Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

27 | 2018

Sur le vif. Photographie et anthropologie

La Grande Guerre dans l'imagerie de Max Ernst. *Sainte Cécile* ou l'« orgue des morts »

World War I in Max Ernst's imagery: St. Cecilia, a «death organ»

Rachelle Viennot Hüwel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3567>

DOI : 10.4000/gradhiva.3567

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 23 mai 2018

Pagination : 226-253

ISBN : 978-2-35744-110-1

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Rachelle Viennot Hüwel, « La Grande Guerre dans l'imagerie de Max Ernst. *Sainte Cécile* ou l'« orgue des morts » », *Gradhiva* [En ligne], 27 | 2018, mis en ligne le 23 mai 2020, consulté le 07 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3567>

La Grande Guerre dans l'imagerie de Max Ernst

Sainte Cécile ou l'« orgue des morts »

par **Rachelle Viennot Hüwel**

Le présent essai offre un nouveau regard sur le tableau *Sainte Cécile* peint par Max Ernst (1891-1976) en 1923 – jusqu'ici jugé comme une allégorie de la vision intérieure, le paradigme du surréalisme naissant – à la lumière du passé de l'ancien combattant de 14-18. La fouille du substrat visuel et textuel de sa subtile combinatoire laisse apparaître la brûlante mémoire de la Grande Guerre comme tissu matriciel ; les strates sémantiques sont calquées sur le langage argotique du poilu et du *Feldgrau* : mises face à ce vocabulaire des images *a priori* inertes, elles deviennent parlantes. En confrontant le tableau avec la matière lexicale argotique et les *Calligrammes* d'Apollinaire, l'analyse montre le procédé langagier opérant de la polysémie et du mode citationnel. Le décryptage permet la lecture limpide d'une imagerie hallucinatoire à l'effet surréalisant.

mots clés

sainte Cécile, surréalisme, Grande Guerre, argot, polysémie, Apollinaire

fig. 1

Max Ernst, *Sainte Cécile*
(Le piano invisible), 1923,
huile sur toile, 101 x 82 cm,
Staatsgalerie Stuttgart,
inv. : 3194, S/M 630, photo
AKG Images © Max Ernst /
ADAGP 2018.

Les commentateurs¹ qui se sont penchés jusqu'ici sur l'énigmatique tableau, *Sainte Cécile* (Le piano invisible)² [fig. 1], exécuté par Max Ernst à Paris en 1923, montrant une figure emmurée qui joue à l'aveugle sur un instrument inexistant, reconnaissent pour l'inspiration du peintre la martyre, patronne des musiciens. Ils retiennent du personnage essentiellement la joueuse d'orgue et voient de manière unanime dans l'icône au corps de pierre l'allégorie de la vision intérieure, un marqueur du mouvement sur-réaliste. Notre étude propose de revisiter cette mise en scène en explorant son soubassement sémantique à travers le prisme de la Grande Guerre au cours de laquelle l'artiste rhénan fut artiller durant plus de quatre ans.

La légendaire sainte Cécile

L'hagiographie féminine rapporte que vers l'an 230, sous le préfet Almaque, pendant le règne d'Alexandre Sévère, une jeune patricienne acquise à la foi chrétienne et appartenant à la *gens Caecilia* de Rome, qui avait fait vœu de virginité, aurait été contrainte par sa famille au mariage avec le païen Valérien qu'elle convertit le jour de ses noces. Celui-ci reçut le baptême du pape Urbain, ce qui lui valut d'être arrêté et martyrisé. À son tour, Cécile fut condamnée à mort, mais « sans éclat et sans tumulte » (Guéranger 1853 : 137). « Les ordres d'Almachius portaient qu'elle serait enfermée dans la salle des bains de son palais que les Romains appelaient le *caldarium*. On allumerait un feu violent et continu dans l'hypocauste, et la vierge laissée sans air, sous la voûte ardente, aspirerait la mort avec la vapeur embrasée, sans qu'il fût besoin de faire venir un licteur pour l'immoler. » (*Ibid.* : 137-138) Mais il en advint autrement : une rosée céleste miraculeuse vint sauver Cécile. Ordre fut donné de la décapiter. Frappée de trois coups de hache par un bourreau maladroit – la loi romaine interdisant de porter plus de trois coups –, Cécile fut laissée pour morte. S'ensuivit une agonie de trois jours durant lesquels elle ne cessa de chanter les louanges de Dieu. La légende veut que sa souffrance fut accompagnée par les notes d'un orgue céleste : c'est ainsi que Cécile devint la sainte patronne de la musique sacrée à partir du *xvi*^e siècle.

Au-delà de la légende proprement dite de la sainte, nous avançons une autre source d'inspiration pour Max Ernst, restée jusqu'ici inaperçue, à savoir le conte de Heinrich von Kleist, *Sainte Cécile ou la puissance de la musique*, paru dans les *Berliner Abendblätter* en novembre 1810 : il retrace un miracle attribué à sainte Cécile le jour de la Fête-Dieu dans le couvent de Sainte-Cécile à Aix-la-Chapelle (Kleist 1832). Le récit présenté comme « légende » a pour arrière-plan les sévices du *Bildersturm* de la Réforme des calvinistes aux Pays-Bas et la mise à sac des églises durant le mois d'août 1566. Kleist décrit le dessein fomenté par quatre frères protestants fanatiques originaires de Hollande, accompagnés d'une troupe d'« iconoclastes », de vandaliser, le jour de la fête du Saint-Sacrement, par jet de pierres « les vitraux de l'église représentant les saintes figures de la Bible, et ensuite [de] poursuivre leur ouvrage jusqu'à ce qu'il ne restât pas une pierre de la cathédrale » (*ibid.* : 9). Les nonnes, qui avaient appris la menace et n'avaient obtenu de protection, ne renoncèrent cependant pas à la cérémonie. Au moment où retentit le *Gloria in excelsis*, les quatre jeunes gens qui devaient donner le signal pour l'attaque furent pris de sidération et abandonnèrent

1. Fischer 1969 : 147 ; Schneede 1972 : 55 ; Poley 1973 : 89-98 ; Bischoff 1979 : 236-237 ; Finger 1987 : 95-100 ; Derenthal 1987 : 92-96 ; Derenthal et Pech 1992 : 64 ; Pech 1998 : 78 ; Camfield 1993 : 139.

2. Répertoire S/M 630 dans le catalogue raisonné de l'artiste. Le sigle S/M renvoie aux auteurs Spies/Metken 1975-1998.

3. Sur le conte de Kleist, voir Baschera 2011: 55-67.

4. Voir *Étude pour «Explosion dans une église»*, 1960, S/M 3493, Sonja Heme-Niels-Onstad Foundations, Blommenholm; *Explosion dans une cathédrale*, 1960, S/M 3494, musée Botero, Bogotá.

5. Matériau identifié dans Poley 1973 : 91. Voir Mariette 1768 : 37, pl. III ; et le procédé de la cire perdue dans Lüer, ch. III (Das Wachsausschmelzverfahren vom 14. bis zum 19. Jahrhundert) : 78 (*Ansicht der Gipsteilform. Die entfernten Teilstücke gestatten den Blick auf das eingeschlossene Modell* [Vue du moule de plâtre. Les parties découvertes permettent de voir le modèle enfermé]). Max Ernst puise dans une vue du moulage du « devant de la tête du roi » un morceau de bois appelé bilboquet, pour un motif qui fait l'effet d'une pierre dans *La Femme chancelante*, 1923, S/M 627 ; voir Mariette 1768 : 38, pl. IV. Le tableau est la réponse littérale à Louis Aragon dans *Le Délire du fantassin*, *Dada* 4-5, 15 mai 1919 : 12.

6. Voir l'index des sources provenant du *Magasin pittoresque* dans Viennot Hüwel 2014 : 2561-2570.

leur projet³. Le conte rapporte le dédoublement de sœur Antonia : alors qu'elle est souffrante dans sa cellule, sainte Cécile lui permet de diriger le chœur en prenant sa place. L'histoire resituée dans le contexte du ravage des cathédrales durant la Grande Guerre offre une nouvelle piste de lecture⁴.

La grille de lecture dominante

Max Ernst réussit avec sa *Sainte Cécile* le tour de passe-passe de fondre l'illustration du moulage pour le coulage en bronze de la statue équestre de Louis XV, exécuté par Edmé Bouchardon⁵ (fig. 2), avec l'image d'une musicienne assise au clavier d'un instrument invisible, qui justifie l'ajout au titre : *Le piano invisible*. La tête de la figure ornée d'un brin de laurier, enchâssée dans le plâtre qui l'empêche de voir, est restée intacte. À la main censée tenir la bride du cheval, l'artiste a substitué les deux bras et les mains gracieuses et délicates d'une instrumentiste rappelant l'élégance et la fragilité de la *Sainte Cécile à l'orgue* de Nicolas Poussin (fig. 3). Le subterfuge de Max Ernst permet de dévoiler, en enlevant une partie du moulage et en faisant disparaître le profil du cheval debout, le corps d'une frêle jeune femme dont on aperçoit tout juste la pointe du buste habillé de vert, la manche rouge qui recouvre le bras gauche, l'ébauche d'un pli de la robe également de couleur écarlate et un pied chaussé d'un escarpin qui actionne comme pédale une tige de fer. Le geste iconoclaste rappelle l'anecdote rapportée par Max Ernst de son père, peintre à ses heures, copiant *La Sainte Cécile* de 1671 de Carlo Dolci (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen) et substituant à la tête de la sainte celle de sa mère (Spies 1971 : 128).

Les auteurs ont interrogé la valeur à donner au nom et à la figure allégorique de sainte Cécile dans la représentation insolite de Max Ernst. Uwe Schneede fait le constat que « chaque élément de l'image pris séparément est intelligible, mais le mystère reste entier quant aux critères qui ont présidé au choix et à l'assemblage des figures ou des objets » (Schneede 2006 : 3, trad. de l'auteur). Lothar Fischer met en avant les mots « Cécile » et « cécité », dont les deux syllabes « cé/ci » sont susceptibles d'avoir déclenché l'inspiration pour le sujet du tableau (Fischer 1969 : 147), et voit dans le personnage une préfiguration surréaliste. Jürgen Pech évoquera de façon hasardeuse la proximité du prénom Cécile donné à la fille des Éluard (Derenthal et Pech 1992 : 64). L'auteur, se ralliant à ses prédécesseurs, avance l'argumentation de la « figure prisonnière et physiquement aveugle » répondant à « l'activité créatrice, l'imagination intérieure et le regard visionnaire » (*ibid.* ; Derenthal 1987 : 95) : le tableau serait la visualisation de l'« époque des sommeils » avec la représentation d'une séance hypnotique et constituerait en conséquence le paradigme du surréalisme naissant (Pech 1998 : 46). Ludger Derenthal est le premier à pointer une représentation susceptible d'avoir servi de modèle à la composition, à savoir le bas-relief montrant sainte Cécile jouant de l'orgue portatif sur le socle du monument à la mémoire de Beethoven réalisé par Ernst Julius Hähnle (1811-1891) [fig. 4] et érigé en 1845 à Bonn sur la Münsterplatz (Derenthal 1987 : 94) ; il souligne qu'en France une illustration parut à l'occasion de l'inauguration de la statue dans *Le Magasin pittoresque*⁶ (fig. 5).

Jusque là, il n'est pas question de la condamnation à mort par étouffement dans les thermes de la maison de Cécile. Cet aspect longtemps négligé a été relevé par Ina Conzen, qui propose une lecture littérale signalant que

Abb. 92. Gipsteilform (nach Mariette). Text S. 78.

fig. 2
 « Gipsteilform (nach Mariette) », in
 Hermann Lüer, *Technik der Bronzeplastik*.
 Leipzig. s. d. [1902]: 83, ill. 92. Collection
 et photographie BNU de Strasbourg.

fig. 3
Nicolas Poussin, *Sainte Cécile*, vers
1627/28, huile sur toile, 118 x 88 cm
© Madrid, musée du Prado.
Photo AKG Images.

fig. 4

Bas-relief sur le socle
du monument à la mémoire
de Beethoven, à Bonn
© R. Hüwel.

la manière dont Max Ernst enserme sainte Cécile dans un étroit mur de pierre est propre à rendre compte du supplice rarement représenté du *caldarium*, le fourneau dans lequel elle devait être asphyxiée et brûlée. Les membres qui sortent de l'appareil de pierre, ainsi que les ouvertures semblables à des yeux qui se trouvent sur la construction de plâtre, sont interprétés comme la force inébranlable de la foi de la chaste martyre (Conzen 2008 : 228).

7. Max Ernst rencontre Apollinaire à Bonn chez August Macke le 21 janvier 1913.

Le substrat langagier de la Grande Guerre

L'exploration de la combinatoire de Max Ernst dans le collage peint laisse apparaître des images fantômes qui sont en adéquation avec l'argot du poilu et du *Feldgrau*. Frappante par ailleurs est la proximité avec de nombreux vers des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire⁷. Ainsi le mur aux yeux d'argus qui enferme sainte Cécile est à rapprocher de l'image dans *Souvenirs* susceptible d'avoir guidé le peintre : «Bouche ouverte sur un harmonium / C'était une voix faite d'yeux» (Apollinaire 1918 : 180). Scrutons les sous-entendus dans la mise en scène, qui, après un décryptage à la lumière du jargon du soldat fourni entre crochets, apportent une lecture limpide du tableau.

En observant la métamorphose opérée sur la statue équestre de Louis XV, on remarque que Max Ernst a relié avec des cordons métalliques des boules de plomb qu'il a appliquées sur le coffrage, rappelant les simulacres de constellation dans divers collages et toiles précédents. Pour exemple : *L'aveugle prédestiné tourne le dos aux passants* (fig. 6), calqué sur un vers d'Apollinaire dans *Il y a* : «un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants» (Apollinaire 1918 : 159). On y voit un énorme boulet, maillon

8. Titre qui réapparaît dans une série en 1951.

9. Voir S/M 1597, S/M 1599, S/M 4424.

10. Voir *Le rossignol chinois*, 1920, S/M 376; *La colombe a raison*, 1923, S/M 654; *Deux enfants menacés par un rossignol*, 1924, S/M 668; *L'origine de la pendule*, 1925, S/M 815.

d'une constellation, menaçant d'écraser un homme qui saute, et, en fuite à l'horizon, un fiacre [*Knalldroschke*, coche qui pétarade, syn. canon/*Knalldroschker*, cocher, syn. artilleur de campagne; Delcourt 1917: 124]. Un autre exemple: *Danseur sous le ciel*⁸ (*Le noctambule*) [fig. 7] montre évoluant sur une estrade sur un fond de forêt nocturne deux silhouettes découpées au pochoir frappées par des déflagrations; le motif illustre le mode de théâtralisation de la guerre répondant aux vers dans *La Nuit d'avril 1915*: « Le ciel est étoilé par les obus des Boches / La forêt merveilleuse où je vis donne un bal. » (Apollinaire 1918: 112) Max Ernst traduira la musique infernale des canons dans de nombreuses scènes de bal et de danse⁹ [syn. combat; Déchelette 1918: 84]: elles rendent compte de « l'ivresse de la bataille » dans laquelle sont jetés les combattants, ces « danseurs au bal de l'incertain » (Jünger 1997: 90-91).

En écho aux curieuses tiges reliant des boules sur l'édifice de pierre, quatre balles reliées elles aussi par un fil forment une constellation dans l'azur du fond du tableau. Un oiseau peint à la verticale les ailes déployées donne l'impression d'avoir été projeté en l'air à l'endroit exact où monte, défiant les lois de la pesanteur, l'étrange disposition des quatre billes. On aperçoit en outre sous le volatile un monticule donnant l'impression d'un volcan. Pech voit dans les ailes de l'oiseau une symétrie avec les mains de la joueuse d'orgue (Derenthal et Pech 1992: 64). L'oiseau pour Derenthal incarne l'alter ego du peintre (Derenthal 1987: 95). Le battement d'ailes résonne en effet dans « Loplop », le surnom que se donne l'artiste.

Max Ernst, par ailleurs, a masqué de peinture le plancher de briques sur lequel reposait initialement la statue équestre et à quatre endroits a peint des barres de fixation comme s'il fallait arrimer l'ensemble du dispositif. Un détail a intrigué Derenthal: un disque pareil, selon lui, à une « pomme ? » placé comme une cale sous le support du moulage équestre (*ibid.*: 96). L'ajout nous éclaire sur le sens à donner à la machine que nous présente Max Ernst: il indique que l'engin monumental dirigé par l'héroïne est susceptible d'être déplacé sur des roues ou des rails. L'accessoire s'ajoute à d'autres indices permettant une lecture différente de celle énoncée par les exégètes jusqu'ici: les balles reliées par des tiges font à nos yeux l'effet d'impacter le coffrage de la statue équestre; celui-ci rappelle en même temps les moyens de protection de la statuaire pour parer à la mitraille en temps de guerre. Le simulacre de constellation dans les airs au-dessus de l'oiseau fait penser à une rafale d'arme à feu. Chacune de ces composantes nous invite à un nouveau questionnement de la mise en scène. L'orgue ambulant, l'oiseau en lévitation et les constellations sont des indicateurs permettant de faire un rapprochement avec le contexte visuel et textuel de la Grande Guerre. On découvre derrière la subtile combinatoire de Max Ernst un discours tronqué calqué sur le mode langagier de l'argot des soldats.

Là où Derenthal reconnaît dans l'oiseau l'alter ego de l'artiste, se dissimule l'image de la bombe à ailettes, du sifflement de l'obus ou de la balle de fusil (Sainéan 1915: 50, 152-153). Le volatile fait depuis la première heure partie du bestiaire de Max Ernst sous la forme du moineau, de la tourterelle, de la colombe, du rossignol ou du coucou¹⁰, autant de termes qui renvoient au registre argotique du combattant. Le langage de Max Ernst repose sur le procédé bien rôdé des hommes de troupe de la polysémie et de la métonymie. Le système rigoureux mis en place par le peintre consiste comme le soldat à puiser dans un répertoire d'images *a priori* inertes pour aboutir grâce à une chaîne d'analogies à des images parlantes: un moulage équestre animé

ci-contre

fig. 5

« La musique sacrée, bas-relief de la statue de Beethoven, à Bonn », *Le Magasin pittoresque*, 1846, 19: 145. Paris, Bibliothèque nationale de France.

LA MUSIQUE SACRÉE,

PAR HARNEL.

(La Musique sacrée, bas-relief de la statue de Beethoven, à Bonn.)

Les quatre bas-reliefs qui décorent le piédestal de la statue de Beethoven, à Bonn, représentent la Symphonie, la Fantaisie, la Tragédie lyrique et la Musique religieuse. La Symphonie monte vers le ciel en tirant des accords d'une lyre ses

yeux levés cherchent l'idéal, ses cheveux sont épars, ses vêtements flottent au vent; supportée sur des nuages par de petits génies, elle rappelle les assomptions. La Fantaisie exprime plus de désordre: assise sur un animal chimérique qui l'em-

fig. 6

Max Ernst, *L'aveugle prédestiné tourne le dos aux passants*, illustration pour Paul Eluard et Max Ernst, *Les Malheurs des immortels*, Paris, 1922, p. 10, collage, 12,7 x 11 cm (motif imprimé), S/M 475
© Max Ernst / ADAGP 2018.

baptisé *Sainte Cécile* devient une statue chantante, l'incarnation de la « puissance de la musique », en se référant ironiquement à Kleist ; au roucoulement de l'orgue s'ajoute le cri de l'oiseau, le projectile meurtrier. Le tracé des constellations considéré comme signes du « cosmos personnel » de Max Ernst (Derenthal 1987 : 95) prend dès lors un autre sens : l'alignement des balles de plomb renvoie à la métaphore argotique du *petit chariot* [*Rollwag*], synonyme d'« obus lourds, allusion au bruit de roulement qu'ils produisent dans l'air ; d'après leur roulement et leur sifflement assez régulier » (Delcourt 1917 : 149 ; Bergmann 1919 : 219). L'image rejoint celle du *Sternengucker* [*observateur d'étoiles*, syn. servants des canons antiaériens ; Delcourt 1917 : 9]. Ici résonne un passage dans *14 juin 1915* : « Le glaive antique de *La Marseillaise* de Rude / S'est changé en constellation / Il combat pour nous au ciel » (Apollinaire 1918 : 96). Dans *À l'Italie*, on peut lire : « Notre armée invisible est une belle nuit constellée / Et chacun de nos hommes est un astre merveilleux » (*ibid.* : 155). Dès lors, l'oiseau vu comme alter ego du peintre peut le désigner, mais dans sa qualité d'artilleur et canonnier du Kaiser. On verra de même dans la machine portative musicale, *le piano invisible*, l'un des sobriquets de la mitrailleuse, « l'orgue des morts » ou « orgue de barbarie » (Bergmann 1919 : 222 ; Delcourt 1917 : 18). Une caricature signée Franz Jüttner (1865-1926) parue en 1915 dans le journal satirique allemand *Lustige Blätter* illustre notre approche. Elle est sous-titrée : « Albion, la perfide, prépare la construction d'un formidable obusier qui, d'un seul geste, se laisse transformer en un orgue gigantesque. » (Trad. de l'auteur)

La mise en scène dans *Sainte Cécile*, qui à première vue joue sur l'équivoque de la sémantique de l'histoire sainte, vise en fait la manière dont les canonniers baptisent leurs obusiers. L'attribution de prénoms féminins par le soldat aux pièces d'artillerie et à ses armes est monnaie courante : du côté allemand la pièce de 420 est surnommée la *grosse Bertha* ou *Bertha*, *l'assidue*, la pièce de 305 *grosse Marie* ou *svelte Emma*, le mortier automobile autrichien *Grete*, le mortier de 210 *Barbara* (Delcourt 1917 : 16) ; du côté français la baïonnette prend le nom de *Rosalie de Mlle Lebel*, clin d'œil au fusil Lebel, *Joséphine* ou *Marguerite* (Dauzat 1918 : 158), le sabre des cavaliers, celui de *Jacqueline* (Sainéan 1915 : 46).

La raison pour laquelle nos soldats donnent si volontiers des noms de personnes à leurs pièces, nous la trouvons involontairement exprimée dans une lettre écrite par un artilleur de très simple extraction, nous dit Karl Bergmann : « Nos bonnes pièces, nous les aimons comme si c'étaient des frères et sœurs. Ce sont des êtres vivants, qui préparent les attaques et qui ont si fréquemment sauvé d'un danger menaçant les camarades de l'infanterie. » (Bergmann 1919 : 215-216) ¹¹

Gaston Esnault était notre approche :

De son fusil le soldat dit que c'est sa femme ¹², unie à lui par un contrat et de longs tête-à-tête. Une tendresse plus grande envers des mécanismes plus complexes et plus sensibles le mène à donner des noms de baptême à sa mitrailleuse, à son canon. (Esnault 1918 : 436)

¹¹. Sur le baptême des canons de 75, voir Spitzmuller 1918 : 3.

¹². Voir *Braut*, fiancée, syn. fusil dans Delcourt, 1917 : 18.

fig. 7
Max Ernst, *Danseurs sous le ciel (Le noctambule)*, vers 1922-23, huile sur papier monté sur carton avec cadre peint, 18 x 38 cm, collection particulière
© Max Ernst / ADAGP 2018.

13. Voir Avenarius 1918 : 203-207, chapitre « Zum Thema: Verniedlichen „mit Damengeruch“ » [à propos de l'art d'atténuer la chose avec un « parfum de dames », trad. de l'auteur].

14. Sur l'invention des mitrailleuses, voir Hennebert 1885 : 136, fig. 1 : Jeu d'orgues ou mitrailleuse du xvi^e siècle.

15. Voir pour le tohu-bohu des armes p. 260 : « Dans la galerie, on nous servait du café et du gâteau, tandis que l'artillerie allemande faisait retentir son orchestre au complet. » (Trad. de l'auteur)

La complice du soldat abonde dans de nombreuses caricatures¹³ ; elle est présente mais occultée par le biais du *Witz* [trait d'esprit] dans l'imagerie de Max Ernst.

Sainte Cécile dans un corps de pierre manipulant un clavier invisible apparaît dès lors comme l'icône de la mitraille sur les champs de bataille. L'image des tirs d'artillerie et des munitions s'impose ici sur une vision intérieure autoréflexive du peintre. Max Ernst baptise sainte Cécile l'ordonnatrice des sons qui montent de l'orgue invisible, sous-entendu la machine de guerre, celle déjà connue de Léonard de Vinci sous le nom de « ribau-dequin¹⁴ ». On la retrouve dans la chronique du 36^e régiment d'artillerie de campagne du soldat Max Ernst pour décrire le vacarme des armes lors de l'assaut du Chemin des Dames au printemps 1918 : il est question de « la violente symphonie de la bataille et du roucoulement des orgues qu'entonnent les lourdes grenades des mortiers. À 4 h 30, elle hausse d'un ton » (Verein 1935 : 279, trad. de l'auteur)¹⁵. Une description donnée par Bergmann de l'orgue macabre illustre parfaitement sur quoi s'appuie la construction allégorique de Max Ernst, un leitmotiv que l'on peut discerner depuis les premiers collages de Cologne et qui se poursuivra dans le roman-collage *La Femme 100 têtes* jusqu'aux années 1970 :

Périphrases pour le mot « tirer ». Une des créations les plus délicieuses dans le vocabulaire de cette guerre est le mot « la tante qui bégaye » (*Stottertante*) pour désigner la mitrailleuse. Et quel contraste forme avec ce nom l'autre sobriquet de la mitrailleuse : « l'orgue des morts » (*Totenorgel*) ! Est-ce là une création inédite et moderne, ou bien n'est-ce qu'un souvenir de l'orgue des morts du Moyen Âge ? Déjà, à cette époque il y avait des « orgues des morts », que l'on appelait aussi « orgues hurleuses » (*Schreiorgel*), « canons hurleurs » (*Schreigeschütze*) ou « canons à orgues » (*Orgelgeschütze*) ; c'était une arme de tir fabriquée en réunissant plusieurs canons de fusils sur un chevalet roulant ou portatif, qui joua un certain rôle dans les premiers siècles qui suivirent l'invention de la poudre à canon et que nous pouvons considérer comme l'ancêtre de la mitrailleuse actuelle. Il y a un nombre formidable de surnoms modernes pour désigner cette arme ; selon son tempérament, sérieux et humoristique, poétique et prosaïque, brutal et méchant, chacun entendait des choses différentes dans le bruit caractéristique de la mitrailleuse : des pierres qu'on casse, des arbres qu'on abat, des faux qu'on chaple, etc. D'où les noms de « casseurs de pierres » (*Steinklopfer*), de « bûcheron », « machine à chapler » (*Dengelmaschine*) ; une onomatopée pour désigner la « boîte à bégaiement » (*Stotterkasten*) est « Tak-Tak » ; le terme de « la moissonneuse » en rappelle les effets terribles ; de même celui de « hachoir mécanique » (*Fleischhackmaschine*) ; le « canon-à-flanquer la colique » (*Durchfallkanone*) exprime certains troubles corporels auxquels elle vous expose. Et comme elle fonctionne avec autant d'agilité que la langue des vieilles femmes, on l'a baptisée également « gueule de vieille comère » (*alte Weibergosche*) ; inversement, on appelle avec à-propos quelqu'un qui a la langue bien pendue, une « mitrailleuse ». Les Wurtembergeois ont trouvé que le son de la mitrailleuse, surtout quand on l'entend de loin, fait l'effet de quelqu'un qui tape sur un tonneau, d'où le nom qu'ils lui ont donné de « tonnelier » (*Fässeleklopfer*) [Bergmann 1919 : 222].

Paul Éluard avait pressenti dans son poème *Max Ernst*, publié dans les *Feuilles libres* en août-septembre 1922, les ressorts à l'œuvre dans les compositions du frère d'armes: «Installons-nous. Vous savez tous ce qu'on appelle la délivrance des pauvres gens. Dans les contes, c'était une femme bleue, dans le monde, c'est une mitrailleuse.» (Éluard 1991 : 780) Six années en arrière, le soldat Éluard entre août 1916 et juillet 1917 composait la plaquette *Le Devoir et l'inquiétude*, dans laquelle on peut lire dans *Notre Mort II* des images concordantes avec celles de Max Ernst :

Je connais tous les chants des oiseaux. / Nous avons crié gaiement:
«Nous allons à la guerre!» aux gens qui le savaient bien. / Et nous
la connaissions! / Oh! Le bruit terrible de la guerre! / Cet obus qui fait
la roue, / la mitrailleuse, comme une personne qui bégaié, / et ce rat
que tu assommes d'un coup de fusil! (Éluard 1990 : 26)

Apollinaire emploie l'onomatopée évoquée par Bergmann dans son poème *Désir* :

ca ta clac des coups qui meurent en s'éloignant / [...] Entends la terre
véhémence / Vois les lueurs avant d'entendre les coups / Et tel obus
siffler de la démence / Ou le tac tac tac monotone et bref plein de
dégout. (Apollinaire 1918 : 135-136)

Variations sur le thème de l'«orgue des morts»

L'image des «orgues hurlantes» ou «orgue des morts» a un retentissement en continu dans l'œuvre de Max Ernst. La dramaturgie de *Sainte Cécile* est à comparer avec celle de *Deuxième poème visible 3* (fig. 8). Le son harmonieux des colosses de Memnon, qui ont servi à la composition¹⁶, rappelle le chant plaintif de la martyre. Max Ernst anime les deux statues : il dépose dans le giron de l'une les entrailles ouvertes d'un insolite volatile ; des bras humains rapportés suggèrent le geste en suspens d'un instrumentiste ; la même gestuelle se retrouve dans le second colosse qui, tel un fauconnier, tient à bout de bras un rapace¹⁷ : il provient d'une illustration de Gustave Doré pour *Le Paradis perdu* de John Milton évoquant les «Gorgones et hydres et chimères effroyables¹⁸». Christa Lichtenstern, dans son commentaire du collage, souligne le caractère fantastique qui consiste à donner vie à des statues en citant un passage du *Paysan de Paris* de Louis Aragon («Tu as vu tes ruines, Ô Memphis, et ta statue chantante habitée d'insectes noirs¹⁹») ; s'appuyant sur *Les Métamorphoses* d'Ovide, elle voit dans la présence de l'oiseau un lien avec le rituel sépulcral dans le mythe de Memnon, selon lequel les compagnons en deuil de Memnon auraient été métamorphosés en oiseaux et chaque année revenaient sur son tombeau pour faire entendre leur cri plaintif (Lichtenstern 1981 : 200). Ovide désigne les hommes métamorphosés comme des «Memnonides» (*ibid.*) sortant chaque année des cendres de Memnon et effectuant un combat dans les airs au-dessus de la tombe. Une nouvelle fois, nous rapprocherons l'inspiration de Max Ernst de celle d'Apollinaire qui dans *Le Chant d'amour*, évoque «l'hymne victorieux que les premiers rayons du soleil ont fait chanter à Memnon l'immobile» (Apollinaire 1918 : 163), et dans le poème de 1917, *Tristesse de l'automne*, le «chant plus doux [...] / Que la voix de Memnon dans les tendres matins» (Apollinaire 1970 [1952] : 117).

¹⁶. Voir le cliché de Francis Frith représentant les colosses dans Trier 1993 : 87. Sur le mythe de Memnon, voir Galand 2008.

¹⁷. Au figuré, synonyme de «va-t'-en guerre».

¹⁸. Livre II, pl. VII.

¹⁹. Aragon 1948 [1927] : 231-232.

fig. 8

Max Ernst, *Deuxième poème visible 3*, illustration pour *Une semaine de bonté*, chap. 5, pl. 169, 1934, collage, 19,3 x 15,2 cm, collection Daniel Filipacchi, S/M 2072 © Max Ernst / ADAGP 2018.

Une inspiration de même ordre présidera chez Max Ernst à l'élaboration en 1963 de la série des *Harpes éoliennes*²⁰. Le titre de l'une d'elles, *Cénobite endormi*²¹, interpelle : nous rencontrons ici une citation littérale puisée dans *Du coton dans les oreilles* :

Ceux qui revenaient de la mort / En attendant une pareille / Et tout ce qui venait du nord / Allait obscurcir le soleil / [...] Et la cagnat s'apelaït / LES CÉNOBITES TRANQUILLES (Apollinaire 1918 : 168)²².

Sophie Join-Lambert a fait le rapprochement du titre avec le poème *La Harpe éolienne* de Samuel Taylor Coleridge, traduit par Sainte-Beuve²³ :

Ô magique pays, montre-moi ton soleil, / Tes palais, tes jardins ! Où sont tes Harmonies, / Elles, qui, dès l'aurore, en essaims réunies, / Boivent le miel des fleurs, et chantent, purs esprits, / Et font en voltigeant envie aux colibris ? (Sainte-Beuve 1837 : 140)

Les images de l'essaim et du miel des fleurs devaient alerter le peintre : dans la langue verte du troupier, les abeilles ou frelons sont synonymes de « petits éclats d'obus » (Esnault 1919 : 33) ; elles appartiennent au répertoire d'images fantômes véhiculées dans plusieurs collages²⁴. Apollinaire les utilise dans *Chant de l'honneur* : « De nos ruches d'acier sortons à tire-d'aile / Abeilles le butin qui sanglant emmielle / Les doux rayons d'un jour qui toujours renouvelle » (Apollinaire 1918 : 189). Celle du colibri entre dans le titre d'un collage montrant l'abominable supplice de Marceline-Marie, sortant de l'arbre anthropophage : *Tous mes colibris ont un alibi et mon corps se couvre de cent vertus profondes*²⁵. Dans *Visée*, Apollinaire traduit le fracas des armes avec la métaphore de la « harpe aux cordes d'argent ô pluie ô ma musique » (Apollinaire 1918 : 88). Max Ernst dans *La Femme 100 têtes*²⁶ traduit le vers d'une manière à première vue incongrue, mais qui fait sens eu égard à la parenté avec la trame métaphorique chez Apollinaire : la « puissance de la musique », pastiche de Kleist, est incarnée par une nymphe nue chevauchant une harpe qu'elle manie de ses orteils. On retrouve la métaphore musicale dans d'autres séquences : un collage exhibe la figure cannibale monstrueuse d'Hugolin sortant d'une vitrine contenant un attirail d'instruments de musique²⁷ ; un autre intitulé *Oh quelle joie ! Voilà les charmeurs de sangsues* !²⁸ montre des militaires, joueurs de clarinette [syn. fusil ; Déchelette 1918 : 73], exécutant un duo en présence d'un berceau sur lequel repose une sangsue, autant d'images pour décliner le vacarme des armes et la saignée des jeunes recrues.

Rémanence du leitmotiv dans l'œuvre

La palette de Max Ernst contient de nombreuses séquences où l'orgue fait son apparition. Le roman-collage *La Femme 100 têtes* décline le motif cinq fois. Werner Spies a fait le rapprochement de l'une des mises en scène intitulée *L'immaculée conception* (fig. 9), montrant une femme nue allongée au pied d'un orgue gigantesque, avec le tableau du Titien de 1550, *La Vénus au joueur d'orgue et au petit chien* (Madrid, musée du Prado) [Spies 1984 : 193]. Max Ernst s'est servi pour le collage d'une illustration montrant le grand orgue

20. S/M 3703-3709.

Sur les harpes éoliennes, voir Anonyme 1839 : 363-364 ; *ibid.* 1845 : 115-116 ; Tit 1882 : 44-45 ; Carolus 1894.

21. S/M 3709.

22. Le motif des *Harpes éoliennes* est à rapprocher du *Lit-cage et son paravent* avec couverture en vison que fait confectionner Max Ernst en 1974. L'installation rappelle le destin tragique du poète de Carcassonne, Joë Bousquet, le mutilé de guerre reclus paralysé dans un lit-cage recouvert d'une fourrure dans sa chambre de la rue de Verdun et entouré des toiles de son ami Max Ernst. Le motif de la chambre figurait dans l'un des douze collages de l'album *Lieux communs*, 2, Milan, Alexandre Iolas, 1971, dont le titre s'adosse à la citation d'Apollinaire : « À travers les âges / Les sybarites n'aiment guère les guérites / Les xénophobes se cachent derrière leurs rideaux / Les cénobites adorent les barreaux. » Max Ernst se sert de trois gravures sur bois colorées provenant de l'imagerie d'Épinal, Grand Théâtre Nouveau : Plage et casino-Coulisses, n° 1679 ; Fond de chambre rustique, n° 1640 (Viennot Hüwel 2014 : 2431) ; Coulisses de la fête foraine, n° 1665 (Pech 2003 : 354). Voir les sous-entendus argotiques dans l'arrangement scénique : guérite, lit, cage à lapin [*Feldhase*, lièvre de campagne, syn. fantassin].

23. Voir Join-Lambert 2009 : 48 ; Novalis 1973 : 201 : « La nature est une harpe éolienne ».

24. Max Ernst puise pour S/M 1440, S/M 1501, S/M 1529 trois motifs dans une page portant sur la récolte d'un essaim dans Charton 1866 : 215. Voir Viennot Hüwel 2014 : 1576. Voir *Un essaim d'abeilles dans un palais de justice*, 1960, S/M 3497, Menil Collection, Houston.

25. S/M 1611. Matériau puisé dans Revoil 1878 : 129. L'auteur, qui prépare le catalogue du matériau initial ayant servi à Max Ernst pour ses retouches, collages et collages peints, a recensé dans cette revue vingt-trois pages inédites pour vingt-trois collages.

26. S/M 1520.

27. S/M 1547. Voir Anonyme, 1867c : 209. L'auteur a recensé dans cette revue vingt-cinq pages inédites pour quatorze collages.

28. S/M 1596.

29. Voir Grand-Carteret 1916 : 163 : *Les Œufs de Pâques. Le Kronprinz. - J'en attraperai une indigestion.*

30. Elle apparaît dans le collage précédent S/M 1530. Voir Anonyme 1834 : 273.

31. L'auteur a recensé dans cette revue quarante-cinq pages inédites ayant servi à trente-neuf collages.

32. L'ouvrage en trois tomes d'Alexis Clerc démontrant « les merveilles de la science » qui fait écho chez Max Ernst à *Merveille de la guerre* d'Apollinaire, fournit à l'artiste dans quarante et une pages inédites la matière pour trente-six collages. Klaus Schlißmann analyse dans un aperçu du deuxième tome la valeur figurative, explicative et narrative des images chez Alexis Clerc. Sur le pyrophone, voir également Anonyme 1874 : 145 ; Anonyme 1875 : 173 ; Viennot Hüwel 2014 : 1632.

de Crystal Palace, à Londres (Tit 1883 : 281). L'artiste a ajouté au sommet du buffet d'orgue une forme ovoïdale blanche assimilable à l'œuf de Pâques²⁹ [*Osterei*, syn. projectile explosible lancé à la main ou par le canon ; Esnault 1919 : 344], sur lequel il a apposé une grille triangulaire derrière laquelle apparaît un visage de femme. Un nu féminin allongé à la chevelure ondoiyante, dont la provenance est restée inconnue, est rapporté et collé en bas de l'image suggérant le scénario d'une joueuse d'orgue aguicheuse. Le collage est l'exact pendant de la *Sainte Cécile* de 1923. La virginité de l'instrumentiste qui actionne le gigantesque appareil musical est suggérée dans le titre *L'immaculée conception*. Le corps immense de l'instrument à vent au visage de femme s'offre au spectateur comme une figure angélique qui déploierait une immense cape en forme d'ailes. On fera ici un rapprochement avec la musique céleste dans la légende de sainte Cécile et le *Gloria in excelsis* qui sidère les agresseurs dans le conte de Kleist.

La métaphore de l'« orgue hurleuse » est déclinée dans l'album à travers quatre collages successifs, des compositions qui respirent une atmosphère de mort. Max Ernst se sert pour le fond du premier (fig. 10) d'un découpage montrant le paysage volcanique de la Chaussée des Géants, tapissé d'orgues basaltiques dans le comté d'Antrim en Irlande (Anonyme 1833a : 293) ; il applique deux fragments montrant deux femmes aux yeux bandés presque identiques : l'une est Jane Grey, l'héroïne immortalisée par Paul Delaroche, prête à être décapitée (Gautier 1870 : 217)³⁰ ; l'autre est empruntée à une raillerie sous-titrée « Le banquet des gagnants » dans une page intitulée « Les nouvelles loteries » illustrant des vers signés Berthelier : « Que j'aime à voir autour de cette table / Des grenadiers, des cuisinières / Des courtiers, cochers et portières / Que c'est comme un bouquet de fleurs » (Bertall 1865 : 217). Pour les personnages, Max Ernst s'empare d'un vers puisé chez Apollinaire dans *L'Espionne* : « Mais la vois-tu cette mémoire / Les yeux bandés prête à mourir » (Apollinaire 1918 : 162). Le thème du banquet macabre est inspiré de *Merveille de la guerre* : « C'est un banquet que s'offre la terre » (*ibid.* : 148). Le motif de la décapitation et de l'aveuglement nous ramène à la scénarisation dans *Sainte Cécile*. On retrouve en bordure du montage un volatile dans une cage d'oiseau (Lablanchère 1873 : 264³¹) qui fait écho à un collage précédent montrant des colombiers militaires [*tourterelle*: syn. bombe à ailettes ; Esnault 1919 : 296].

Le fond du collage d'après (fig. 11), au titre constitué de trois points de suspension comme celui des deux suivants – soulignant à la fois la valeur narrative et celle du non-dit –, provient d'une illustration signée G. Dupré figurant dans un ouvrage de vulgarisation scientifique paru dans la collection « Sciences mises à la portée de tous » (Clerc 1881 : 745). L'illustration montre un « piano à gaz³² », appelé pyrophone, l'instrument des flammes chantantes inventé par Frédéric Kästner (1876) : « une espèce d'orgue dont les tuyaux sont des tubes de verre dans lesquels on introduit des flammes fournies par deux becs de gaz allumés » (Littré 1877). Max Ernst introduit trois figurants : Thésée abandonnant Ariane, une gravure de François Ehrmann d'après Hector Leroux (Strahan 1878 : 295) ; une vieille femme, répondant à la métaphore argotique de la commère [*alte Weibergosche*, syn. mitrailleuse ; Bergmann 1919 : 222], qui s'exclame « Dieu vous bénisse Milord ! » (Méry 1856 : 285 ; Stokes 1999 [1977] : 585), en écho à la devise du *Gott mit uns* ; et les bras en suspens d'un roi provenant d'une scène ou apparaît le fantôme de Macbeth (*ibid.* : 308), qui condensent la gestuelle de la joueuse d'orgue et du cavalier Louis XV.

fig. 9

Max Ernst, *L'immaculée conception*, illustration pour *La Femme 100 têtes*, chap.1, pl. 12, 1929, collage, 14,2 x 14,5 cm, S/M 1429 collection particulière © Max Ernst / ADAGP 2018.

fig. 10

Max Ernst, *Et ils ramassent au hasard quelques gâteaux secs dans les creux de la Chaussée des Géants*, celle-ci est un amas de berceaux, illustration pour *La Femme 100 têtes*, chap. 7, pl. 114, 1929, collage, 14,6 x 20,4 cm. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour © Max Ernst / ADAGP 2018.

fig. 11

Max Ernst, ..., illustration pour *La Femme 100 têtes*, chap. 7, pl. 115, 1929, collage, 14,2 x 12,4 cm, S/M 1532. Fine Arts Museums of San Francisco, Museum Purchase, Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, Reva and David Fund, 2002.17.2.115 © Max Ernst / ADAGP 2018.

33. Voir Viennot Hüwel 2014: 1537, 1633. La page reproduit en outre un cavalier tenant la bride de son cheval, un écho à la statue équestre de Louis XV, avec l'indication : « Gladiateur, vainqueur du Derby anglais et du Grand Prix de Paris en 1865. »

34. Voir *Le Vigneron champenois*, in Apollinaire 1918: 176.

35. Voir *La Nature* 1888: 416, fig. 1. L'intitulé est parlant : « Le porte-plume musical et le porte-plume chaîne de montre ». Dans le langage des troupiers, les termes « montre » ainsi que « tortue » désignent en raison de leur forme la grenade lenticulaire allemande. Voir Esnault 1919: 184; Ministère 1917: 6 et 21, fig. 4. Significatif du non-dit chez Max Ernst est le fait qu'il écartera un collage intitulé *Canon*, prévu pour une lettrine dans la monographie de Werner Spies de 1974.

Le buffet d'orgue funeste se retrouve dans les deux planches suivantes : une illustration montrant l'audition à Paris du grand orgue de Cavaillé (Lostalot 1870: 196) sert de fond pour le premier collage (fig. 12); au support est ajoutée l'image mortifère du cimetière des capucins à Palerme (Anonyme 1833b: 316) sur lequel est greffé un personnage agenouillé devant les morts provenant d'une démonstration de mécanique Aubert (Anonyme 1867b: 1) et des mains convulsées issues d'un bestiaire à partir d'un jeu d'ombres (Viennot Hüwel 2014: 1631); on observe, en lévitation, une réponse à la figure de sainte Cécile chez Kleist, un nu féminin provenant d'un tableau de salon d'Hippolyte Michaud, *Un rayon dans la mansarde*³³ (Beaune, musée des Beaux-Arts; Devert 1865: 101). Dans le scénario suivant (fig. 13), la narration se poursuit avec le leitmotiv de l'orgue qui prend la forme de fûts de pierre dans une crypte funéraire en présence d'un tonneau – un renvoi au tonnelier (Bergmann 1919: 222) et à l'image de la cave aux foudres³⁴ –, et de l'Almée de Jean-Léon Gérôme (Anonyme 1864: 409), suspendue les bras en croix d'une manière extatique (Viennot Hüwel 2014: 1639).

Max Ernst reprendra en 1974 de façon détournée le thème du joueur d'orgue dans une lettrine pour la monographie de Werner Spies (fig. 14). L'image offre une version plus adoucie, le matériau initial montrant *a priori* un homme jouant un air sur « un porte-plume musical³⁵ ». Sur les tubes cylindriques qui donnent des sons, l'artiste a collé une bestiole à la carapace métallique. L'insecte appartient au bestiaire du peintre et signale le bourdonnement qui émane du tuyau : il renvoie à la sonorité du bourdon d'orgue, le jeu d'orgue à tuyaux bouchés. Max Ernst avec cette ultime composition

fig. 12

Max Ernst, ..., 1929, illustration pour *La Femme 100 têtes*, chap. 7, pl. 116, collage, 22,8 x 17 cm, S/M 1533. Fine Arts Museums of San Francisco, Museum Purchase, Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, Reva and David Fund, 2002.17.2.115 © Max Ernst / ADAGP 2018.

fig. 13

Max Ernst, ..., illustration pour *La Femme 100 têtes*, chap. 7, pl. 117, 1929, collage, 19,3 x 25,2 cm, S/M 1534. Fine Arts Museums of San Francisco, Museum Purchase, Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, Reva and David Fund, 2002.17.2.115 © Max Ernst / ADAGP 2018.

fig. 14
Max Ernst, « Lettrine N
pour Werner Spies »,
*Max Ernst. Les collages,
inventaire et contradictions.*
Paris, Gallimard, 1984 : 121
© Max Ernst / ADAGP
2018.

fig. 15
Max Ernst, *À la minute*, illustration pour
Paul Eluard, *Répétitions*, Paris, 1922, p. 45,
collage, 8 x 10 cm (motif imprimé), S/M 447
© Max Ernst / ADAGP 2018.

renoue avec l'un des collages pour *Répétitions, À la minute* (fig. 15), dans lequel on voit un homme de dos devant un alignement de tuyaux³⁶ (Viennot Hüwel 2014 : 2477), tandis qu'une fillette pointe une baguette dans le vide, comme si elle dirigeait un orchestre. Le geste aveugle de l'écolière en tablier, comme celui de sainte Cécile, est ambigu ; il pointe au hasard sur une map-monde murale la Rhénanie³⁷, la Prusse natale de Max Ernst. L'image de la fillette [*Fillette*, aussi appelée *demie*, syn. bouteille de champagne de petite taille] rappelle les bouteilles crémantes que débouche l'artillerie, « bouteilles champenoises où le sang fermente » chez Apollinaire³⁸. Dans le titre du collage retentit en outre le vers de *Chef de section* : « Tandis que les yeux fixés sur la montre / j'attends la minute / prescrite pour l'assaut » (Apollinaire 1918 : 191).

L'approfondissement des arborescences scéniques dans l'œuvre de Max Ernst à partir de ses composantes iconiques et langagières permet de lever le voile sur les critères qui déterminent l'imagerie et la phraséologie chez l'artiste. Le cas de *Sainte Cécile* ouvre le riche glossaire que fournit la Grande Guerre, une matière lexicale et imagée incongrue reposant sur l'accouplement de réalités distantes, comme le revendiquera le surréalisme. Grâce au matériel initial retrouvé mis en résonance avec le vocabulaire du troupier, des images inertes deviennent parlantes et permettent de suivre le fil du labyrinthe que Max Ernst prétendait avoir laissé derrière lui (Jouffroy 1955 ; Cabanne 1960 : 16).

36. Voir *Bibliotheca paedagogica* 1914 : 20, fig. 335. L'image montre un maître d'école devant un porte-cartes.

37. *Ibid.* : 16. fig. 275/76.

38. Voir note 34.

Bibliographie

La Grande Guerre dans l'imagerie de Max Ernst. Sainte Cécile ou l'orgue des morts ».
Par Rachelle Viennot Hüwel

Anonyme

1833a « Chaussée des Géans. Dans le Comté d'Antrim, en Irlande », *Le Magasin pittoresque* 36 : 293-294.

1833b « Un cimetière en Sicile », *Le Magasin pittoresque* 40 : 315-316.

1834 « Jeanne Grey. Le tableau de M. Paul Delaroche. Ses principaux ouvrages », *Le Magasin pittoresque* 35 : 273-274.

1839 « Harpes éoliennes », *Le Magasin pittoresque* 46 : 363-364.

1845 « Harpes éoliennes », *Le Magasin pittoresque* 15 : 115-116.

1846 « La musique sacrée par Hähnel », *Le Magasin pittoresque* 19 : 145-146.

1863 « Tableaux reproduits par *L'illustration* », *L'illustration* 1064 : 53

1864 « Tableaux reproduits par *L'illustration* », *L'illustration* 1113 : 409

1867a « Beaux-arts », *L'Exposition populaire illustrée* 7 : 52.

1867b « Exposition. Service mécanique », *L'Exposition populaire illustrée* 17 : 1.

1867c « Exposition Gautrot Aîné et Cie », *L'Exposition populaire illustrée* 27 : 209.

1875 « Les flammes chantantes et le pyrophone », *Le Magasin pittoresque* 22 : 172-174.

1874 « Le pyrophone », *La Nature* 36 : 145-146.

1888 « Récréations scientifiques. Le porte-plume musical et le porte-plume chaîne de montre », *La Nature* 782 : 415.

Apollinaire, Guillaume

1918 *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Paris, Mercure de France.

1970 [1952] *Le Guetteur mélancolique*. Paris, Gallimard.

Aragon, Louis

1948 [1927] *Le Paysan de Paris*. Paris, Gallimard.

Avenarius, Ferdinand

1918 *Das Bild als Narr. Die Karikatur in der Völkerverhetzung, was sie aussagt- und was sie verrät*. Munich, G. D. W. Callway.

Baschera, Marco

2011 « La logique de la sidération auditive. À propos de 'Sainte Cécile ou la puissance de la musique' de Kleist », *Recherches & Travaux* 78 : 55-67.

Bergmann, Karl

1919 « L'argot du soldat allemand pendant la guerre. 1. L'artillerie », *Les Archives de la Grande Guerre* 7 : 215- 231.

Bertall

1865 « Les nouvelles loteries », *L'illustration* 1179 : 217.

Bischoff, Ulrich

1979 *in* Werner Spies (dir.), *Max Ernst*, catalogue d'exposition. Munich, Prestel : 236-237.

Cabanne, Pierre

1960 « Max Ernst : J'ai construit une sorte de labyrinthe », *Arts, lettres, spectacles* 793 : 16.

Camfield, William A.

1993 *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, catalogue d'exposition. Munich, Prestel.

Carolus, Carl

1894 « Récréations scientifiques. Les harpes éoliennes », *La Nature* 1085 : 256.

Charton, Edouard

1866 *Lectures de famille choisies dans la collection du «Magasin Pittoresque»*. Paris, Librairie du Magasin Pittoresque.

Clerc, Alexis

1881 *Physique et chimie populaires*, t. I. Paris, J. Rouff.

Conzen, Ina

2008 *Staatsgalerie Stuttgart, Die Sammlung : Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert*. Munich, Hirmer.

Dauzat, Albert

1918 *L'Argot de la guerre, d'après une enquête auprès des officiers et soldats*. Paris, Armand Colin.

Déchelette, François

1918 *L'Argot des poilus : dictionnaire humoristique et philologique du langage des soldats de la grande guerre de 1914. Argots spéciaux des aviateurs, aérostiers, automobilistes, etc.* Paris, Jouve.

Delcourt, René

1917 *Expressions d'argot allemand et autrichien*. Paris, de Boccard.

Derenthal, Ludger

1987 *La Révélation surréaliste. Arbeitstechnik bei Max Ernst und seine Rezeption bei den Surrealisten 1919-1925*. Munich, Ludwig-Maximilian-Universität, Magisterarbeit.

Derenthal, Ludger et Pech, Jürgen

1992 *Max Ernst*. Paris, Nouv. éd. françaises.

Devert, Marcel

1865 « Salon de 1865. Tableaux reproduits par *L'illustration* », *L'illustration* 1172 : 101-102.

Éluard, Paul

1990 *Œuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard.

1991 *Œuvres complètes*, t. II. Paris, Gallimard.

Esnault, Gaston

1918 « Le français de la tranchée, étude grammaticale », *Mercure de France* 475 : 421-447.

1919 *Le Poilu tel qu'il se parle : dictionnaire des termes populaires récents et neufs employés aux armées en 1914-1918, étudiés dans leur étymologie, leur développement et leur usage*. Paris, Bossard.

Finger, Luise

1987 *Max Ernsts proto-surrealistisches Werk. Aspekte zur Ikonographie und Bildsprache*. Munich, Ludwig-Maximilians-Universität, Magisterarbeit.

Fischer, Lothar

1969 *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck, Rowohlt.

Galand, David

2008 « Le chant de la statue : le mythe de Memnon au xix^e siècle », *Loxias* 22 [en ligne], disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2439> (consulté le 4 novembre 2009).

Gautier, Théophile

1870 « Collections de San Donato », *L'illustration* 1406 : 100-102.

Grand-Carteret, John

1916 *Verdun : images de guerre, Pièces historiques, Estampes, Portraits, Curiosités, 350 Images et Caricatures françaises, alliées, neutres et ennemies*. Paris, Librairie Chapelot.

Gueranger, Prosper

1853 *Histoire de sainte Cécile, vierge romaine et martyre*. Paris, J. Lecoffre.

Hennebert

1885 « La mitrailleuse Maxim (*The Maxim Self Acting Machine Gun*) », *La Nature* 609 : 135-139.

Join-Lambert, Sophie

2009 « Max Ernst oiseau et oiseleur », *in* Werner Spies, Julia Drost et Sophie Join-Lambert (dir.), *Max Ernst : le Jardin de la France*, catalogue d'exposition (Tours, musée des Beaux-Arts). Milan, Silvana Editoriale : 46-53.

Jouffroy, Alain

1955 « Portrait d'un artiste (1). Max Ernst, un indépendant qui a brouillé toutes les pistes », *Arts* 537.

Jünger, Ernst

1997 *La Guerre comme expérience intérieure*, trad. de l'allemand par François Poncet. Paris, Christian Bourgeois.

Kästner, Frédéric

1876 *Les Flammes chantantes : théorie des vibrations et considérations sur l'électricité*. Paris, E. Dentu.

Kleist, Heinrich von

1832 *Contes de Henri de Kleist*, t. III, « La Fête-Dieu, ou la puissance de la musique », trad. de l'allemand par A.-I. et J. Cherbuliez. Paris, A. Cherbuliez : 7- 30.

Koehler K. F. (dir.)

1914 *Bibliotheca paedagogica*, Verzeichnis der bewährtesten und neuesten Lehrmittel für höhere, mittlere und Elementarschulen sowie von Werken zur Erziehungs- und Unterrichtswissenschaft. Leipzig.

Lablanchère, Henri (de)

1873 « Les Mémoires d'un Pierrot (Suite) », *La Mosaïque* 1 : 262-264.

Lichtenstern, Christa

1981 « Zwischen Magie und Parodie: Zur Bedeutung der Statue bei Giorgio de Chirico und den Surrealisten », *Jahresring* 81-87 : 187-219.

Litré, Émile

1872-1877 *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Hachette.

Lostalot, Alfred (de)

1870 « Audition d'un orgue. Dans les ateliers de M. A. Cavaillé-Coll », *L'Illustration* 1414 : 195-196.

Lüer, Hermann

1902 *Technik der Bronzeplastik*. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.

Mariette, Pierre Jean

1768 *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV, le Bien-Aimé, dressée sur les mémoires de M. Lempereur*. Paris, P.-G. Le Mercier.

Méry

1856 « Une veuve inconsolable », *Journal du dimanche* 36 : 285.

Ministère de l'Armement et des Fabrications de guerre

1917 *Artillerie. Notice succincte sur les divers modèles de grenades actuellement en service dans l'armée allemande*. Paris, Imprimerie nationale.

Novalis

1973 « Le projet encyclopédique (1798-1799) », in *Fragments*, trad. de l'allemand par Arnel Guerne. Paris, Aubier Montaigne.

Pech, Jürgen

1998 in Werner Spies (dir.), *Max Ernst Retrospektive*, catalogue d'exposition (Berlin, Neue Nationalgalerie/Munich, Haus der Kunst). Cologne, DuMont : 78.

2003 *Max Ernst. Graphische Welten, Die Sammlung Schneppenheim*. Cologne, DuMont.

Poley, Stefanie

1973 « Die Bildquellen zu *Sainte Cécile* und *Ubu imperator* von Max Ernst », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 10 : 89-98.

Revoil, Bénédicte-Henry

1878 « Souvenirs de Madagascar. L'arbre anthropophage », *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer* 61 : 130-132.

Sainéan, Lazare

1915 *L'Argot des tranchées: d'après les lettres des poilus et les journaux du front*. Paris, de Boccard.

Sainte-Beuve, Charles Augustin

1837 *Les Consolations XXVII*. Bruxelles, Hauman/Cattoir.

Schlüpmann, Klaus

« Un kaléidoscope de la vulgarisation à l'époque de l'autotypie, 1880-1939 », août 1994 [en ligne], disponible sur : <http://www.aleph99.org/etusci/ks/avat.html#fnB32> (consulté le 11 août 2016).

Schneede, Uwe M.

1972 *Max Ernst*. Stuttgart, Hatje.

2006 *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. Munich, C.H. Beck.

Spies, Werner

1971 *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*. Cologne, DuMont Schauberg.

1984 [1974] *Max Ernst: Les collages, inventaire et contradictions*. Paris, Gallimard.

Spies, Werner, Metken, Günter, Metken, Sigrid et Pech, Jürgen

1975-1998 *Max Ernst: Œuvre-Katalog. Werke 1905-1963*, t. II-VI. Houston/Cologne, Menil Foundation/DuMont.

Spitzmuller, Georges

1918 *Histoire d'un 75*. Paris, F. Rouff.

Stokes, Charlotte

1999 [1977] « *La Femme 100 têtes* » by Max Ernst. Thèse de doctorat, University of Washington.

Strahan, Edward

1878 *The chefs-d'œuvre d'art of the Paris Universal Exhibition*. Philadelphia, Gebbie & Barrie.

Tit, Tom

1882 « Les harpes éoliennes », *La Nature* 498 : 44-45.

1883 « Le grand orgue de Crystal Palace, à Londres », *La Nature* 513 : 280-282.

Trier, Eduard

1993 *Schriften zu Max Ernst*. Cologne, Wienand.

Verein d. Offiziere d. ehem. Kgl. 2. Westpr. Feldart.-Rgts. Nr. 36

1935 *Geschichte des 2. Westpreußischen Feldartillerie-Regiments Nr. 36*. Berlin, Weber.

Viennot Hüwel, Rachelle

2014 *Nouvelle approche iconologique de l'œuvre de Max Ernst à partir du tournant de la Grande Guerre*. Thèse de doctorat, université Paris Ouest Nanterre-La Défense.

page 226 et ci-contre

Max Ernst, *Sainte Cécile* (Le piano invisible), 1923, huile sur toile, 101 x 82 cm (détail) Staatsgalerie Stuttgart, inv. : 3194, S/M 630, photo AKG Images © Max Ernst / ADAGP 2018.