso. La même année, première exposition de quelques-unes de ses œuvres à la librairie Friedrich Cohen, à Bonn, et à la Galerie Feldmann, à Cologne.
- 1913 Max Ernst fait la connaissance de Guillaume Apollinaire et de Robert Delaunay lors de la visite qu'ils rendent à August Macke à Bonn. Il participe au Premier Salon d'Automne allemand à la Galerie « Der Sturm » à Berlin, avec Chagall, Delaunay, Kandinsky, Klee et Macke.
- 1914 Il fait la connaissance de Jean Arp, avec qui il restera lié d'amitié jusqu'à la mort de celui-ci. Il fait la guerre jusqu'en 1918.
- 1916 Une exposition lui est consacrée à la Galerie « Der Sturm » à Berlin.
- 1918 A son retour à Cologne, Max Ernst épouse Louise Strauss. De cette union naîtra un fils en 1920, Jimmy Ernst.
- 1919 Max Ernst fonde avec Baargeld (Alfred Grünwald) le mouvement Dada de Cologne. Jean Arp, qui vient du mouvement Dada de Zurich, se joindra au groupe en 1920. Max Ernst voit à Munich des reproductions d'œuvres de Giorgio de Chirico et rend visite à Paul Klee. Premiers collages et premiers frottages.
- 1920 Exposition « Dada-Vorfrühling » à la Brasserie Winter, à Cologne.
- 1921 André Breton organise une exposition de collages à Paris en l'honneur de Max Ernst. Il passe l'été dans le Tyrol en compagnie de Jean Arp, de Sophie Taeuber et de Tristan Tzara. Paul et Gala Eluard lui rendent visite à Cologne.
- 1922 Après un second été passé dans le Tyrol, il s'installe à Paris où il publie en collaboration avec Eluard « les Malheurs des Immortels » et « Répétitions ». Il fait partie du cercle d'amis que forment Eluard, Arp, Soupault, Péret, Breton, Baargeld, Aragon, Fraenkel, Crevel, Desnos, Paulhan. Au cours de l'hiver 1922/1923, — « la saison des sommeils » à la veille du surréalisme —, il fréquente également Man Ray et Francis Picabia.
- 1923 Création des premières grandes œuvres. « Pietà ou La révolution la nuit » est en fait la première peinture surréaliste.
- 1924 Max Ernst entreprend un voyage en Indochine en compagnie de Paul et de Gala Eluard.
- 1925 Frottages de l'« Histoire naturelle ».
- 1926 Max Ernst collabore avec Miró pour les décors et les costumes du ballet « Roméo et Juliette » de Diaghilev.
- 1927 Max Ernst épouse Marie-Berthe Aurenche.
- 1929 Publication du premier roman-collage: « La femme 100 têtes ». Max Ernst fait la connaissance d'Alberto Giacometti dont il restera l'ami jusqu'à la mort. Il collabore avec Luis Bunuel et Salvador Dalí au film surréaliste « L'Age d'or ».
- 1931 Première exposition aux États-Unis (Julien Levy Gallery, New York).
- 1934 Max Ernst séjourne en Suisse, en compagnie d'Alberto Giacometti: premiers travaux de sculpture. Publication du roman-collage « Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux ».
- 1936 Max Ernst participe avec 48 tableaux à l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » au Museum of Modern Art de New-York. Il se sépare de Marie-Berthe Aurenche.
- 1937 Il fait la connaissance de Léonora Carrington, avec qui il s'installera à Saint-Martin-d'Ardèche en 1938. Maquette des décors et costumes d'« Ubu enchaîné » dans la mise en scène d'Itkine.
- 1939 A la déclaration de guerre, Max Ernst est interné; il sera relâché en 1940 et, par l'Espagne, émigrera aux États-Unis où il retrouvera son fils, Jimmy Ernst.
- 1941 Il séjourne à New York et en Californie. Il épouse Peggy Guggenheim.
- 1943 Il fait la connaissance de Dorothea Tanning. Il passe l'été en Arizona.
- 1944 Réalisation de quelques sculptures pendant l'été passé à Long Island.
- 1945 A l'initiative d'Eluard, exposition en l'honneur de Max Ernst, Galerie Denise René, à Paris.
- 1946 Max Ernst épouse Dorothea Tanning et s'installe à Sedona en Arizona.
- 1949 Voyage en Europe.
- 1950 Exposition à la Galerie René Drouin, à Paris. D'autres rétrospectives suivent, notamment dans sa ville natale, Brühl (1951).
- 1952 Max Ernst donne des conférences sur l'histoire de l'art moderne à l'Université de Hawaï, à Honolulu.
- 1953 Il s'installe à Paris.
- 1954 Max Ernst reçoit le Grand Prix de Peinture à la Biennale de Venise.
- 1955 Il s'installe en Touraine, à Huismes, près de Chinon.
- 1956 Rétrospective à la Kunsthalle de Berne.
- 1958 Max Ernst reçoit la nationalité française.
- 1959 Rétrospective au Musée National d'Art Moderne, à Paris. Grand prix national des arts.
- 1961 Rétrospective au Museum of Modern Art, à New York. Rétrospective de l'œuvre sculpté à la galerie « le Point Cardinal » à Paris.
- 1962 Rétrospective à la Tate Gallery, à Londres et au Wallraf-Richartz Museum, à Cologne.
- 1963 Rétrospective au Kunsthau de Zurich.
- 1965 Exposition « Le musée de l'homme, suivi de la pêche au soleil levant » à la galerie Alexandre Iolas, à Paris.
- 1966 Exposition de sculptures et de peintures récentes au Jewish Museum, à New York; exposition « Au-delà de la peinture » au Palazzo Grassi, à Venise.
- 1967 Première exposition d'ensemble des œuvres graphiques de Max Ernst à la Kunsthalle de Hambourg.
- 1968 Max Ernst s'installe à Seillans (Var).
- 1969 Rétrospective présentée au Moderna Museet de Stockholm, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, et au Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.



Max Ernst à New-York (1942)



Max Ernst à Saint-Martin-d'Ardèche en 1938



Max Ernst avec Dominique de Menil à Huismes



Max Ernst à Sedona (Arizona)



Max Ernst et Dorothea Tanning à Sedona (Arizona)

Orangerie des Tuileries

L'exposition est ouverte tous les jours, sauf le mardi, de 10 à 20 h, et le mercredi de 10 à 23 h.  
 Prix d'entrée: 5 F; 3 F le samedi. Demi-tarif pour les bénéficiaires d'une réduction (scolaires, étudiants, familles nombreuses). Catalogue complet et illustré: 20 F.  
 L'exposition elle-même est présentée dans sa totalité au 1<sup>er</sup> étage; elle est complétée au rez-de-chaussée par une présentation audio-visuelle