

112 Couverture du catalogue de la rétrospective Max Ernst au Musée national d'art moderne, Paris 1959

## La rétrospective Max Ernst au Musée national d'art moderne en 1959. Une volonté d'institutionnalisation du surréalisme ?

Marie Gispert

«J'apprends à l'instant – par *Elle*, hebdomadaire précieux ! – l'exposition Max Ernst, en Novembre, au Musée d'Art Moderne (rétrospective, semble-t-il). Encore une épine dont il faudra nous garer !» Ce simple post-scriptum d'une lettre de José Pierre à André Breton, écrite alors qu'ils commencent à aider à l'organisation de l'«Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme» (EROS) de décembre 1959 à la galerie Daniel Cordier, tient déjà une partie des problématiques liées à l'exposition Max Ernst au MNAM en 1959. La source de l'information, étonnante à première vue – le magazine féminin *Elle* –, est tout d'abord un signe de l'écho médiatique important de cette exposition. Elle pose donc la question du succès de la rétrospective Ernst et de son rôle dans la reconnaissance et l'institutionnalisation du surréalisme. Mais l'inquiétude d'autres surréalistes, alors que Max Ernst a été exclu du groupe après qu'il a accepté le grand prix de la Biennale de Venise en 1954, interroge également la nature du surréalisme ainsi reconnu : s'agit-il d'une institutionnalisation du seul Max Ernst, que conservateurs et critiques tentent alors de présenter comme le peintre surréaliste par excellence ? Dans quelle mesure, institutionnalisé et en quelque sorte historicisé par une rétrospective au Musée national d'art moderne, le surréalisme est-il alors considéré comme un moment historique révolu, alors même que son actualité affirme le contraire ?

---

1 Lettre de José Pierre à André Breton à en-tête de l'exposition «EROS», datée de Biarritz le 28 août 1959, Archives André Breton, association Atelier André Breton, <http://www.andrebretton.fr/work/56600100854820> [dernier accès : 04.11.2020].

## Cassou, Ernst, et le surréalisme : au rendez-vous (manqué) des amis ?

L'exposition au Musée national d'art moderne est d'abord le fait d'un homme, Jean Cassou, nommé conservateur en chef en octobre 1945 après avoir été conservateur adjoint du musée du Luxembourg de 1938 à 1940, puis, très brièvement puisque relevé de ses fonctions par Vichy dès le 27 septembre 1940, conservateur en chef du même musée. Analyser les liens de Cassou avec le surréalisme en général et avec Ernst en particulier semble donc nécessaire pour comprendre dans quelle mesure cette exposition a été organisée du fait de liens interpersonnels ou d'un intérêt pour le surréalisme en général. Cassou affirme dans son autobiographie de 1981 :

« Cela fut Dada, puis le Surréalisme. Toute cette sociable époque en a été farcie et, du fond du cœur, je me suis toujours senti surréaliste. Certes je n'ai jamais ni adhéré aux doctrines ni participé aux rites des surréalistes, mais j'ai toujours sympathisé avec eux et je n'ai jamais reçu d'eux une de ces missives où, sur papier portant une tache de sang en exergue, ils vous couvraient d'anathèmes et d'obscènes injures<sup>2</sup>. »

Pourtant, si l'on se penche sur ses textes, il est vrai que dans les années 1920 et 1930, qui sont ses années les plus prolifiques en tant que critique d'art, Cassou témoigne peu d'intérêt pour la peinture des surréalistes. C'est à lui, néanmoins, qu'est confiée en 1934 la synthèse sur Dada et le surréalisme dans l'histoire générale de l'art éditée par *L'Amour de l'art*<sup>3</sup>, contribution illustrée d'œuvres de Hans Arp, Joan Miró, André Masson, Yves Tanguy, Francis Picabia et de *Forêt et Soleil* de Max Ernst de 1926. On sait par ailleurs que Cassou a insisté pour qu'Ernst soit présenté lors de l'exposition « Les Maîtres de l'art indépendant » au Petit Palais en 1937, ce qui montre tout de même un intérêt relativement précoce pour son œuvre. Il écrit en effet à Raymond Escholier : « Est-ce que Max Ernst est prévu parmi les artistes étrangers ayant pris part à la vie artistique parisienne qui doivent figurer à votre Exposition ? Pour ma part, j'en serais heureux<sup>4</sup>. » Nommé conservateur en chef du MNAM, Cassou n'a pas pour priorité de faire entrer des œuvres surréalistes dans les collections patrimoniales. Lorsque l'exposition a lieu en 1959,

2 Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris 1981, p. 72.

3 Jean Cassou, « Le dadaïsme et le surréalisme », dans *L'Amour de l'art* 15/3, mars 1934, p. 336-342.

4 Lettre de Jean Cassou à Raymond Escholier, 14 mai 1937, Archives du Petit Palais, exposition « Les maîtres de l'art indépendant », citée dans Sandra Persuy, *Jean Cassou critique d'art dans l'entre-deux-guerres*, mémoire de IIIe cycle inédit, École du Louvre, Paris 1998, p. 23.

seules deux œuvres d'Ernst sont présentes dans les collections : le frottage *La Forêt pétrifiée* de 1929 et l'huile sur toile *Fleurs de coquillage* de 1929. Encore ces deux œuvres ont-elles été attribuées au MNAM au titre de la récupération artistique en 1950 et 1951<sup>5</sup>. L'huile sur toile est présentée dans le catalogue guide des collections en 1954 sous le titre « Composition », tandis que le frottage n'est même pas mentionné<sup>6</sup>. Le plan des collections proposé dans ce même catalogue montre par ailleurs que le surréalisme est alors exposé dans une toute petite salle en longueur (salle 24bis).

Il ne semble pas, par ailleurs, que Cassou et Ernst aient entretenu de liens d'amitié antérieurs à l'exposition. C'est d'abord par Édouard Loeb, alors l'un des marchands d'Ernst, que passe l'organisation de la rétrospective, plutôt que par Ernst lui-même. La consultation des agendas de Cassou pour les années 1958 et 1959 semble confirmer l'hypothèse d'une amitié née de cette manifestation plutôt qu'elle ne la précède<sup>7</sup> : en 1958, Cassou voit deux fois Loeb mais le nom d'Ernst n'apparaît pas dans son agenda ; en 1959 c'est Dorothea Tanning qu'il rencontre en mai, et le numéro de téléphone d'Ernst est noté à la date du 28. En revanche les deux hommes se voient régulièrement en 1960 et leur correspondance témoigne du plaisir qu'ils ont à se retrouver (fig. 110).

Si la rétrospective n'est liée ni à un engagement particulier de Cassou pour le surréalisme, ni à une amitié avec Ernst, il faut examiner le contexte artistique de 1959 pour comprendre les raisons de sa tenue. L'exposition apparaît en effet dans une large mesure comme la prise en compte d'une reconnaissance de l'artiste et non comme une anticipation de celle-ci. Certes, Ernst peine au début des années 1950 à rencontrer le succès. Dans la notice biographique rédigée par l'artiste pour le catalogue, il insiste ainsi sur la succession d'échecs que constituent alors ses expositions : « 1949 Exposition rétrospective aux Copley Galleries à Beverly Hills. (Four complet.) [...] 1950 Grande exposition à la galerie René Drouin. (Four.) [...] 1952 Mme Dominique de Ménénil organise une rétrospective au Contemporary Art Institute de Houston, Texas. (Four.)<sup>8</sup> ». La deuxième moitié des années 1950 est en revanche marquée

5 *La Forêt pétrifiée* faisait partie du fonds de la galerie Jeanne Bucher. Voir le site Rose-Valland, Musées nationaux. *Fleurs de coquillage* a d'abord été acquis par Léonce Rosenberg avant d'être vendu par la galerie Bucher à Kurt Herberts. Voir le site Rose-Valland, Musées nationaux.

6 Jean Cassou, Bernard Dorival, Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris 1954.

7 Les agendas de Jean Cassou sont conservés à la Bibliothèque nationale de France (BnF), département des manuscrits, fonds Jean Cassou, NAF 28240.


8 Max Ernst, « Notice biographique rédigée par l'artiste », dans *Max Ernst*, cat. exp. Paris, MNAM, 13 novembre–31 décembre 1959, Paris 1959, s. p. Reprenant cette notice, la *Tribune de Lausanne* titre son article consacré à l'exposition du 15 novembre 1959 : « Max Ernst raconte comment de “four” en “four”, il est arrivé au Musée d'Art Moderne ».

À la famille Cassou je me permets d'ajouter mes vives salutations et de leur  
 dire que j'ai vu votre fils Jean Ernst - Docteur (famille) sur

Montane, le 7 Mars 1960.

Bien cher Jean Cassou,

veuillez attribuer cette  
 réponse tardive à votre chaleureuse lettre (du  
 9 Février) à une fièvre de cheval " asia-  
 tique " qui nous a terrassés l'un après l'autre,  
 quelques jours après la mémorable soirée  
 passée chez vous et Madame Cassou. Nous  
 en parlons souvent, de cette enchantante  
 soirée, et nous nourrissons l'espoir d'y  
 ajouter d'autres.

Un séjour de trois semaines dans la  
 montagne (la neige, le soleil!), dont deux  
 passées au lit, hélas, nous a remis sur pied.  
 Nous marchons, comme avant. Nous serons  
 à Paris après-demain; je vous fais une  
 petite visite au Musée 

Ci-joint, une lettre d'un ton plus " offi-  
 cielle ", concernant le " don ".

Veuillez présenter mes hommages à Madame  
 Cassou, et croire, cher Jean Cassou, à mes  
 sentiments d'union et affectueux,

Max Ernst  
 (Max ERNST)

110 Lettre de Max Ernst à Jean Cassou, 7 mars 1960, Paris, Bibliothèque nationale de France

par la reconnaissance : de retour définitif à Paris en 1953, Ernst reçoit l'année suivante le grand prix de la Biennale de Venise et s'installe à Huismes en Touraine. En 1958, année où il est naturalisé français, Ernst expose à la galerie Creuzevault et Patrick Waldberg lui consacre une monographie parue chez Jean-Jacques Pauvert. Il a donc déjà acquis une visibilité certaine lorsque Loeb et Cassou commencent à parler

d'une exposition en 1957. Cette visibilité se renforce encore les années suivantes. En 1959, Ernst reçoit le grand prix des arts et des lettres. Il expose à la documenta II à Cassel entre le 11 juillet et le 11 octobre, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes logistiques pour des toiles devant rejoindre le Musée national d'art moderne<sup>9</sup>. Du 2 au 25 octobre, l'artiste participe également à la Biennale de Paris qui se tient au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Censée être réservée aux artistes de moins de trente-cinq ans, la Biennale avait, pour sa première édition, inclus une section «jeunesse des maîtres», permettant de montrer des artistes ayant eu trente-cinq ans entre 1915 et 1930.

Le catalogue de l'exposition de 1959<sup>10</sup>, complété par les dossiers de prêt conservés aux Archives nationales, permet également de dresser un panorama de la présence de Max Ernst dans les collections privées en 1959. Un certain nombre d'œuvres, et particulièrement des sculptures, se trouvent encore dans la collection de l'artiste, notamment les bronzes *Gai* (1935, cat. 162) et *Êtes-vous Niniche?* (1956, cat. 170), tous deux reproduits dans le catalogue. Il est d'ailleurs significatif de noter que toutes ne sont pas présentées comme telles au catalogue, sans doute pour ne pas donner l'impression d'un artiste n'ayant pas encore beaucoup vendu. Certaines œuvres de la collection Ernst portent ainsi la mention «appartient à l'artiste» quand d'autres sont présentées sous les termes plus généraux de «collection particulière»<sup>11</sup>. Plusieurs collectionneurs se distinguent néanmoins dès ce moment parmi les prêteurs : Roland Penrose, bien sûr, avec des œuvres achetées à Paul Éluard en 1938, le banquier Claude Hersaint, mari d'Hélène Anavi, qui refuse cependant que son nom apparaisse dans le catalogue, Aram D. Mouradian, codirecteur de la galerie Van Leer où Max Ernst avait eu des expositions particulières en 1926 et 1927. Parmi les collectionneurs historiques, on trouve également Simone Collinet-Breton et Tristan Tzara, essentiellement pour des collages, Man Ray, Hans Arp ou la vicomtesse de Noailles, qui accepte de se défaire du *Monument aux oiseaux* et de *La Femme 100 têtes*. Il faut noter enfin l'importance de collectionneurs plus récents, et parmi eux des collectionneurs belges. Cassou note d'ailleurs cet intérêt particulier de la Belgique pour le surréalisme et pour l'œuvre d'Ernst en particulier :

9 Une lettre de Rudolf Zwirner à Bernard Dorival du 16 octobre 1959 fait ainsi la liste des œuvres issues de collections publiques ou privées devant aller directement de Cassel à Paris (Archives nationales, 20144707/203).

10 Cat. exp. Paris, 1959 (note 8).

11 C'est par exemple le cas des deux huiles sur carton *Peintures* de 1909 (cat. 1 et 2), qui sont indiquées dans le catalogue «collection particulière» et qui appartiennent en réalité à l'artiste. Voir le dossier de l'exposition aux Archives nationales, 20144707/205, expositions organisées par le Musée d'art moderne en France et à l'étranger, 1959–1960, Max Ernst [Paris] 1959.

«Durant l'été qui précédera cette exposition, nous aurons une exposition de l'École de Paris dans les collections belges<sup>12</sup>. Or celles-ci comportent beaucoup de toiles de Max Ernst. Quand on fait le tour des grandes collections belges, on y discerne une tendance et un goût particuliers qui les rendent très différentes, par exemple des collections suisses. Ce goût, cette tendance, sont marqués par une prédominance d'œuvres de caractère germanique, expressionniste, poétique, surréaliste, etc... C'est ainsi qu'on trouve dans ces collections une prédilection nette en faveur de Schwitters, Chagall, Klee, Miró, etc... – et Max Ernst<sup>13</sup>. »

Outre Max Janlet, ce sont surtout Bertie et Gigi Urvater qui contribuent à l'exposition par le plus grand nombre de toiles. Le couple rencontre l'artiste en 1953 et ils deviennent alors amis, les Urvater accompagnant par exemple Ernst et Tanning à la Biennale de Venise de 1954. À cette date, ils ont déjà acquis des dizaines de toiles, accrochées dans leur maison construite par André Jacmain à Rhode-Sainte-Genèse près de Bruxelles aux côtés d'œuvres d'autres surréalistes (Arp, de Chirico, Dalí, Delvaux, etc.), mais aussi d'œuvres abstraites de Tàpies ou Vieira da Silva. Alors même qu'un long reportage leur est consacré en décembre 1959 dans la revue *Terre d'Europe*<sup>14</sup>, illustré de très nombreux Ernst, ils ne prêtent pas moins de huit œuvres pour l'exposition parisienne. Outre la *Figure anthropomorphe* de 1931 déjà exposée durant l'été et reproduite au catalogue (pl. V), ils mettent à disposition du musée des œuvres réalisées entre 1925 (l'huile sur toile *À 7h07 justice sera faite*, cat. 19) et 1935 (l'huile sur papier *Jardin gobe-avions*, cat. 53).

Il faut enfin noter le peu d'œuvres issues de collections publiques. Les *Sauterelles à la lune* de 1953 (cat. 75), prêtées par le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, sont la seule contribution de musées européens puisque les *Fleurs de coquillages*, pourtant conservées au MNAM, ne sont pas exposées. Les États-Unis semblent en revanche à cette date un peu plus riches en œuvres de Max Ernst : le Wadsworth Atheneum de Hartford prête *L'Europe après la pluie* de 1940–1941 (cat. 63), tandis que le MoMA de New York envoie cinq œuvres dont *Deux enfants sont menacés par un rossignol* de 1924 (cat. 7).

Si le MNAM est bien l'un des premiers musées à oser organiser une exposition de Max Ernst, et ce dès avant la rétrospective du MoMA

12 *L'École de Paris dans les collections belges*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, juillet 1959, Paris 1959.

13 Lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 17 février 1959, Archives nationales, 20144707/205.

14 Jean-Robert Delahaut, «Un couple de collectionneurs : Bertie et Gigi Urvater», dans *Terre d'Europe*, décembre 1959. Sur les Urvater voir <https://www.collection-urvater.com> [dernier accès : 13.03.2018].

de 1961, ce n'en est donc pas moins dans un contexte favorable, à un moment où l'œuvre de l'artiste accède à une vraie reconnaissance.

### Une exposition rétrospective ?

D'après la correspondance conservée entre Édouard Loeb et Jean Cassou, c'est Loeb qui le premier formule début 1957 l'idée d'une exposition. Frère de Pierre Loeb, directeur de la galerie Pierre qui avait hébergé des expositions surréalistes dans l'entre-deux-guerres, Édouard ouvre également une galerie dans les années 1950 et devient l'un des marchands d'Ernst<sup>15</sup> (fig. 111). Il organise notamment avec Mouradian et Vallotton l'exposition « Max Ernst. Œuvres 1925–1955 », qui se tient rue de Seine à l'été 1956, avec un catalogue préfacé par Patrick Waldberg. Cassou connaît bien les deux frères Loeb – il prononcera l'oraison funèbre de Pierre en 1964 – et c'est donc assez naturellement qu'Édouard lui adresse une carte en janvier 1957, dans laquelle il suggère « une exposition Max Ernst dans l'esprit de celle de la Kunsthalle de Berne,



111 Édouard Loeb et Max Ernst vers 1955

<sup>15</sup> À propos d'Édouard Loeb, voir *Il y a cent ans... Pierre et Édouard Loeb*, cat. exp. Paris, galerie Albert Loeb, Paris 1997, ainsi que son autobiographie *Mon siècle sur un fil. Souvenirs*, Paris 1982.



à laquelle [il] [a] contribué et qui fut un grand succès<sup>16</sup>». La réponse de Cassou est immédiate et positive, même s'il ne s'engage pas sur le calendrier : «Nous avons en effet souvent pensé ici à une Exposition Max Ernst. C'est en effet le type même de la chose à faire et dont nous parlerons le moment venu. Seulement je ne peux encore trop vous fixer ce moment, car nous avons à écouler beaucoup d'engagements, dont certains ont été pris il y a très longtemps<sup>17</sup>.» Loeb relance ensuite Cassou de nombreuses fois. En septembre 1957, il insiste sur le fait qu'«une exposition importante à Paris viendrait à son heure et serait, en même temps qu'une importante manifestation, un hommage mérité pour ce grand artiste<sup>18</sup>». Cassou répond immédiatement en réaffirmant son intérêt pour ce projet «qui ne pourra être réalisé avant la deuxième moitié de l'année 59<sup>19</sup>». Après un nouvel échange en juillet 1958, Loeb se fait plus pressant en février 1959, informant Cassou des projets du MOMA d'organiser une grande rétrospective en 1960 et abattant la carte nationale : «[...] notre grand ami étant, comme vous le savez, devenu français, il serait logique que notre pays présente en priorité cette très grande œuvre au public<sup>20</sup>». Cassou, qui se tient et à son intention de faire l'exposition et au calendrier annoncé dès fin 1957, clôt l'échange : «Je vous confirme et vous reconfirme que l'exposition Max Ernst est inscrite dans notre calendrier pour la période novembre–décembre de la présente année 59<sup>21</sup>.» Comme le laisse supposer cette correspondance, Loeb cherche à jouer un rôle actif dans l'organisation pratique de l'exposition : il contacte directement certains prêteurs, propose même des œuvres et tente de garder une visibilité sur sa préparation, écrivant ainsi à l'assistante de Cassou Gabrielle Vienne, en septembre 1959 : «À votre retour vous pourrez me dire si vous avez besoin de moi. J'aimerais savoir où en sont les réponses des prêteurs sollicités<sup>22</sup>.»

Max Ernst lui-même a également dû avoir un rôle central dans l'organisation. C'est lui par exemple, qui dresse une première liste de collectionneurs afin de lancer les demandes de prêt. Si cette liste n'a pas été conservée, la lettre qui l'accompagne, adressée à Gabrielle Vienne, ne laisse aucun doute : «Voici une liste de collectionneurs. Elle est incomplète, mais ceux qui n'y figurent pas sont des prêteurs dont la coopération est absolument sûre<sup>23</sup>.» La réponse de Vienne laisse supposer un travail conséquent de l'artiste : «Le cahier sur lequel vous

16 Carte d'Édouard Loeb à Jean Cassou [janvier 1957], Archives nationales, 20144707/205.

17 Copie d'une lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 18 janvier 1957, *ibid.*

18 Lettre d'Édouard Loeb à Jean Cassou, 12 septembre 1957, *ibid.*

19 Copie d'une lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 15 septembre 1957, *ibid.*

20 Lettre manuscrite d'Édouard Loeb à Jean Cassou, 13 février 1959, *ibid.*

21 Copie d'une lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 17 février 1959, *ibid.*

22 Lettre d'Édouard Loeb à Gabrielle Vienne, 4 septembre 1959, *ibid.*

23 Lettre manuscrite de Max Ernst à Gabrielle Vienne, [juillet 1959], *ibid.*

avez tant peiné, me dites-vous, est un modèle du genre et sera des plus utiles pour la bonne organisation de votre exposition à laquelle je veux apporter le plus dévoué des zèles et je vous remercie de m'avoir ainsi facilité la tâche<sup>24</sup>. » Ernst intervient par ailleurs à plusieurs reprises auprès des collectionneurs : il choisit les œuvres qu'il souhaite voir figurer à l'exposition<sup>25</sup>, mais insiste également auprès de collectionneurs plus réticents. Il écrit ainsi à Mme Sacher-Stehlin, qui avait dans un premier temps refusé de prêter *La Mariée du vent* et *Vision provoquée par les mots : le père immobile*, arguant du fait que « ces tableaux ont été beaucoup en voyage, et pas une seule fois il n'y avait pas au moins un petit degas [sic] au [sic] cadres<sup>26</sup> ». Le 28 octobre elle écrit finalement à Bernard Dorival : « Vous savez déjà par Max Ernst que j'ai cédée [sic] à son insistance et que je suis prête à vous prêter pour votre exposition les deux tableaux demandés<sup>27</sup>. »

On ne sait pas exactement comment s'est fait le choix des œuvres exposées, sinon que Max Ernst l'a supervisé et que le principe retenu a été celui d'une rétrospective et non d'une présentation des œuvres récentes comme chez Creuzevault en janvier-février 1958. Il repose néanmoins aussi sur un principe de réalité, qui est celui de la capacité financière du musée à faire venir des œuvres de l'étranger, et notamment des États-Unis. Ce sont finalement quatre-vingt-quatorze peintures de 1909 à 1959, soixante « aquarelles-gouaches-dessins-collages-frottages-empreintes-photomontages » et dix-sept sculptures qui sont exposés du 13 novembre au 31 décembre 1959. Si les travaux des années 1920 sont un peu mieux représentés (40 œuvres sur les 94), les œuvres récentes ont tout de même une place non négligeable, avec une vingtaine de toiles des années 1950. Les illustrations choisies pour les catalogues montrent également une certaine diversité<sup>28</sup>. Les deux reproductions en couleur datent respectivement de 1926 pour les *Colombes bleues et roses* de la collection Urvater et de 1945 pour la *Nuit rhénane*. Les images en noir et blanc montrent quant à elles à la fois une volonté de couvrir l'œuvre de l'artiste jusqu'à la période la plus récente avec *Les Dieux obscurs* de 1957, et l'attention portée à la diversité des médiums utilisés avec les reproductions des sculptures *Gai* et *Êtes-vous Niniche ?* déjà mentionnées.

24 Lettre de Gabrielle Vienne à Max Ernst, 22 juillet 1959, *ibid.*

25 Voir par exemple la lettre de Simone Collinet à Gabrielle Vienne, 8 octobre 1959, *ibid.* : « D'accord avec Max Ernst et sur sa demande, je vous adresse ci-joint la description de 3 œuvres de lui qu'il désire voir figurer à son exposition. »

26 Lettre manuscrite de Mme Sacher-Stehlin à Bernard Dorival, 9 août 1959, *ibid.*

27 Lettre de Mme Sacher-Stehlin à Bernard Dorival, 28 octobre 1959, *ibid.*

28 Ce choix ne doit cependant pas être surinterprété, dans la mesure où il est aussi guidé par des considérations pratiques. La dernière page du catalogue précise en effet que les clichés ont été « obligeamment prêtés » par l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, qui avait fait paraître l'année précédente la monographie de Patrick Waldberg.

Pour la couverture, c'est un masque de 1959 repoussé à l'or fin, né de la collaboration entre Ernst et l'orfèvre François Hugo, qui est choisi (fig. 112).

Malgré l'ambition rétrospective, certains critiques jugent pourtant cette exposition « assez incomplète<sup>29</sup> ». De manière plus précise, André Chastel souligne « des lacunes dues à l'absence de la plupart des œuvres d'Amérique<sup>30</sup> » et la revue *Aujourd'hui. Art et architecture* estime que « l'exil américain de l'artiste (1941–1953) est très incomplètement représenté<sup>31</sup> ». Si l'on compare les œuvres exposées avec celles de la rétrospective au MOMA de 1961<sup>32</sup>, on peut effectivement noter un certain nombre de différences. L'exposition américaine est quantitativement plus importante puisqu'elle réunit par exemple cent quarante-cinq peintures contre quatre-vingt-quatorze pour Paris. Pour les années 1920–1930 et pour les années 1950, le nombre d'œuvres exposées n'est pas sensiblement différent, même si ce ne sont pas les mêmes qui sont présentées, les collections américaines étant naturellement préférées aux européennes. Pour les années 1940 en revanche, l'accrochage new-yorkais est beaucoup plus fourni, non seulement pour les œuvres américaines mais aussi pour celles qu'Ernst avait réalisées au Camp des Milles ou à Saint-Martin d'Ardèche et qu'il avait probablement emportées avec lui en exil. Il ne faut pas conclure néanmoins à un moindre intérêt des Français pour cette période, mais bien plutôt à des limites budgétaires ne permettant pas de faire venir à Paris des œuvres essentiellement conservées aux États-Unis. À ce titre, les toiles de la collection de Menil constituent une exception : *À l'intérieur de la vue (l'œuf)* (cat. 41) se trouve dans la propriété française de Senlis des collectionneurs et le transport ne pose donc pas de problème ; *Le Grand Albert* (cat. 84) est quant à lui à New York et peut donc partir avec les œuvres prêtées par le MOMA. *Euclide* (cat. 67) et *Le Cri de la mouette* (cat. 78), en revanche, sont à Houston, et Dorival doit informer Jean de Menil début octobre que les « très lourds frais de transport qu'entraînerait l'expédition de deux œuvres de Max Ernst du Texas à Paris<sup>33</sup> » rendent leur venue impossible. Jean de Menil

29 Françoise Choay, « Surréalisme et tradition germanique : Max Ernst », dans *France-Observateur*, 26 novembre 1959. Cet article et les suivants sont cités d'après la revue de presse, le plus souvent sans pagination, conservée dans le fonds Max Ernst, bibliothèque Kandinsky, BVAP ERNST 1.

30 André Chastel, « Au musée d'art moderne. Ernst », [périodique non renseigné, date non renseignée, 1959], consulté dans le fonds Max Ernst, bibliothèque Kandinsky, BVAP ERNST 1.

31 D. C., « Les expositions à Paris. Max Ernst », dans *Aujourd'hui. Art et architecture*, décembre 1959.

32 « Max Ernst », Museum of Modern Art, New York, 1<sup>er</sup> mars–8 mai 1961. La liste des œuvres exposées et des vues de l'exposition sont disponibles en ligne sur le site du MOMA, URL : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1883> [dernier accès : 04.11.2020].

33 Lettre de Bernard Dorival à Jean de Menil, 5 octobre 1959, Archives nationales, 20144707/205.

propose alors de prendre lui-même en charge le transport de ces œuvres depuis Houston jusqu'à New York, d'où les œuvres seront expédiées<sup>34</sup>.

Outre ces questions budgétaires, la critique suppose également le refus de certains collectionneurs. Jean-François Revel, dans un compte rendu pour le *New York Times*, déplore ainsi l'absence d'œuvres appartenant à certaines collections suisses et américaines, notamment *La Grande Forêt* de 1926, conservée dans une collection genevoise, dont le prêt aurait été refusé à l'artiste par le propriétaire<sup>35</sup>. On ne trouve cependant pas trace de tels refus dans les listes dressées par Gabrielle Vienne ou Bernard Dorival à partir des indications de Max Ernst. La seule dont on peut affirmer avec certitude qu'elle n'a pas voulu envoyer d'œuvres à Paris, sans doute en raison de ses relations complexes avec Ernst, est Peggy Guggenheim. Elle affirme ainsi : «[...] je ne prête jamais mes tableaux à personne pour la raison que ma maison est ouverte au public trois fois par semaine<sup>36</sup>».

Nous n'avons pu retrouver de photographies de l'accrochage, mais la lecture de la revue de presse donne néanmoins quelques indications. L'exposition occupait la grande salle du rez-de-chaussée réservée aux expositions temporaires et le visiteur était accueilli par *Ubu Imperator*<sup>37</sup>. Surtout, le choix avait été fait de ne pas privilégier un espace *white cube* mais de proposer au contraire un accrochage sur plusieurs niveaux, une sorte de « bric-à-brac », de « disposition de bazar<sup>38</sup> » rappelant l'exposition surréaliste de Londres de 1936 aux Burlington Galleries, accrochage qui enthousiasme par exemple Georges Limbour :

« Il faut louer d'abord l'accrochage tout exceptionnel, car au lieu d'espacer ses tableaux bien alignés sur les murailles, selon les principes hygiéniques de la nouvelle muséographie, Max Ernst n'a pas redouté, dans une salle tout au moins, de combler toute la surface des murs en serrant des vingtaines de tableaux à côté et par-dessus les uns les autres, comme cela se faisait dans les vieux musées et anciennes collections. Cette proximité ne nuit nullement à la contemplation d'un seul tableau, tandis que cette abondance, où voisinent les oiseaux et les fleurs, les forêts et les villes, des sujets blasphématoires comme

34 « I hate the idea of seeing "Euclide" and "Le cris[sic] de la mouette" left out of the exhibition because of the extra transportation expense from Houston to New York. Since we know that both paintings are important in the eye of Max Ernst, we are willing to take care of the transportation expense. » (Lettre de Jean de Menil à Bernard Dorival, 23 octobre 1959, *ibid.*)

35 Jean-François Revel, « Max Ernst: Surrealism Revived in His Retrospective », dans *The New York Times*, 13 décembre 1959, p. 15.

36 Lettre de Peggy Guggenheim à Bernard Dorival, [s. d., 1959], Archives nationales, 20144707/205.

37 R. Willy, « Ubu Imperator accueille les visiteurs de l'Exposition Max Ernst, qui vient de s'ouvrir au Musée d'Art Moderne », dans *Maroc Demain (Casablanca)*, 28 novembre 1959.

38 M. R. [Michel Ragon], « Max Ernst », dans *Cimaise* 47, janvier-mars 1960.

des jeunes gens piétinant leur mère, des dieux et des jeunes filles nues, des idoles, des soleils et des océans, donne en un seul moment au visiteur figé d'étonnement, sans qu'il ait besoin de faire un pas, une vue générale (mais qui peut être détaillée) assez vertigineuse de l'univers de Max Ernst<sup>39</sup>. »

## Développements de l'exposition

Quel qu'en ait été l'accrochage, cette exposition apparaît donc comme une manifestation importante, et une seconde étape belge est un temps envisagée. La correspondance suivie entre Dorival, Ernst et le directeur du Palais des beaux-arts de Charleroi Robert Rousseau en témoigne. Mais la maladresse de Rousseau et Dorival, qui ne consultent pas assez Ernst, et surtout la perspective de l'exposition du MOMA à venir font échouer le projet. Après plusieurs tentatives des conservateurs de convaincre l'artiste durant le mois de novembre, c'est finalement Loeb qui s'adresse à Dorival pour lui demander d'annuler les acceptations de prêts des collectionneurs déjà reçues pour l'exposition belge<sup>40</sup>. Ernst lui-même écrit finalement à Cassou début décembre pour lui demander son soutien, lui expliquant qu'il avait « donné un assentiment conditionnel », « sous réserve de connaître par avance la réaction des collectionneurs », mais que Rousseau a jugé l'accord de quelques-uns suffisant pour fixer définitivement la tenue de l'exposition. Il se trouve alors en porte-à-faux avec certains collectionneurs et « plusieurs d'entre eux ont précisé qu'ils ne prêteraient plus leurs trésors du fait de cette cachotterie, même pour une exposition aussi importante que celle qui est prévue au Museum of Modern Art de New York en février 1961<sup>41</sup> ». L'exposition au MOMA passe évidemment avant celle de Charleroi et les conservateurs, comme les collectionneurs qui avaient déjà donné leur accord, doivent s'incliner. La vicomtesse de Noailles écrit ainsi à Dorival mi-décembre pour lui expliquer que Max Ernst la « pri[e] de ne pas autoriser l'envoi, au Musée de Charleroi, des tableaux prêtés par moi à votre Exposition » et qu'elle « ne p[eut] naturellement que [s]'incliner devant cette demande du peintre<sup>42</sup> ».

Si la volonté de faire tourner l'exposition est un échec, la manifestation parisienne trouve en revanche d'autres prolongements dans les acquisitions d'œuvres. Déjà durant l'exposition, Cassou

39 Georges Limbour, « Mundus est fabula », dans *Lettres nouvelles* 31, 25 novembre 1959, p. 27–30, ici p. 27.

40 Lettre d'Édouard Loeb à Bernard Dorival, 4 décembre 1959, Archives nationales, 20144707/205.

41 Lettre de Max Ernst à Jean Cassou, 9 décembre 1959, *ibid.*

42 Lettre de la vicomtesse de Noailles à Bernard Dorival, 15 décembre 1959, *ibid.*



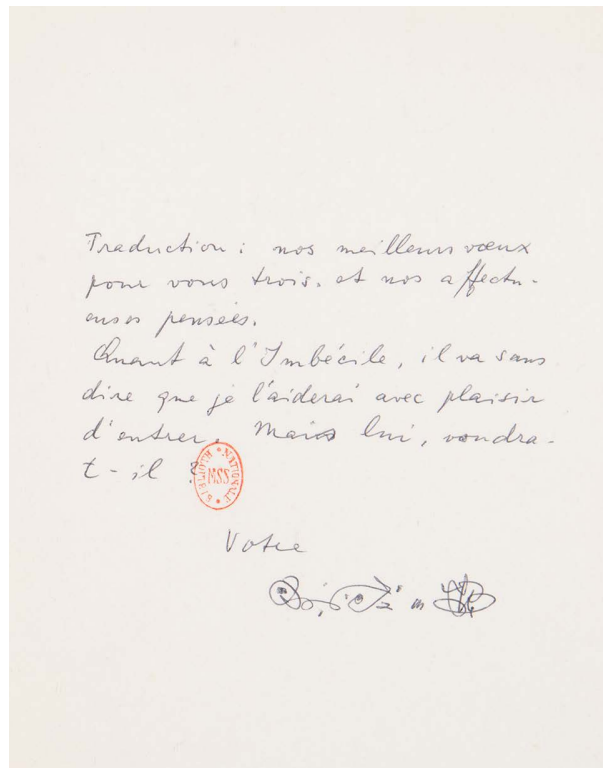
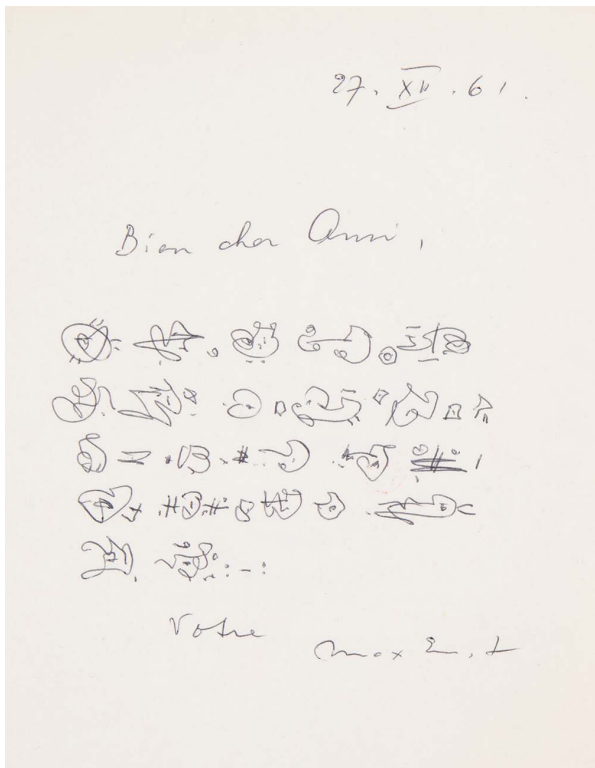
113 Max Ernst, *L'Imbécile*,  
1961, bronze, 70 × 31 ×  
25 cm (Susse Fondateur),  
Paris, MNAM/Centre  
Georges Pompidou

s'adresse à Ernst pour lui faire part de « [leur] désir d'acquérir quelque chose de [lui] et d'enrichir un peu [sa] représentation au Musée, laquelle est déplorablement maigre<sup>43</sup> ». Cette volonté est réaffirmée en décembre 1959 auprès de Michael Hertz, qui proposait à Cassou de vendre au musée pour 65 000 deutschemarks les *Dieux obscurs*<sup>44</sup> (cat. 83), œuvre exposée à Paris et qui l'avait été à la documenta II durant l'été. Le conservateur en chef lui répond : « Vous ne vous trompez point sur les sentiments d'admiration que nous éprouvons pour le tableau de Max Ernst vous appartenant », et ajoute : « Néanmoins, nous ne donnerons pas suite à la proposition d'acquisition que vous nous faites, car nous sommes en négociation en ce moment avec max Ernst lui-même pour l'achat de quelques-unes de ses œuvres<sup>45</sup>. » L'huile sera finalement acquise en 1960 par le Museum Folkwang.

43 Lettre de Jean Cassou à Max Ernst, 10 décembre 1959, *ibid.*

44 Max Ernst, *Les Dieux obscurs*, 1957, huile sur toile, 116 × 89 cm, Museum Folkwang, Essen.

45 Lettre de Jean Cassou à Michael Hertz, 21 décembre 1959, Archives nationales, 20144707/205.



114 Carte de Max Ernst à Jean Cassou, 27 décembre 1961, Paris, Bibliothèque nationale de France

C'est en réalité par l'intermédiaire d'un don de l'artiste que commence l'enrichissement des collections patrimoniales françaises. Suite au dîner de février 1959 déjà évoqué, Cassou écrit à Pierre Goutal, chef du bureau des Travaux d'art :

« Pour le moment [Ernst] envisage de faire don d'une œuvre particulièrement belle et significative qui avait figuré à son exposition. [...] Présentement Max Ernst ne dispose d'aucune œuvre susceptible d'être vendue pour le Musée. Mais dès qu'il en aura une qu'il estimera digne de cette destination, il s'empressera de me le signaler et de m'indiquer le prix qu'il souhaite<sup>46</sup>. »

En mai 1960 entre ainsi dans les collections l'huile sur toile *Après moi le sommeil (hommage à Paul Éluard)*<sup>47</sup>, œuvre de 1958 qui était exposée

46 Lettre de Jean Cassou à Pierre Goutal, 9 février 1960, Archives nationales, 20144707/134, Musée national d'art moderne, dons et acquisitions, acquisitions 1959-1962.

47 Max Ernst, *Après moi le sommeil (hommage à Paul Éluard)*, 1958, huile sur toile, 130 × 89 cm, Paris, MNAM.

lors de la rétrospective de 1959 (cat. 90). L'achat n'intervient finalement qu'à la toute fin 1961, après l'exposition de sculptures à la galerie Le Point cardinal<sup>48</sup>. Le 21 décembre, Cassou écrit à Ernst pour lui dire le plaisir qu'il a eu à la visiter et qu'il a été « particulièrement séduit » par *L'Imbécile*<sup>49</sup> (fig. 113). Il lui indique que Marguerite Lamy et Gaëtan Picon sont en train d'en négocier l'achat pour le Musée et prie Ernst de « consentir un léger, si léger qu'il soit, sacrifice » avant de conclure : « Pour ce qui est de moi j'adore cet Imbécile et je serai fou de joie de l'avoir dans mon Musée<sup>50</sup>. » La réponse d'Ernst vient avec une carte de vœux adressée pour l'année 1962 : « Quant à l'Imbécile, il va sans dire que je l'aiderai avec plaisir d'entrer, mais lui, voudra-t-il<sup>51</sup> ? » (fig. 114). L'œuvre entre dans les collections en 1962.

### Institutionnalisation et historicisation du surréalisme ou reconnaissance individuelle ?

La rétrospective Ernst de 1959, par sa tenue comme par son succès, ouvre un certain nombre de pistes concernant l'institutionnalisation du surréalisme. L'exposition constitue-t-elle une reconnaissance de Max Ernst en particulier ou du surréalisme en général ? Par ailleurs, proposer une rétrospective, et donc inscrire l'un des peintres du surréalisme dans une histoire, sinon dans l'Histoire, revient-il à considérer que le mouvement est terminé, ce que voudrait précisément contredire l'exposition « EROS » qui se tient au même moment galerie Cordier et qui fut très fréquentée<sup>52</sup> ?

C'est un fait, « l'exposition de notre ami Max a remporté le plus vif des succès<sup>53</sup> », comme l'écrit Gabrielle Vienne à Roland Penrose en janvier 1959. Elle est d'abord un succès en termes de fréquentation. Une note non datée conservée aux Archives nationales fait état de 6 806 entrées à 300 francs et 5 051 entrées à 150 francs, soit un total de 11 857 visiteurs, chiffre qui ne prend cependant pas en compte les visiteurs du dimanche, jour de gratuité. À ce propos, Dorival écrit à

48 *Max Ernst. Œuvre sculpté 1913–1961*, cat. exp. Paris, galerie Le Point cardinal, 15 novembre–fin décembre 1961, Paris 1961.

49 Max Ernst, *L'Imbécile*, 1961, bronze, 70 × 31 × 25 cm (Susse Fondeur), Paris, MNAM.

50 Lettre de Jean Cassou à Max Ernst, 21 décembre 1961, Archives nationales, 20144707/134, Musée national d'art moderne, dons et acquisitions, acquisitions 1959–1962.

51 Carte de Max Ernst à Jean Cassou, 27 décembre 1961, BnF, département des manuscrits occidentaux, fonds Jean Cassou, NAF 28240, F°312.

52 Fabrice Flahutez propose le chiffre de 40 000 visiteurs et l'on sait que l'exposition fut prolongée de quinze jours en raison de l'affluence. Voir Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris 1997, p. 591.

53 Lettre de Gabrielle Vienne à Roland Penrose, 18 janvier 1959, Archives nationales, 20144707/205.



Ernst le 23 novembre 1959 que la veille, qui était un dimanche, près de 700 visiteurs s’y sont pressés<sup>54</sup>. Jean-François Revel quant à lui, dans son article déjà cité du *New York Times*, avance les chiffres de 400 entrées par jour, 900 les dimanches. On peut donc supposer qu’environ 15 000 à 16 000 visiteurs ont dû fréquenter l’exposition. À titre de comparaison, l’exposition Suzanne Valadon de 1967, qui s’est tenue sur une durée similaire, a réuni 17 000 visiteurs, mais l’exposition des frères Duchamp la même année seulement 3 665. Quelque 2 934 catalogues ont été vendus, ce qui constitue un nombre important. Le vernissage semble par ailleurs avoir été très mondain et très couru<sup>55</sup>.

La réception de l’exposition par la critique est également très positive. La liste élargée des exemplaires de presse des catalogues montre que nombre de critiques d’art sont venus voir l’exposition et ont consulté le catalogue<sup>56</sup>. Toutes les générations sont représentées, des anciens, Waldemar-George ou Claude Roger-Marx, aux plus jeunes, Géraud Gassiot-Talabot, Pierre Restany ou Michel Ragon. L’audience est importante aussi bien dans la presse spécialisée que généraliste, aussi bien pour les quotidiens nationaux que régionaux – tout particulièrement pour l’Ouest de la France où Ernst s’est installé – ou internationaux. Même un périodique comme *Fiction*, revue de science-fiction fondée en 1953, consacre un article à Max Ernst : « C’est une exposition que tout amateur de science-fiction, qu’il soit rebelle à la peinture, tenant de la figuration ou partisan de l’abstraction, se doit de voir<sup>57</sup>. » Dans cette quantité et cette diversité de supports de publication, seule une poignée d’articles est véritablement négative, affirmant que le surréalisme est davantage une école littéraire que picturale<sup>58</sup>. Le ton est par ailleurs quasi unanimement positif et l’intérêt, général. Les critiques insistent sur le fait qu’une telle exposition, du vivant de l’artiste, n’est pas prématurée, et pour certains, qu’elle aurait même dû venir plus tôt<sup>59</sup>. Si l’œuvre

54 Lettre de Bernard Dorival à Max Ernst, 23 novembre 1959, *ibid.*

55 La *Tribune de Lausanne* parle de « vernissage en grande tenue » (P. D. « Max Ernst raconte comment de “four” en “four”, il est arrivé au Musée d’Art Moderne », dans *Tribune de Lausanne*, 15 novembre 1959) tandis que le *Courrier de l’Ouest* note la présence de Malraux à 15 heures alors qu’à 21 heures « le tout Paris se pressait dans le cadre du Musée d’Art Moderne » (Anne-Marie Marteau, « Deux importantes expositions : Max Ernst, le Chinonais au Musée d’art moderne », dans *Courrier de l’Ouest, Angers*, 18 novembre 1959).

56 « Personnalités de la presse ayant droit à un catalogue gratuit durant toute la durée de l’exposition », Archives nationales, 20144707/205.

57 Philippe Curval, « La rétrospective Max Ernst », dans *Fiction*, janvier 1960, p. 134–135.

58 Voir par exemple René Massat, « Les formes. Le surréalisme de Max Ernst », dans *La Nation française*, [décembre 1959], ou le critique d’*Aujourd’hui. Art et architecture* qui conclut : « De tout cela on peut conclure que le surréalisme, dans le domaine de la peinture, ne favorisera pas particulièrement les artistes qui l’adoptèrent. » (D. C., 1959 [note 31]). Quant à Denis Périer, il affirme dans son article « Max Ernst (au Musée d’Art Moderne) » paru dans *La Nouvelle Revue française* en février 1960 : « Aucun peintre plus que lui n’aura été victime de la littérature. »

59 Même le vieux Waldemar-George écrit : « L’hommage que le Musée National d’Art Moderne vient de rendre à Max Ernst n’est pas prématuré. Max Ernst a derrière lui une œuvre d’une vaste

a du succès, le charme du peintre n'y est pas étranger et la critique s'enthousiasme aussi pour le personnage qu'est Max Ernst, inspirant par exemple à Gilles Valdone un titre aussi inspiré que : «Max Ernst "le merveilleux aventurier". Le don Juan de la peinture est aussi l'un des deux grands seigneurs du surréalisme<sup>60</sup>»! Ernst lui-même s'étonne de cet engouement dans une interview menée par Alain Jouffroy en janvier 1960 :

«Je ne me l'explique pas du tout. Mon œuvre s'est-elle dégagée de son opacité? Le public s'est-il dégagé de sa cécité? Je n'en sais rien et je ne peux pas répondre. C'est un phénomène mystérieux et incompréhensible. La peinture est un langage qui a un contenu, compréhensible comme les mathématiques, mais comme elles impossible à traduire "en français". Cette question de succès et de non-succès a toujours été hors de mes préoccupations. Je ne suis pas tellement satisfait par mon succès : je me défends comme je peux contre tout ce à quoi il m'invite<sup>61</sup>.»

Au-delà du succès indiscutable de l'exposition, la question se pose alors de savoir quel Max Ernst est ainsi adoubé par la critique, et si cette reconnaissance est le signe d'une institutionnalisation d'un surréalisme entré au musée. L'artiste est présenté le plus souvent comme «un des peintres les plus importants du surréalisme, un de ceux qui ont su le mieux créer un monde fantastique, inexplicable et troublant<sup>62</sup>». «Meilleur» et «plus peintre» des artistes surréalistes, il est même parfois présenté comme «le seul peintre surréaliste qui ait su donner une dimension *plastique* à ses rêves<sup>63</sup>». En ce sens les rapports au surréalisme apparaissent finalement assez problématiques dans la critique. D'une part, on insiste sur le fait que Max Ernst n'est plus seulement un peintre

portée.» (Waldemar-George, «Les Arts à Paris», dans *Bien-vivre. Gastronomie, tourisme, beaux-arts*, décembre 1959).

60 Gilles Valdone, «Max Ernst "le merveilleux aventurier". Le don Juan de la peinture est aussi l'un des deux grands seigneurs du surréalisme», dans *Nice matin*, 22 novembre 1958.

61 Alain Jouffroy, «Max Ernst : ma peinture et mes procédés sont des jeux d'enfant», entretien, dans [*Le Journal des arts*], n° 765, 6-12 janvier 1960, p. 8.

62 Raymond Cogniat, «Les arts. Max Ernst», dans *Le Figaro*, 19 novembre 1959. Il serait sans doute très intéressant de faire une analyse lexicographique des articles écrits sur Ernst – analyse qui excède largement le propos de cette contribution –, afin de comprendre l'emploi des termes «surréaliste», «surréalisme», «surréel», «fantastique», qu'on trouve par exemple aussi chez Jean-Jacques Levêque qui évoque la «peinture fantastique» et «la peinture surréaliste (qui est une peinture fantastique)» (Jean-Jacques Levêque, «Rétrospective Max Ernst», dans *L'Information*, 20 novembre 1959).

63 Jean Rousselot, «Sous l'œil des spoutniks», dans *Le Temps de hommes*, janvier 1960. Il précise ensuite : «Échappant à la facilité d'une imagerie de style académique qui entache aussi bien l'œuvre d'un Tanguy que celle d'un Chirico ou d'un Dali, quelque authentique magie habite leur œuvre, Max Ernst a donné à sa peinture une anatomie et une vie organique qui sont celles de l'imaginaire non rationalisé.»

surréaliste mais «qu'il est tout simplement un peintre<sup>64</sup>» (fig. 115). D'autre part, les critiques considèrent en général qu'Ernst ne s'est vraiment affirmé comme artiste qu'à partir de la fin des années 1930. Ils insistent davantage sur les tableaux des années 1950, ceux qui, d'après eux, accordent plus de place à la matière picturale. André Chastel évoque ainsi «les dernières salles» qui «donnent l'idée d'un maître qui a conquis la substance originale de son art, non seulement par l'étrangeté de l'image [...], mais aussi par la qualité de la matière et la suggestion des accords<sup>65</sup>». En ce sens *Le Cri de la mouette* de 1953 (cat. 78) et *Enseigne pour une école de mouettes* de 1957 (cat. 89) sont les œuvres les plus souvent citées. Or cette période apparaît précisément, pour plusieurs critiques, comme la plus éloignée des considérations surréalistes. Ainsi de Franck Elgar, qui dans *Carrefour* considère les œuvres récentes d'Ernst comme une «réconfortante surprise», «une peinture raffinée où le surréalisme

## MAX ERNST RACONTE COMMENT DE «FOUR» EN «FOUR», IL EST ARRIVÉ AU MUSÉE D'ART MODERNE



On ne dit plus de Max Ernst qu'il est un peintre surréaliste, on dit qu'il est tout simplement un peintre.

Une grande exposition rétrospective de l'œuvre de Max Ernst s'est ouverte jeudi soir au Musée National d'Art moderne. On a remarqué, à l'occasion, que Max Ernst est le premier peintre surréaliste à recevoir cet honneur officiel et chacun philosofa sur le fait que toute révolution est tôt ou tard officialisée. Mais ce vernissage en grande tenue ne veut pas dire que Max Ernst, citoyen français, n'est plus le même personnage, mi-diable, mi-Don Juan, dont le sourire tout à tour inquiète ou témoigne d'une franche cordialité, ni le même peintre qui a

tant apporté à l'art contemporain : ce sont plus simplement les officiels qui ont changé. Et il est vrai aussi que de tous les peintres surréalistes Ernst est, avec Miro, le meilleur.

A la veille du vernissage, il regardait la centaine de tableaux, de frottages, de gouaches, de sculptures qui content 50 ans de travail et il disait : *C'est une impression étrange de revoir tout cela. C'est comme si on retrouvait des enfants. Et, jeudi soir, les visiteurs se sont inclinés. On connaissait Max Ernst de réputation. On connaissait mal son œuvre : sa constance, sa rigueur, son audace témoignent qu'Ernst n'est pas seulement un surréaliste, mais un maître d'aujourd'hui.*

Max Ernst a rédigé lui-même sa biographie et la publie en tête du catalogue. Mieux que ne l'aurait fait un ami car, lui, il a osé dire : ici à mes débuts une influence de van Gogh. Là, en 1919, une influence de Chirico. Et, plus loin, on trouve des notes amusantes : comme on riait en vacances dans le Tyrol avec Arp et Tzara ! *L'arrivée d'André Breton nous a rappelés au sérieux. Et encore la raison de son départ du mouvement surréaliste : C'était en 1938 : on voulait que je m'engage à saboter la poésie d'Eluard par tous les moyens possibles. Il y a aussi le récit de la façon dont il amorça la naissance de cet «action painting», dont les peintres américains sont si fiers : enfin une peinture nationale. En 1942, il expliquait sa technique à New York : On attache*

*une boîte de conserve vide au bout d'un fil d'un mètre ou deux de long, on perce un petit trou au fond de la boîte, on la remplit d'une couleur assez liquide pour qu'elle s'écoule librement, on fait balancer la boîte au bout du fil au-dessus d'une toile couchée à plat, on lui impose des changements de direction par des mouvements de la main, du bras, de l'épaule, du corps entier. Des lignes surprenantes*

(Suite en page 6.)



Une de ses toiles les plus célèbres : *Celebes* (1921).

115 P. D., «Max Ernst raconte comment de “four” en “four”, il est arrivé au Musée d'Art Moderne», *Tribune de Lausanne*, 15 novembre 1959

64 P. D., 1959 (note 55).

65 Chastel, [1959] (note 30).

n'est plus rappelé que par une imprégnation littéraire<sup>66</sup>». Finalement, l'artiste ne deviendrait vraiment peintre qu'à partir du moment où il passe à autre chose que le surréalisme, comme le suggère Françoise Choay avec un brin d'ironie dans *France-Observateur* : « Mais le cas Ernst se complique du fait qu'à un moment déterminé, il se met à faire de la peinture<sup>67</sup>. » Tout se passe comme si le succès de Max Ernst avait pu être si unanime parce que les habitués contempteurs du surréalisme ont pu trouver dans les œuvres plus récentes matière à les contenter.

L'accent mis sur les dernières œuvres d'Ernst pose également la question de son inscription dans l'actualité artistique, marquée notamment par l'abstraction et l'expressionnisme abstrait. L'artiste lui-même choisit de s'arrêter longuement dans le catalogue sur sa technique consistant à attacher à un fil une boîte de conserve percée d'un petit trou et emplie de peinture liquide et à la balancer en lui imprimant des mouvements différents afin de faire apparaître des lignes surprenantes sur la toile. Il poursuit : « Certains des peintres new-yorkais ont adopté cette technique, baptisée par eux "*dripping*". Ils en ont fait ample usage. On sait que les plus fervents d'entre eux se sont contentés des résultats purement optiques de l'aventure, et que leur exemple a fait "boule de neige"<sup>68</sup>. » Ernst évoque alors sa toile *Abstract art, concret art*, exposée à la Betty Parsons Gallery en 1942 et présentée, légèrement retravaillée et sous le titre *Jeune Homme intrigué par le vol d'une mouche non euclidienne* (cat. 70) (fig. 116), lors de la rétrospective parisienne. Nombreux sont les critiques – et parmi eux aussi bien Georges Boudaille que Jean-Jacques Levêque ou Alain Jouffroy – qui reprennent cette idée qu'Ernst serait à l'origine du *dripping*, et donc de l'expressionnisme abstrait américain. Ils y sont d'autant plus sensibles que vient de se dérouler, dans le même Musée national d'art moderne, une exposition sur Jackson Pollock et la peinture américaine<sup>69</sup>. Seule Choay garde une certaine prudence :

« Il convient de dissiper le contre-sens, entretenu par l'artiste lui-même, lorsqu'il prétend avoir inspiré notamment les jeunes peintres de l'École de New York. Tel procédé (le *dripping*) qui n'était pour Ernst qu'un jeu cathartisant, devient pour un Pollock, par une rencontre occasionnelle, le moyen contrôlé de significations qui n'ont jamais eu place dans l'univers de Ernst<sup>70</sup>. »

66 Franck Elgar, « Hommage au peintre surréaliste Max Ernst. De la révolution à la tradition », dans *Carrefour* 792, 18 novembre 1959.

67 Choay, 1959 (note 29).

68 Ernst, 1959 (note 8).

69 *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, 17 janvier–15 février 1959, Paris 1959.

70 Choay, 1959 (note 29).



116 Max Ernst, *Jeune homme intrigué par le vol d'une mouche non-euclidienne*, 1942-47, huile sur toile et laque, 82 × 66 cm, Berlin, collection Ulla et Heiner Pietzsch

Pour certains, il apparaît d'ailleurs plutôt comme une alternative aux abstraits, comme le suggèrent par exemple les remarques de Revel sur la richesse des titres de l'artiste :

« He astounds as a poet with the admirable titles that mark the progress of his inspiration, exuberant, comic and imaginative or visionary titles, which delight us after the wearying platitude of “Still lifes”, “Compositions”, “Painting N° 1, 2 or 3” of the so called “pure” painters<sup>71</sup>. »

71 Revel, 1959 (note 35).

Alors qu'Ernst est reconnu comme peintre et que se pose la question de son inscription dans l'actualité artistique, qu'en est-il dès lors du surréalisme lui-même? Revel pose la question de manière très claire pour son lectorat américain : «La peinture surréaliste est-elle une vraie peinture ou une illustration très simplifiée du fantastique? Le surréalisme est-il encore à la mode en France<sup>72</sup>?» Plus encore : y a-t-il une contradiction à être peintre surréaliste et à avoir une rétrospective au Musée national d'art moderne, à être « honoré à l'égal d'un artiste lui aussi de valeurs établies<sup>73</sup> », comme le suggèrent plusieurs critiques? La *Tribune de Lausanne* rapporte ainsi que « chacun philosofa sur le fait que toute révolution est tôt ou tard officialisée », mais affirme que l'artiste lui-même reste le même personnage et que « ce sont plus simplement les officiels qui ont changé<sup>74</sup> ». Jouffroy, dans son entretien avec Ernst, résume cette position singulière :

« Votre situation, malgré votre succès, reste paradoxale et ambiguë. Vous êtes un poète, anarchiste de tempérament, et vous consentez cependant aux prix que l'on vous attribue, si tardivement. Vous êtes, au fond, resté le jeune homme révolté du dadaïsme mais vous vous enchantez aujourd'hui de faire de la "vraie" peinture, avec un plaisir manifeste à peindre. Certains pourraient y voir de l'inconséquence. Et pourtant, cela a la logique implacable du caprice, cette forme supérieure de l'indépendance poétique. Mais croyez-vous à la nécessité de la pureté, dans le comportement de l'artiste comme dans son œuvre? »

« Pureté! lui répond Ernst, pas de mot plus sale que le mot pureté prononcé par un puritain! Au nom de la pureté, que de crasse morale et intellectuelle accumulée sur notre jolie planète<sup>75</sup>. »

Outre le cas personnel de Max Ernst, cette rétrospective pose aussi la question de ce que certains critiques considèrent comme la fin du surréalisme. Dès lors qu'un peintre surréaliste est exposé au MNAM dans une rétrospective, conservateurs et critiques envisagent-ils, au-delà du simple exemple de Ernst, le surréalisme comme un mouvement appartenant à l'histoire, et donc terminé? Faut-il distinguer entre un surréalisme « historique », celui de l'entre-deux-guerres, et un surréalisme contemporain? La manifestation peut en effet inciter à « faire un bilan du surréalisme en peinture », comme l'écrit Boudaille. Le

72 « Is surrealist painting real painting or an oversimplified illustration of the fantastic? Is surrealism still in fashion in France? » (Ibid.).

73 Elgar, 1959 (note 66).

74 P. D., 1959 (note 55).

75 Jouffroy, 1960 (note 61).

critique des *Lettres françaises* est pourtant l'un de seuls à penser que « cette rétrospective vient trop tôt », dans la mesure où « toutes les passions soulevées par le surréalisme, – et elles sont nombreuses et diverses, – ne sont pas encore éteintes<sup>76</sup> ». Pour les autres, le surréalisme est bien quelque chose de révolu, et dont on peut donc faire l'histoire au musée : il « relève davantage, désormais, de l'histoire de l'art que de l'actualité artistique<sup>77</sup> ». L'analyse est la même pour les critiques allemands : « Tout cela n'est évidemment plus nouveau et appartient à l'histoire de l'art et des idées de la première moitié de notre siècle<sup>78</sup>. » Peu d'articles font le rapprochement avec l'actualité du surréalisme à la fin des années 1950, et notamment avec l'exposition « EROS » – qui commence il est vrai à la galerie Daniel Cordier en décembre alors que la plupart des articles sur Ernst sont écrits en novembre. C'est de manière très violente que Jean Bardiot y fait référence, pour l'opposer avec Ernst :

« J'ai tenu, la semaine dernière, à vitupérer un certain surréalisme de maison close avant de vous parler de l'exposition Max Ernst. Il me paraissait, en effet, désirable de nettoyer les ordures de la porte avant de vous inviter à pénétrer dans le palais féérique bâti par Ernst à la gloire du surréalisme<sup>79</sup>. »

De manière étonnante, et comme une réponse à José Pierre et André Breton, *Elle* est le seul magazine à rapprocher les deux événements dans l'article intitulé « À l'honneur pendant les Fêtes : le Surréalisme » qui renvoie dos à dos « ces peintres et poètes [qui] sont presque classiques aujourd'hui<sup>80</sup> ».

76 Georges Boudaille, « Max Ernst et le surréalisme », dans *Les Lettres françaises*, 26 novembre 1959.

77 D. C., 1959 (note 31).

78 « Alles das ist selbstverständlich nicht mehr neu und gehört bereits der Kunst- und Geistesgeschichte der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts an. » (Siegfried Broesecke, « Ein rastloser Sucher und Experimentierender. Eine umfangreiche Ausstellung mit Werken von Max Ernst in Pariser Musée d'Art Moderne », dans *Mannheimer Morgen*, 8 décembre 1959).

79 Jean Bardiot, « La cote des peintres. Au Musée National d'Art Moderne : Max Ernst-le-grand », dans *Finance*, 7 janvier 1960.

80 René Barotte, « Arts. À l'honneur pendant les Fêtes : Le Surréalisme », dans *Elle*, 11 décembre 1959.