

## Le Procédé du Collage Dans L'œuvre de Max Ernst

Márcia Arbex\*\*

RESUMO: Considéré l'un des créateurs du collage dans le sens moderne du mot, Max Ernst développe cette technique en élargissant sa pratique et en la transformant en concept. Notre réflexion porte sur ce "procédé", sous l'angle de ses rapports avec la notion d'image poétique surréaliste, à partir d'exemples de travaux réalisés en 1919-1920, où des légendes accompagnent les images formant une sorte de poème-double.

La littérature et la peinture sont des pratiques artistiques qui dialoguent depuis plusieurs siècles, et sans doute depuis toujours des échanges se sont-ils établis entre peintres et poètes. Dans le cadre des recherches sur les correspondances entre littérature et peinture au XXème siècle, il y a un aspect sur lequel nous avons déjà eu l'occasion d'attirer l'attention: la présence de l'écriture dans les arts visuels, autrement dit, l'utilisation des signes linguistiques en tant que signes plastiques par les artistes<sup>1</sup>. Notre objectif était de mettre en évidence la place occupée par l'écriture dans l'œuvre d'artistes

---

\*Recebido para publicação em junho de 1998

\*\*Professora de Língua e Literatura Francesas da FALE/UFGM.

<sup>1</sup> Il s'agit de l'étude présentée dans la thèse de Doctorat intitulée *De l'image de la lettre à la poésie peinte: étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels (1910-1930)*, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1992, et d'un article intitulé. *Palavras e imagens: o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX*, Revista de Letras, Universidade Federal do Ceará, vol.16, n°1/2, jan/dez 1994.

représentatifs de l'avant-garde européenne, montrer les formes que l'écriture a pu recouvrir et définir la fonction des signes écrits dans leurs tableaux.

Il s'agissait aussi de s'interroger sur les raisons de l'entrée ponctuelle du signe écrit dans le domaine de l'art (à un moment de remise en question radicale de ce qu'on appelle "le langage plastique") et d'en saisir l'enjeu dans le contexte artistique du début du XXème siècle, en adoptant un point de vue sémiologique. Il semble que l'apparition de la lettre dans un domaine qui, en principe, n'est pas le sien, indique que l'écriture exerce un rôle dans le processus de rupture avec la notion traditionnelle de représentation qui se met en place à cette époque.

Parmi les artistes étudiés, Max Ernst (1891-1976) occupe une place de choix. Il est considéré comme le peintre surréaliste par excellence, et ceci pour trois raisons au moins: d'abord pour avoir été l'un des créateurs du procédé du collage, dans le sens moderne du mot; ensuite, pour avoir mené une réflexion poétique, parallèlement au travail plastique; et enfin pour avoir abordé une thématique picturale caractéristique du mouvement littéraire créé autour d'André Breton.

Analyser l'œuvre plastique de cet artiste sous l'angle de ses rapports avec l'écriture, en essayant d'attirer l'attention, ou du moins la curiosité, sur une production littéraire souvent méconnue de nos contemporains, constitue actuellement notre principal dessein.<sup>2</sup>

Autour de 1919 surgissent les premières inscriptions sur la surface même de ses collages: ce sont des légendes considérées, parfois, comme de très longs titres. Dans les années vingt, Max Ernst se consacre aussi à la poésie et à la prose, qu'il ne cessera de pratiquer toute sa vie. Les années trente sont marquées par la publication des romans-collages, œuvres où image et texte partagent le même espa-

---

<sup>2</sup> Un projet de recherche sur cette œuvre est en cours: *Colagem, Intertextualidade e Intericonicidade*.

ce, plongeant le lecteur dans une atmosphère de rêve. Des textes plutôt théoriques sur le processus créatif de l'artiste, sur le surréalisme, sur le collage, entre autres, complètent l'ensemble de l'œuvre écrite. Dans les limites de cet article, notre réflexion portera surtout sur la production des légendes qui accompagnent les premiers collages réalisés pendant la période où l'artiste participait aux activités dada à Cologne; collages qui portent en germe les principales préoccupations des surréalistes.

### *De la technique au concept de collage*

Ce qu'on appelle, pour simplifier, le collage, n'est pas une pratique entièrement nouvelle, comme nous le savons. Les cubistes, Picasso en tête, ont beaucoup utilisé l'une des formes du collage, le papier collé, ainsi que la plupart des artistes de l'avant-garde. Toutefois, ce sont les surréalistes qui ont mis en évidence ses nombreuses possibilités.

Max Ernst lui-même définit le collage en tant que concept et non pas en tant que technique, en disant: "Si c'est la plume qui fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage"<sup>3</sup>. Par opposition au collage cubiste, fondé sur "une motivation esthétique et architectonique", le collage surréaliste serait, selon lui, "une forme d'art nouvelle qui choque et surprend", un moyen pour capter et donner forme aux images poétiques intérieures<sup>4</sup>.

Le collage se développe donc non seulement comme procédé pictural, mais il devient encore objet de réflexion dans les cercles poétiques d'avant-garde, qui le considèrent désormais comme un "procédé poétique", pour reprendre une expression de Louis Aragon<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> ERNST, M., "Au delà de la peinture"(1936), *Écritures*, p.256.

<sup>4</sup> SPIES, W. Apud, *Max Ernst: les collages*, p.16.

<sup>5</sup> ARAGON, L. "Max Ernst, peintre des illusions" (1923), *Écrits sur l'art moderne*, p.13.

Dans le domaine littéraire, le collage pourrait se définir comme une composition littéraire formée d'éléments provenant d'un texte (écrit ou oral) préexistant; dans ce sens, il peut être considéré l'un des phénomènes intertextuels. Pratiqué depuis longtemps comme référence érudite ou plagiat délibéré, le collage "littéraire" n'apparaît de façon significative qu'avec *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* d'Isidore Ducasse (Conte de Lautréamont), l'un des précurseurs du surréalisme, et au XX<sup>ème</sup> siècle avec les "poèmes-conversation" d'Apollinaire et *Kodak* de Blaise Cendrars. Chez les dadaïstes et les surréalistes le collage se développe à des fins subversives et créatrices et les exemples se multiplient dans *Le Paysan de Paris* (Aragon), *Victor ou les enfants au pouvoir* (Vitrac), *L'Immaculée conception* (Eluard et Breton), etc.

En 1924, dans le *Manifeste du Surréalisme*, André Breton intègre le collage verbal parmi les procédés poétiques pouvant être utilisés par les poètes:

"Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (...) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux."<sup>6</sup>

En effet, l'assemblage hasardeuse de découpes de journal a été pratiqué par nombreux écrivains, dont Breton lui-même. L'année du *Manifeste* voit apparaître l'un des exemples les plus significatifs, intitulé *Pour faire un poème dadaïste*. Tristan Tzara emprunte sa forme aux recettes de cuisine et y enseigne comment écrire un poème avec seulement un journal et une paire de ciseaux, adoptant ainsi l'esprit ironique qui caractérise dada.

---

<sup>6</sup>BRETON A., "Manifeste du Surréalisme", *Œuvres complètes* I, p.341.

Une fonction critique se dégage alors de ces productions: comparées aux papiers collés cubistes, "ces citations de la vie quotidienne"<sup>7</sup>, faites de lieux communs et autres textes anodins extraits de journaux, envahissent la "littérature" en détournant ses valeurs établies ou en y introduisant de nouvelles, tournent en dérision et remettent en question le concept même de littérature.

### *Le collage et la notion d'image poétique surréaliste*

Procédé plastique et poétique qui traduit une façon révolutionnaire de concevoir l'art, témoignant aussi d'une nouvelle vision de la civilisation moderne, le collage gagne un nouvel élan et des nouvelles perspectives au début des années vingt, avec les premiers travaux de Max Ernst, car il faut reconnaître le rôle important qu'ils ont eu dans le développement de la nouvelle théorie poétique surréaliste. Rappelons que ces premiers collages, faits à l'époque où Max Ernst animait le petit groupe dada de Cologne, vers 1919-1921, ont pour principe l'association d'un texte à une image, formant une sorte de poème-double. Les mots épars sur le dessin deviennent vite des inscriptions de plus en plus longues, regroupées dans des phrases insolites et provocatrices, ou des légendes à caractère poétique. Dans certains tableaux, Max Ernst donne lui aussi les signes de ce qu'on pourrait appeler un anti-art poétique, en utilisant les jeux avec le langage et la création de mots nouveaux par collage verbal.

En 1921, les jeunes surréalistes organisent une exposition du peintre à la Librairie Au Sans Pareil, à Paris. Jusqu'à l'arrivée des collages pour l'exposition, André Breton et Philippe Soupault ne croyaient pas que le surréalisme pouvait exercer son rôle et étendre son influence au domaine plastique. Les collages ont été comme une révélation:

"En effet le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les collages de 1920, dans lesquels se traduit une

---

<sup>7</sup> SPIES, W. *Max Ernst - Loplop*, p.16.

proposition d'organisation visuelle absolument vierge, mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud"<sup>8</sup>.

Encore imprégnés de l'expérience de l'écriture automatique, Breton et Soupault ont retrouvé dans ces collages "l'état d'esprit" et le "climat" des *Champs Magnétiques*, texte fondateur écrit deux ans auparavant, en 1919. Ils ont compris que le peintre pouvait obtenir dans le domaine plastique la "libération" recherchée dans le domaine poétique, tout en donnant un équivalent visuel qui confirmait la validité des images verbales produites à l'occasion des textes automatiques.

On retrouve en effet dans les collages picturaux envoyés par Max Ernst, l'une des principales caractéristiques de l'image poétique surréaliste, telle qu'elle a été formulée en 1924 dans le *Manifeste du Surréalisme*: le rapprochement fortuit de deux (ou plusieurs) éléments de nature apparemment opposée, sur un plan de nature opposée à la leur; rapprochement qui devait produire un effet contradictoire où des analogies peu habituelles, nouvelles et surprenantes se seraient établies à l'intérieur de l'image, faisant jaillir une "lumière de l'image", une "étincelle" poétique. Cette caractéristique de l'image poétique trouvant son origine dans les textes de Pierre Reverdy, cité dans le *Manifeste*, et dans la célèbre phrase de Lautréamont " Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ".

Toujours dans le *Manifeste*, Breton signale l'existence de types innombrables d'images surréalistes. La plus forte serait celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, "celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique", soit parce qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit qu'elle déchaîne le rire, ou encore qu'elle soit d'ordre hallucinatoire ou qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire. Les exemples

---

\* BRETON, A. *Le Surréalisme et la peinture*, p.64.

donnés sont tirés de Lautréamont (*Le rubis du champagne*), de Philippe Soupault (*Une église se dressait éclatante comme une cloche*), de Breton lui-même (*Sur le pont la rosée à la tête de chatte se berçait*), entre autres<sup>9</sup>. Toutes ces caractéristiques identifiées dans la poésie par Breton peuvent se retrouver également dans les collages de Max Ernst, aussi bien au niveau du texte qu'au niveau de l'image.

### *Le poème-double*

Dans *La peinture au défi* (1930), Louis Aragon détaille les différentes techniques employées par Ernst dans la composition des images et les ramène à deux mécanismes: les éléments empruntés "étaient pris pour représenter ce qu'ils avaient déjà représenté, ou bien pour, par une sorte de métaphore absolument nouvelle, représenter quelque chose d'absolument différent"<sup>10</sup>. Ce sont d'étranges fleurs formées de rouages, des échafaudages d'éléments typographiques, une caravane d'insectes formée de chapeaux...

Observant maintenant les légendes présentes sur ces premiers collages, nous constatons que, elles aussi, sont formées par le procédé du collage, dans le sens large du terme.

De même que pour les images, les inscriptions sont empruntées à des divers imprimés: magazines illustrés, annonces de modèles en tout genre tirées de catalogues, manuels scientifiques et techniques, dictionnaires illustrés du XIXème siècle... Autrement dit, l'artiste utilise comme matériau initial des unités image-texte qui ne gardent leur sens plein que tant qu'elles sont réunies. Ce système double est donc maintenu dans les collages, mais les rapports entre la légende et l'image ont été modifiés, détournés; les inscriptions ne servant plus à expliquer ou à compléter l'image comme dans les catalogues.

Les inscriptions empruntées à ces divers imprimés, dont le contenu est plutôt technique et scientifique, se distinguent de celles,

<sup>9</sup> BRETON, A. "Manifeste du Surréalisme", op.cit., p.339.

<sup>10</sup> ARAGON, L. "La Peinture au défi", op.cit., p.40.

plus poétiques, marquées par des références historiques, artistiques ou culturelles. Ces dernières attestent la connaissance du peintre – ancien élève à l’Université de Lettres de Bonn – dans les divers domaines qui l’intéressaient et dont certains étaient considérés futiles par les professeurs: la philosophie (vue comme “séditieuse”), la psychologie, la psychiatrie, la peinture ou la poésie “non-orthodoxe”.

Dans beaucoup de collages, les inscriptions sont à double sens, souvent chargées d’humour ou d’érotisme; dans d’autres nous retrouvons un vocabulaire composé de mots provenant de différents langages. Il semblerait que les premiers collages de Max Ernst manifestent aussi l’influence de Freud, en particulier ce qu’il a écrit dans *Le mot d’esprit et ses rapports avec l’inconscient*, sur la technique du mot d’esprit, la condensation, la formation de mots complexes ou le double sens des mots.<sup>11</sup>

Dans les premiers travaux, des titres ou des inscriptions plus ou moins longues accompagnent le dessin des figures dans l’espace même de la représentation. Max Ernst utilise la forme de lettres, faites à partir d’un frottage à la mine de plomb d’éléments typographiques, pour créer des images d’allure à la fois anthropomorphique et mécanique.

Le contenu des inscriptions est subversif et provocateur; les images verbales sont parfois pleines de connotations érotiques ou de détails techniques, comme “*La grande roue orthochromatique qui fait l’amour sur mesure*”, ou encore “*Le mugissement des féroces soldats vous qui passez priez pour dada*”.

Certaines légendes se caractérisent par une accumulation de noms, en général juxtaposés dans une phrase sans verbe. Quand le verbe apparaît pour lier deux phrases, la construction grammaticale est correcte mais irrationnelle. C’est par exemple le cas du collage dont la légende dit “*La petite fistule lacrimale qui dit tic-tac*” ou de

---

<sup>11</sup> SPIES, W. biographe du peintre, affirme que celui-ci avait pris connaissance concrète des écrits de Freud en 1913, pendant ses études. *Max Ernst: les collages.*, p.48.

celui intitulé “ *Démonstration hydrométrique à tuer par la température* ”.

Les mots dans les phrases de Max Ernst s'enchaînent de façon parataxique, sans ponctuation, caractérisées dans de nombreux cas par l'association de termes scientifiques issus de la géologie, de la minéralogie, de l'anatomie: “ *Roche stratifiée don de la nature fait de gneiss de lave d'Islande de lichen 2 sortes de choux pulmonaires 2 sortes de coupes intestinales plantations de cœur b) la même chose un peu plus cher* ”, ou encore “ *A g.: femme belle des arbres corps hâtif, corolle écarlate, nucelle du pavillon à poils absorbants, à dr.: femme debout sans cœur, tissu mixte, détail polyglotte, dadamax ernst.* ”

L'inscription garde les marques d'un style démonstratif, descriptif et explicatif des légendes scientifiques, avec une différence essentielle: elle n'explique rien.

Cette juxtaposition des mots dans la phrase correspond à la juxtaposition des éléments iconiques dans le collage. Ces derniers proviennent de contextes divers et s'accumulent sur le tableau de façon illogique; aucune image objective ne se dégage. Dans le dernier tableau cité (*Roche stratifiée...*), par exemple, il s'agit surtout d'images découpées dans les livres d'anatomie, car on peut reconnaître quelques fragments d'organes humains.

Ainsi, est-il inutile de recourir à l'image pour clarifier le sens global de l'inscription, et vice-versa. Ce qui prédomine dans la légende est l'éclatement du sens, comme s'il s'agissait de ne donner que des significations partielles. Au lieu de servir d'appui à l'image, la légende la transforme, elle l'obscurcit, ou encore, elle invite l'imagination à de nouvelles et diverses possibilités de lecture. En tout cas, c'est uniquement à partir du rapport entre le texte et l'image, du lien qui s'établit entre ces deux systèmes sémiotiques que des lectures peuvent être tentées.

Parmi les inscriptions de caractère poétique, nous distinguons quelques exemples significatifs. Ces légendes “poétiques” se

développent en longues phrases, en poèmes parfois, dont la précision grammaticale contraste avec le contenu insolite des associations verbales et présentent, de ce point de vue, des affinités avec *Les Champs Magnétiques*, de Breton et Soupault, où une syntaxe correcte s'oppose à l'incohérence sémantique du texte.

Dans ce premier exemple de collage, le spectateur se surprend face à l'image d'un corps de femme nue dont la tête a été supprimée et dont le bras gauche transperce un ballon flottant au milieu de l'espace bleu du tableau. Le texte qui l'accompagne fait référence à certaines parties de l'image mais il fonctionne surtout comme son prolongement poétique: "*La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore*".

Les expressions "la puberté" et "le pavé qui va tomber" peuvent trouver des parallèles iconographiques respectivement dans la figure de la femme et dans celle du bloc de pierre à gauche, très proche du sol sans pour autant le toucher. L'expression "la gravitation des ondulations n'existe pas encore" paraît justifier le flottement de ce corps dans l'air, comme s'il était déplacé en un monde et un temps immémorial où la loi de la gravitation n'aurait pas encore existé.

Dans l'exemple de texte-poème qui suit, le vocabulaire se compose de références culturelles qui prennent un ton un peu sentimental et lyrique: "*C'est déjà la 22ème fois que Lohengrin quitte sa maîtresse pour la dernière fois / nous sommes sur le Missouri supérieur / c'est là où la terre a étendue son écorce sur 4 violons / nous ne nous reverrons jamais / nous ne combattons jamais contre les anges / le cygne est bien paisible / il fait force des rames pour arriver à Léda*".

Ce collage, fait à partir d'un montage photographique, montre au premier plan l'image d'un cygne; au second plan, un biplan dont la partie centrale (celle occupée normalement par le moteur) figure un grand cadre à l'intérieur duquel se trouvent trois angelots. Bien

que les éléments de la figuration soient reconnaissables, les rapports qu'ils entretiennent ne sont pas évidents à première vue. Les noms de Lohengrin et de Lédà, par exemple, jettent une lumière sur la présence du cygne dans l'image. Selon la légende allemande, Lohengrin, fils de Parsifal, part en mission pour défendre la duchesse de Brabant dans une nacelle tiré par un cygne dont la véritable identité d'ange ne se révèle qu'à ceux qui se sont consacrés à Dieu. En ce qui concerne le nom de Lédà, le mythe grec raconte que Zeus s'est métamorphosé en cygne pour séduire cette princesse d'Étolie et que de leur union sont nés Pollux et Héléne.

A partir de ces quelques clés, nous avons pu proposer une lecture qui met en lumière le processus créatif de l'artiste dans ce collage. Mais sans vouloir prolonger davantage une lecture intersémiotique qui pourrait s'avérer longue, soulignons, d'une part, que ces exemples ne sont que quelques-uns parmi une série d'autres où texte et image cohabitent sur une même surface, produisant des collages à la fois visuels et textuels. Texte et image ne signifient qu'ensemble et dans leur relation réciproque, ce qui justifie leur appellation de poème-double. Remarquons, d'autre part, que ces recherches d'écriture poétique, de collage verbal et d'éclatement du sens en parcelles signifiantes, sont souvent accompagnées du jeu avec les assonances, dans certains passages des inscriptions: "*La bicyclette graminée garnie de grelots les grisons grivelés et les échinodermes courbants l'échine pour quêter des caresses*"; "*Un peu malade le cheval patte pelu la fleur blonde qui tourmente les tourterons...*"; "*...la salade de mer la sperme de fer le perisperme amer...*".

Tous ces procédés étant considérés par Max Ernst comme faisant partie des méthodes employées par les surréalistes, des méthodes qui "s'attaquent à désintégrer continuellement les phénomènes de la vie et de la nature pour les réintégrer sur un plan supérieur, le plan du surréel"<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> ERNST, M. *Les Surréalistes même*, France Culture, 1989.

## Au-delà de la peinture

C'est donc à partir des collages de Max Ernst que la notion d'image surréaliste semble s'élaborer. Collages qui se situent, plus que toute autre expression plastique, au seuil même de deux attitudes où la dérision et la poésie s'alternent et se succèdent. Il s'agit d'un moyen plastique qui effectue le passage d'une époque marquée par l'attitude dadaïste à une époque de reconstruction, de reprise des valeurs humaines et de croyance à une "réalité supérieure", selon le terme de Breton.

Les activités de Max Ernst ne se sont pas limitées uniquement au collage, malgré le fait que celui-ci ait accompagné toute son œuvre. Bien plus, son œuvre s'est construite sur ce principe.

Dans les années vingt, parallèlement à la pratique de la prose et de la poésie, Ernst exécute des "tableaux-poèmes" et d'autres peintures à l'huile dans lesquelles prédomine une figuration dérivée du procédé du collage; on y retrouve, dans des compositions insolites et dépaysantes, des éléments iconographiques disparates, des personnages fantastiques, des objets dont les rapports de taille sont décalés. De même, le récit de la découverte du "frottage" – procédé qui consiste à frotter avec un crayon sur une feuille de papier superposée à un objet – pose la question de ses affinités entre cette technique et l'écriture automatique pratiquée par les écrivains surréalistes.

Max Ernst étend encore le procédé du collage au domaine de l'écriture en inventant les "romans-collage". Composés à partir du collage de gravures anciennes accompagnées de textes, ces "romans" transportent dans le support livre, les thèmes et les réflexions déjà présents dans les tableaux. Le lecteur de *La Femme 100 têtes* (1928), de *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) et de *Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934), plonge dans un univers onirique extrêmement raffiné, parfois étrange et angoissant, parfois léger et plein d'humour, mais toujours captivant.

La composition est proche de celle du rêve qui, selon Freud, nous est présenté comme les deux versions d'un même sujet dans deux langages différents: le pictural et le verbal.

Nul mieux qu'André Breton, avec son style, sa sensibilité et son intelligence inimitables, n'a parlé de l'œuvre de Max Ernst, ce "cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit aujourd'hui", plaçant l'artiste comme l'annonciateur d'un monde à venir, tel que le surréalisme le souhaitait. Et nous pouvons, pour conclure, rappeler ces quelques mots à propos de l'un des romans-collage:

*"La Femme 100 têtes sera, par excellence, le livre d'images de ce temps où il va de plus en plus apparaître que chaque salon est descendu "au fond d'un lac" et cela, il convient d'y insister, avec ses lustres de poissons, ses dorures d'astres, ses danses d'herbes, son fond de boue et ses toilettes de reflets. Telle est, à la veille de 1930, notre idée du progrès que nous sommes heureux et impatients, pour une fois, de voir des yeux d'enfants, grands de tout le devenir, s'ouvrir comme des papillons au bord de ce lac tandis que pour leur émerveillement et le nôtre tombe le loup de dentelle noire qui recouvrait les cent premiers visages de la fée".*<sup>13</sup>

Tel qu'il a été pratiqué par Max Ernst, le collage assumerait alors les trois fonctions que Henri Béhar a attribué au collage dadaïste ou surréaliste: 1- une fonction critique: il détourne les valeurs établies, démystifie l'attachement vouée à l'œuvre d'art et abolit le génie en y introduisant l'arbitraire, le hasard, l'humour; 2- une fonction dialectique: le réel est intégré dans le texte non comme "reflet" mais comme partie de l'univers, interprété et transformé sous l'espèce

---

<sup>13</sup> BRETON, A. *Avis au lecteur pour "La Femme sans têtes" (1929), Œuvres complètes II*, p.306 (L'expression "au fond d'un lac" fait référence à Rimbaud, Breton étant de l'avis que les collages d'Ernst réalisent plastiquement cet entraînement à "l'hallucination simple" que le poète propose dans *Une Saison en enfer*).

textuelle, produisant à son tour un effet de réel; 3- enfin, une fonction créatrice: à la fois imitation et création, il remet en question les mécanismes de l'invention, révélant de nouveaux rapports du sujet à l'objet.<sup>14</sup>

Nous pourrions ajouter à ces trois fonctions une quatrième: le collage, verbal ou pictural, semble opérer la fusion du réel et de l'imaginaire, concilier le réel et le merveilleux en un sorte de "réalité absolue" définie par les surréalistes comme "surréalité"; Max Ernst, étant ce peintre-voyant, ce peintre-annonciateur qui, de fait, a révélé la possibilité et permit d'accéder à la surréalité à travers l'art.

RESUMO: Considerado um dos inventores da colagem, no sentido moderno da palavra, Max Ernst desenvolve a técnica estendendo sua prática e transformando-a em conceito. Nossa reflexão aborda este "recurso" sob o ângulo de sua relações com a noção de imagem surrealista, a partir de exemplos de trabalhos executados em 1919-1920, onde as imagens vêm acompanhadas de legendas, formando o que chamamos de poema-duplo.

## BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, Louis. *Écrits sur l'art moderne*. Paris : Flammarion, 1981.

BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

*Dictionnaire Générale du Surréalisme et de ses environs / sous la direction d'Adam BIRO et de René PASSERON*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

ERNST, Max. *Écritures*. Paris : Gallimard, 1970.

SPIES, Werner. *Max Ernst : les collages*. Paris : Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. *Max Ernst – Loplop : l'artiste et son double*. Paris : Gallimard, 1981.

<sup>14</sup> *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*.