

JEAN VOVELLE

Max et les invertébrés

«In one moment I've seen what was hitherto been
Enveloped in absolute mystery,
And without extra charge I will give you at large
A Lesson in Natural History.»

Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark*

On dirait plus précisément «Max Ernst et les animaux sans vertèbres» car l'ouvrage que nous désirons d'abord mettre en vedette s'appelle *Animals without Backbones* et le choix de son titre participe d'une option didactique délibérée, cultivant la recherche de l'expression simple, du discours comme de l'image, à l'adresse d'un large public. C'est un traité de Zoologie américain qui, malgré le parti-pris de son auteur, convient bien au niveau des étudiants des Universités. Nous voulons démontrer que ce livre a fasciné l'artiste pendant plus de vingt ans, entre 1949 et les premières années 1970, lorsque s'épuise ce qu'on pourrait désigner comme son exploitation. Nos compétences de zoologiste et de pédagogue justifient l'initiative de privilégier une telle rencontre, dans la mesure où elle comble une lacune ponctuelle dans un domaine par ailleurs balisé par des travaux importants, et qui inspire des recherches interdisciplinaires.

Une thèse récente que nous avons eue à connaître sur «Le Bestiaire des surréalistes» (Claude Maillard-Chary – Université Sorbonne Nouvelle 1991), argumentée sur une analyse systématique des écrits, s'est permis une exception notable pour l'œuvre de Max Ernst qu'elle a prise en considération moins pour la présence de séries romancées associant image et commentaire que grâce à l'existence d'un corpus quantifiable, à l'instar de celui des écrivains, défini en l'occurrence par les inventaires considérables de Werner Spies, comportant l'établissement d'un catalogue raisonné¹. On doit à cet Historien d'Art tout un appareil critique

1. Werner Spies, 1987, *Max Ernst, Œuvre — Katalog, Werke 1939-1953* (Bearbeitet von W. Spies, S. und G. Metken). Éd. Menil Fondation et Du Mont, Köln.

sur Max Ernst et surtout ses collages², avec un recensement presque exhaustif des sources utilisées, qui lui permet de détecter les pistes essentielles, ainsi par exemple, à des moments différents, *La Nature, Design in Nature* de J. Bell Pettigrew, ou le *Künstliches Fechtbuch* de Jacob Sutor, mais sans faire état des *Animals without Backbones* de Ralph Buchsbaum. L'absence ne mériterait pas d'être relevée, ni l'oubli comblé, s'il ne s'agissait d'après nous d'une élection particulière de l'artiste, traduite dans une série importante d'œuvres. Il se peut que l'identification que nous proposons ait été déjà signalée par ailleurs mais nous n'en avons pas trouvé trace et la seule prescience d'une communauté d'origine du matériau de certains collages se rencontre dans l'article «Max Ernst au pays des Merveilles» (Catal. Beaubourg 1991)³ où Sarah Wilson reconnaît dans des illustrations pour *Logique sans peine* de Lewis Carrol «des organismes 'cellulaires' venus de la galaxie de *La Chasse au Snark*».

Le livre de Ralph Buchsbaum ne risque pas d'être ignoré par une certaine génération de zoologistes. Présenté pour la première fois en 1938 par The University of Chicago Press (UCP) il a une seconde édition révisée en 1948, qui connaît en 1970 sa quinzième réimpression; entre-temps une version populaire en Penguin Book, publiée et réimprimée trois fois entre 1951 et 1957, a été largement distribuée en Europe. L'auteur, né en 1907, a enseigné d'abord à l'Université de Chicago où il avait fait ses études, avant d'être nommé en 1950 Professeur à celle de Pittsburgh, et son champ d'intérêt s'est porté surtout sur la biologie des animaux marins. *Animals without Backbones* est à la fois une expérience et un monument de pédagogie zoologique. Sa vocation déjà signalée à l'expression simple se traduit par une prodigieuse économie des termes techniques, de noms latins, alors même que l'ensemble reste irréprochable au niveau des connaissances et dans la formulation des problématiques servie par une lecture évolutionniste sereine. Par-dessus tout, l'illustration est remarquable par sa cohérence et l'élégance de sa schématisation, sans rupture de style entre la figuration des organismes et leur présentation en coupe histologique. L'auteur propose lui-même une explication à cette connivence avec l'illustration «by the fortunate circumstance that the artist was my sister, Miss Elisabeth Buchsbaum». Au fil des années et des rééditions, l'ouvrage va s'enrichir d'une importante documentation photographique hors-texte, mais les 327 illustrations au trait dans le texte se retrouvent à peu près inchangées depuis la première version.

S'il n'est pas difficile d'établir que Max Ernst a eu accès au livre de Buchsbaum, on se persuade qu'il l'a utilisé abondamment. L'inventaire

2. Werner Spies, 1988, *Max Ernst, Collagen, Inventar und Widerspruch*. Ed. Du Mont, Köln.

3. Sarah Wilson, 1991, «Max Ernst au Pays des Merveilles», p. 363-369, *Max Ernst*, Éd. Centre G. Pompidou et Prestel.

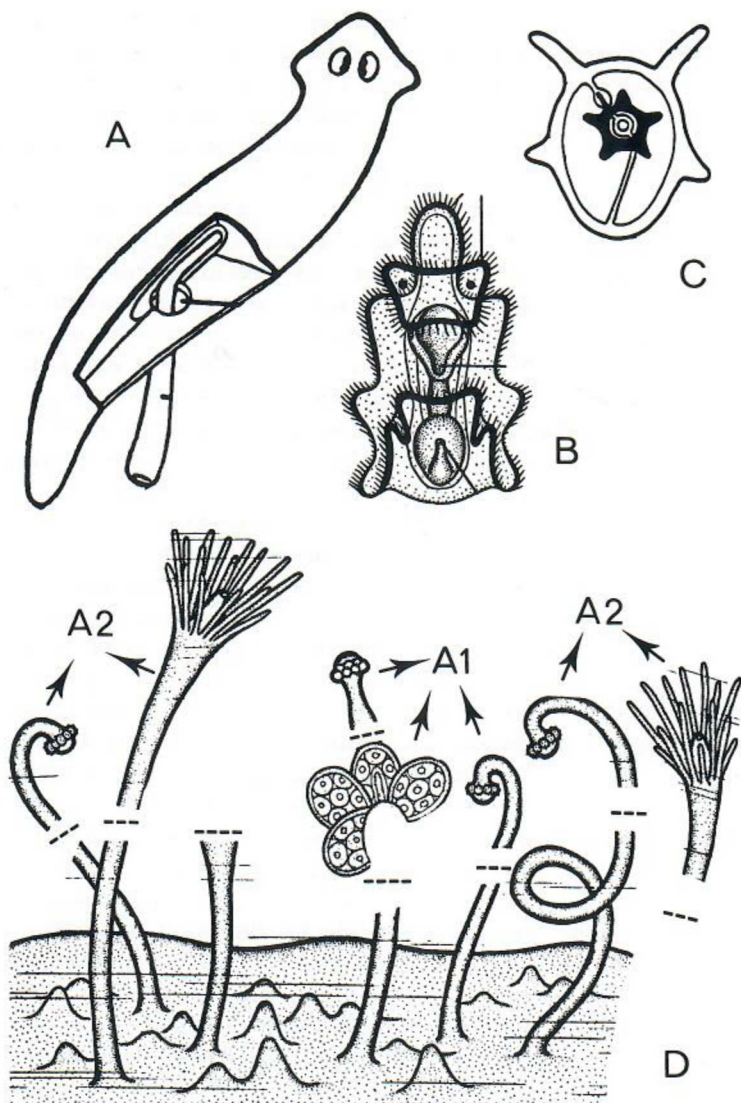


Figure 1.

- A. *Planaria* (U.C.P. p. 112, grandi 2 fois). Ou carte postale Nouvelles Images. Galerie Iolas 1971; ou *Logique sans Peine* p. 8-9.
- B. Larves d'étoile de mer (U.C.P. p. 308). Ou Catalogue Max Ernst Knokke le Zoute 1953, p. 31; (facialisée).
- C. Développement de l'étoile de mer (U.C.P. p. 307). Ou carte postale Nouvelles Images. Galerie Iolas 1971; ou *Logique sans Peine* p. 51.
- D. *Hydractinia* (U.C.P. p. 93). Ou (partie supérieure) Monographie Waldberg, lettrines A p. 119 (A₁) et p. 159 (A₂); (partie inférieure) *Logique sans Peine* p. 86 et *Le Cor enchanté*.

des emprunts qu'il pratique est compliqué, car si une même illustration peut intégrer plusieurs composantes, lui-même la décompose à son gré en ses parties les plus insignifiantes. Malgré tout on évalue que près d'un cinquième des images de l'ouvrage a été découpé et adopté (au moins 58 figures sur 327, dont certaines dispersées dans plusieurs compositions). Un certain nombre sont exploitées plusieurs fois, ce qui n'impose pas l'emploi de plusieurs livres puisque les premières utilisations par l'artiste peuvent servir à une duplication ultérieure. Le motif choisi est intégré en général au collage sans autre artifice de changement d'échelle que celui de la reproduction typographique: pour une dizaine d'exemples on retrouve la même réduction définitive, de moitié par rapport à l'édition de l'U.C.P. (ce qui correspondrait à une réduction aux deux tiers s'il s'agissait de l'édition Penguin). Dans des cas exceptionnels, parmi les plus tardifs, des agrandissements de détails ont été effectués par l'artiste, ainsi la planaire et la larve d'oursin reproduites en cartes postales dont nous parlerons plus loin.

Ces données concourent à suggérer quelle édition de l'ouvrage de zoologie a pu tomber entre les mains de Max Ernst, en accord avec l'identification des œuvres dans lesquelles il exploite la matière première. Huit séries d'images d'importance inégale sont concernées. La première, peut-être la plus importante, correspond aux huit planches (collage et encre sur papier) pour illustrer *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll, dans la traduction nouvelle de Henri Parisot (25 emprunts à Buchsbaum). On date la publication de 1950, dans la collection L'Âge d'or aux Éditions Premières, mais un biographe de Max Ernst la fait remonter à 1949 aux Éditions Les Pas perdus. Ceci suffit pour confirmer que l'artiste a eu en main la première réédition américaine de 1948, en bonne conformité avec ce que l'on sait de sa biographie: il revient en France à la fin de 1949 juste après avoir publié *Paramythes*, pour présenter à La Hune les illustrations de *La Brebis galante* de Benjamin Péret. Le deuxième indice est ponctuel: un cul de lampe dans le catalogue de l'exposition personnelle Max Ernst à Knokke le Zoute en 1953, qui utilise en malicieuse complicité avec E.L.T. Mesens la transformation d'une larve d'étoile de mer. Le troisième repère intervient massivement: les deux tiers des lettrines qui ont été composées par l'artiste pour la monographie que lui consacre Patrick Waldberg chez Pauvert en 1958 comportent des éléments empruntés à Buchsbaum, réassociés à partir de diverses figures, une quarantaine pour 13 compositions...

L'exploitation reprend en 1965-66 avec des figures qui se recoupent entre deux ensembles. Il s'agit d'une part des illustrations pour *Le Cor enchanté* de Lewis Carroll que Werner Spies date «vers 1965» (l'année de l'installation de Max Ernst à Seillans), et surtout de la série composée pour *Logique sans peine* du même auteur aux éditions Hermann l'année suivante, qui compte 32 emprunts à Buchsbaum. On retrouve à l'iden-

tique dans les deux ouvrages une représentation de la partie sessile d'un petit hydraire marin (*Hydractinia*), que nous préciserons être le résidu de quelques prélèvements pour les lettrines de Waldberg... La réédition en 1967 au Point Cardinal de la série des *Paramythes* implique un glissement intéressant puisque la première version parue aux États-Unis en 1949 utilisait des figures anatomiques et zoologiques d'une autre provenance et de facture plus ancienne, et qu'elle se voit maintenant complétée sur la couverture et en dernière page par deux figures de Buchsbaum «au naturel» (le cycle du *Taenia* et la moitié d'une gemmule d'éponge d'eau douce...). La dernière résurgence n'est autre qu'une contribution aux lettrines pour Werner Spies composées vers 1974 pour son ouvrage sur les collages, elle ne concerne que l'ornementation de 8 majuscules sur 50, et on pourrait y voir la simple marque d'un épuisement de la source, malgré l'évidence de certaines réutilisations, et bien que quelques images venues d'ailleurs (une corbeille vibratile d'éponge) mais voisines dans l'esprit de l'illustration de Buchsbaum apparaissent comme une nostalgie de ce dernier. Quoiqu'il en soit, lorsque Gilles Néret présente en 1975 dans la revue *L'Œil* une analyse (*Alphabet pour une autre vie*) des récentes lettrines de Max Ernst pour Werner Spies⁴, son iconographie, même à motifs zoologiques, n'a plus recours à notre ouvrage de référence. Pour arrêter le compte c'est donc au moins 110 emprunts dont on peut être assuré que l'artiste les a effectués dans *Animals without Backbones*, et qu'on met en rapport avec les 58 figures du livre repérées précédemment, en tenant compte des répétitions et surtout de la fragmentation des figures (cet inventaire n'annexe pas la plus récente réapparition des illustrations de *Logique sans peine*, que Werner Spies a intégrées dans les marges de son texte introductif au catalogue de l'exposition Beaubourg 1991, et qui reproduisent une trentaine de motifs zoologiques de Buchsbaum).

Un tel corpus de documents identifiés sollicite la curiosité. Ces matériaux formels ont été l'objet d'un choix, mais d'abord ils ont subi une dénaturation, avant d'être réinterprétés dans une démarche d'appropriation dont on reconnaîtra les procédés avant de s'interroger sur les arrières-pensées. La première opération est celle d'une neutralisation du sujet, parfois sommaire puisque le découpage du contour laisse deviner la poursuite des traits de rappel des légendes (la planaire des cartes postales Iolas), ou que le cartouche qui les contenait a été simplement blanchi (le *Taenia* de couverture de *Paramythes*). Des formes vont être neutralisées par élagage de leurs prolongements caractéristiques, ainsi la partie sessile d'*Hydractinia* mutilée de ses polypes ou la colonne de l'hydre verte privée de ses œufs embryonnés: les corps résiduels perdent alors toute évocation de leur animalité. Dans le cas le plus simple Max

4. Gilles Néret, 1975, «Max Ernst, Alphabet pour une autre vie». *L'Œil*, 236, p. 36-42.

Ernst n'ajoute rien, comme on le reconnaît pour les trois premiers exemples et sa seule intervention tient dans le découpage qui délimite la figure.

Au deuxième niveau d'appropriation, la partie étrangère est associée à des éléments graphiques différents. Il peut s'agir d'autres figures du livre de Buchsbaum, ainsi dans certaines lettrines pour Patrick Waldberg se conjuguent des détails provenant de quatre illustrations distinctes (protozoaires, embryons d'hydre etc...). Cette «hybridation» s'adresse aussi électivement, dans la période considérée, à une autre source d'inspiration dont le dessin linéaire se marie bien avec les schémas de Buchsbaum, il s'agit des personnages «maximiliens» du recueil de Jacob Sutor, qu'on retrouve dans Waldberg, les cartes Iolas ou *Logique sans peine*, avec telle figure exemplaire en culottes bouffantes, qui semble monter les degrés de l'appareil génital d'une planaire ou bien lors qu'il s'agit des combattants des lettrines A, pourvus de gigantesques pénis bourgeonnants qui ne sont autres que les polypes défensifs détachés d'*Hydractinia*, tandis que les polypes nourriciers leur servent de massue (on a l'assurance pour cet exemple que le premier choix de l'artiste a été pour les formes à évocation organique, l'utilisation du substrat neutre venant plus tard). Tout aussi fréquemment, là encore dans les cartes Iolas comme dans *Logique sans peine*, les animaux de Buchsbaum sont juxtaposés à des signes en zig-zag, idéogrammes épais d'un alphabet inconnu. Mais l'intervention de l'artiste peut modifier l'image découpée et le processus le plus courant de détournement est celui que nous voudrions désigner comme «facialisation» d'une forme. Sa première réalisation transfigure la larve d'étoile de mer du catalogue de Knokke (1953) par la simple adjonction de deux points pour les yeux. Deux yeux encore pour le système ambulacraire du même animal, pour la larve pilidium de Némerte, pour les larves trochophores de Chiton, pour les diverses gastrulae, tout le petit monde utilisé dans la série des planches de *La Chasse au Snark*, et la figure se complète d'une bouche (pour le pilidium) voire de dents (pour la larve de Chiton). Après le masque, la personne humaine se reconstitue et, notamment dans *La Chasse au Snark*, complète le corps des larves facialisées par des dessins au trait en faisceaux ou en brassées de lignes qui ébauchent les membres, terminés par des mains ou des pieds griffus ou palmés. Cette architecture des corps préexistait dans les planches de *La Brebis galante*, avant la découverte du livre du Buchsbaum, elle trouve sa forme la plus accomplie dans la réinterprétation de la dissection du calmar, une planche de *La Chasse au Snark*.

Échappant au système, une autre composition du même ouvrage mérite une mention spéciale, celle qui matérialise un personnage important du récit de Lewis Carroll: le castor. Max Ernst l'a fabriqué en retournant l'image d'un animal commun du plancton, un Cténaire («groseille de mer») qu'il complète avec une larve de Chiton facialisée

pour former la tête, et un embryon d'insecte pour évoquer la queue plate. Cette réinterprétation est d'autant plus surprenante que les deux tentacules latéraux que l'artiste a supprimés pour les remplacer par des pattes palmées sont restitués en haut du corps, au niveau supposé des membres supérieurs, donnant au mammifère une dimension chimérique supplémentaire! La planche au castor de *La Chasse au Snark* est une composition riche qui se complète par deux masques importants, celui qui réunit dans sa véhémence la larve du Chiton et celle d'un Bryozoaire, et l'autre que nous retenons d'autant plus qu'il échappe au corpus Buchsbaum: un utérus humain, en nidation, coiffé d'un ruban...

L'inventaire présenté est considérable, mais à lui seul il ne saurait démontrer le caractère exceptionnel de l'investissement de Max Ernst à propos du livre de Buchsbaum. S'agissant des procédés et de l'élection d'un nouveau style graphique du matériel étranger intégré aux collages, on peut bien dire que l'artiste adapte son génie propre aux contingences du temps et du lieu et qu'il n'était pas concevable que l'Amérique de l'après-guerre l'incite à poursuivre l'exploitation de *La Nature* et du *Magasin pittoresque* (malgré tout, les collages archaisants de *Une semaine de Bonté* paraissent en 1934, quatre ans seulement avant les illustrations modernistes de Miss Elisabeth Buchsbaum...). La contradiction que nous voulons apporter à notre première démonstration tient plutôt à une autre évidence, celle de la fascination précoce et maintenue de Ernst pour les sciences de la Nature, telle qu'elle apparaît à travers toute son œuvre. Nous n'avons pas l'ambition d'en proposer un recensement supplémentaire mais de l'apprécier dans toutes ses variantes et dans ses moments forts.

Le premier d'entre eux, qu'on reconnaît en 1919-1921, est à certains points de vue le plus proche de l'expérience Buchsbaum, par le rapprochement fréquent dans une même composition de plusieurs motifs biologiques «neutralisés» et le minimum de manipulations complémentaires. La vingtaine d'œuvres le plus fréquemment présentées ou reproduites sont-elles des collages? On peut les désigner comme des gouaches ou aquarelles sur motifs imprimés, et il est vrai que ce sont souvent d'abord des planches d'illustration. La matière n'en est pas uniquement zoologique, la botanique y contribue par exemple avec telle gouache aux couleurs vives qui présente les étapes du développement d'un végétal voisin des mousses (*Marchantia*) dont Spies a reconnu l'origine dans les *Neue Wandtafeln* publiés à Darmstadt (peut-être une image de catalogue?), mais aussi avec des représentations florales en section ou en diagramme. Les animaux les plus divers interviennent: Hydres vertes, Rotifères, Coléoptères et Escargots en dissection, détails anatomiques (trompe de mouche pour *Un peu malade le cheval...* 1920), séries histologiques même, (par exemple celle du développement de la plume d'oiseau «DADA» 1919) peut-être échappées au domaine médical tout comme ce parenchyme rénal avec néphron et glomérule baptisé

Jeune homme chargé d'un fagot fleurissant (1920). Si le titre décourage l'identification, il peut affecter, dans une démarche alternative, de singer le jargon biologique (*Plantation farcineuse hydropique parasite*, 1921; *Kutikula plenaris*, 1920...). On aime à penser que cette première série d'images correspond à un moment évoqué par le texte «Au-delà de la peinture» que l'artiste propose à *Cahiers d'Art* (1937): «Un jour de l'an 1919 me trouvant par un temps de pluie dans une ville du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires...».

Dans ce système d'utilisation primitif la dénaturation des figures est la règle. On en repère des variantes plus élaborées les années suivantes, par exemple dans la série des *Malheurs des Immortels* (*Rencontre de deux sourires*) et dans l'image *Baudelaire rentre tard* (*Littérature*, 1923) où un fêtard tire un cordon auquel est accroché un Cténaire imposant (*Beroe*). Mais simultanément, pour les peintures murales de la villa d'Éluard à Eaubonne, la représentation plus classique d'un «bestiaire» s'installe, avec des oiseaux, des insectes (phasme et charançon), des mammifères primitifs (sarigue). Entre 1929 et 1934 les illustrations des romans-collages fournissent une abondante matière zoologique. Certains animaux accèdent à un statut particulier par leur répétition même, à l'instar des bêtes héraldiques médiévales ou des compagnons des évangélistes: le lion, le serpent, l'oiseau surtout dont on sait l'affinité élective, à la limite de l'identification, que lui reconnaît l'artiste (une quarantaine de représentations d'oiseaux dans *Une semaine de bonté*). Mais d'autres participants de cette faune disparate contribuent davantage à confirmer une fixation décisive sur l'«histoire naturelle»; insectes (papillons, mais aussi sauterelles...), coquillages, seiches et poulpes, mammifères aberrants ou marginaux.

Les éléments zoologiques du collage ont à notre sens été choisis, autant que pour leur aspect, pour leur signification particulière dans une vue d'ensemble du monde vivant. L'élection qui en a été faite, par exemple celle des pullulations de lapins ou de sauterelles empruntées à *La Nature* et insérées dans le *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* n'est pas différente dans son esprit de celle qu'effectue Lautréamont dans ses passages des *Chants de Maldoror* reconnus comme des «collages littéraires» empruntant à l'*Encyclopédie d'Histoire Naturelle* du Docteur Chenu (1850) des passages entiers, comme celui sur le vol des troupes d'étourneaux ou des phrases du genre «je savais que la famille des pélicaninés comprend quatre genres distincts: le fou, le pélican, le cormoran, la frégate». Dans les deux démarches on doit faire la part

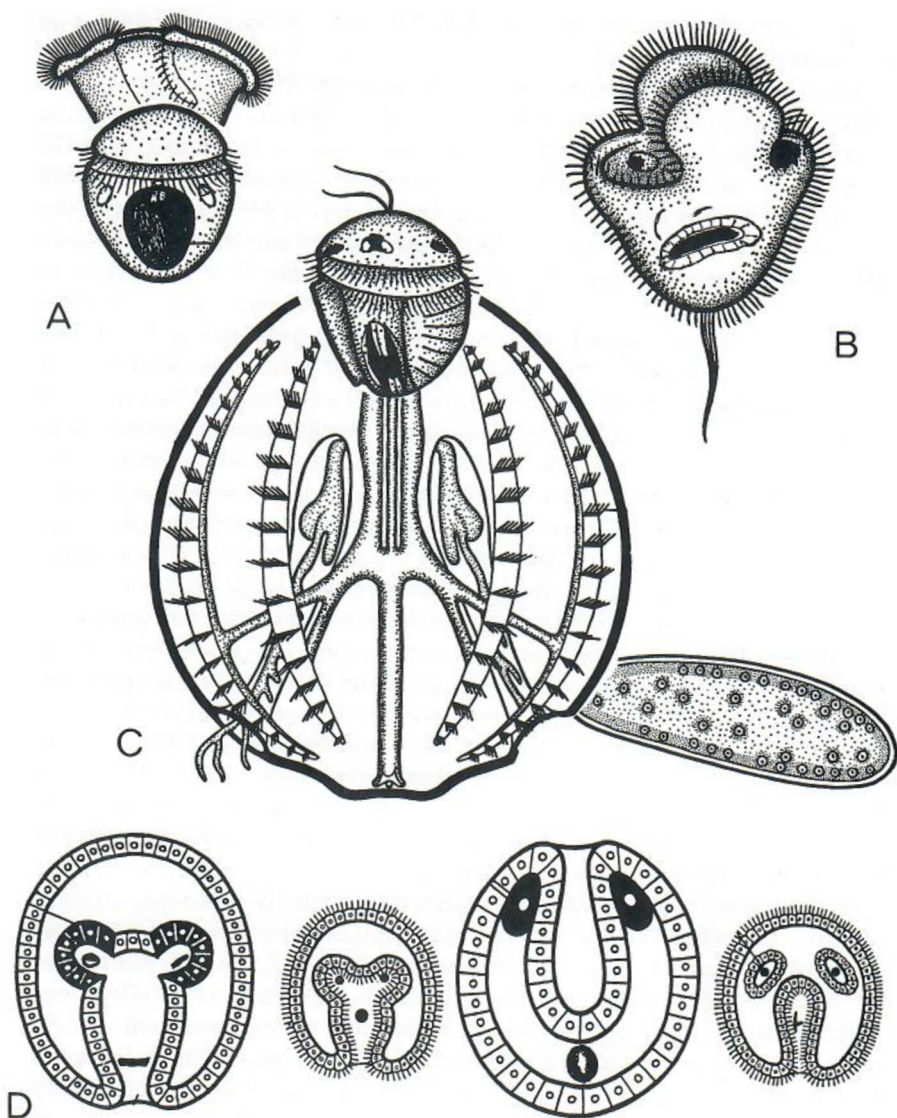


Figure 2.

- A. Larve de Bryozoaire (fragment U.C.P. p. 175) et larve trochophore de Chiton (U.C.P. p. 183 A). Ou *La Chasse au Snark* p. 37 partie supérieure; (facialisées).
- B. Larve Pilidium de Némerte (retournée U.C.P. p. 155). Ou *La Chasse au Snark* p. 31; (facialisée).
- C. Larve fixée du Chiton (U.C.P. p. 183 B), *Pleurobrachia*, Cténaire (retournée U.C.P. p. 104), développement d'insecte (U.C.P. p. 285 B). Ou *La Chasse au Snark* p. 37 partie inférieure (le castor).
- D. Développement de l'étoile de mer: gastrula jeune et avancée (U.C.P. p. 306); origine du mésoderme (U.C.P. p. 341). Ou *La Chasse au Snark* p. 23; (facialisées).

d'un arrière-plan culturel qui privilégie autre chose que l'insolite ou le dérisoire.

La continuité de l'œuvre de Max Ernst offre d'autres jalons qui ne laissent pas de doute sur sa fixation naturaliste, depuis les grouillements d'insectes ou de reptiles entrevus dans les tableaux de jungle de 1936 jusqu'à ceux qui se tapissent dans certaines décalcomanies des années de la guerre. Et nous avons déjà dit que, juste avant la découverte du traité américain, la première version de *Paramythes* en annonçait la formule avec un matériel anatomique et zoologique différent. Il devient presque trop facile de faire rentrer l'exploitation du livre de Buchsbaum dans la continuité d'une curiosité maintenue. Mais on peut se demander si c'est la forme ou l'animal qui impose sa séduction: le bourgeonnement par strobilisation des formes médusaires «Ephyra» se devine dans une des planches de *La Chasse au Snark*, emprunté à Buchsbaum et caché dans la cavité interne d'une anémone de mer, mais il existait déjà, retourné en arbre de Noël, dès 1922 dans la figure célèbre *Les ciseaux et leur père* des *Malheurs des Immortels*. De même un stade larvaire de homard figure dans *La Chasse au Snark*, mais il avait été déjà représenté, venant d'une source ancienne, dans le dos d'une femme nue de la *Semaine de bonté*.

L'analyse méthodique des emprunts de Max Ernst au traité américain ne saurait s'arrêter là pour le zoologiste, heureux d'abord de reconnaître des formes familières mais encore plus curieux de découvrir les priorités de leur choix. Cela nécessite que soit prise en compte la chronologie des repères successifs en faisant la part des réutilisations, une histoire que nous pouvons reconstituer depuis l'impact originel de *La Chasse au Snark*. La sélection qui saute aux yeux concerne les formes larvaires. Les illustrations de 1949 pour Lewis Carroll en présentent une quinzaine sur les 25 emprunts identifiés, proportionnellement bien plus que dans le livre de science. Les larves? de toutes sortes: de Bryozoaires, trochophores d'Annélides ou de Mollusques, pilidium de Némertes, stades de développement de Crustacés, de Limules, d'Insectes, multiples variantes des Pluteus d'Echinodermes, elles grouillent. Dans la suite de l'exploitation, leurs présence se fait moins pressante, malgré tout sur les 56 figures que nous avons recensées 22 les concernent. Ernst les a-t-il choisies parce qu'elles lui autorisaient plus que d'autres formes le procédé de la facialisation? Nous l'avons déjà décrit dans toutes ses variantes à propos de *La Chasse au Snark* et des larves de Mollusques, d'Echinodermes, de Némertes. Mais ces stades planchtoniques d'Invertébrés marins ne recouvrent qu'une partie anecdotique de la réalité des êtres en développement.

Plus troublant paraît le rapprochement opéré par Max Ernst, dans une planche du même ouvrage, de quatre formes complétées par l'ajout de pupilles, d'yeux ou de bouches, et qui se situent à 40 pages de distance dans le livre de zoologie. Ce sont des séquences gastruléennes, évoquées d'abord pour l'initiation du développement de l'étoile de mer,

puis plus tard à propos de la comparaison de l'origine du mésoderme dans les lignées de Chordés et des Arthropodes. L'artiste n'ambitionne certainement pas de nous rappeler l'ambiguïté des processus d'entéro. et de schizocoelie, à l'origine de la formation de la cavité interne des animaux supérieurs, et pourtant derrière son choix nous appréhendons tout un système de connaissances auquel il est initié. Avant d'aller plus loin, il faut encore une fois replacer la problématique dans sa continuité, quitte à contrarier la thèse. En regard de cette planche de *La Chasse au Snark* (p. 23) aux quatre formes gastruléennes, nous voudrions mettre une planche exceptionnelle (p. 184) du dernier cahier de *Une semaine de bonté* (1934), dans son premier poème visible (par ailleurs essentiellement illustré d'images ostéologiques et botaniques), celle qui réunit quatre étapes du développement de l'embryon de poulet (à la façon des traités de l'époque, comme celui de Mathias Duval). Images, dirait l'embryologiste, d'une gastrulation et neurulation discoïdales, pour l'heure de vertébré, elles sont rapprochées d'une femme nue porteuse de la larve Mysis de homard déjà signalée, d'un abdomen de sauterelle, et surtout d'une tête de mort, contrepoint de la génération et figure exceptionnelle et insolite dans la série comme dans le livre.

Ontogénie, Gastrea. et Coelomthéorie (formulées par des émules, O. et R. Hertwig), les grands systèmes fin de siècle post-darwiniens inventés par une figure majeure de la Biologie, Ernst Haeckel, qui inspira autant Engels que Freud, sont en filigrane de la Weltanschauung de Max Ernst. Il les connaît et il les dénature pour nous en un clin d'œil. Il n'est pas le seul (mais peut-être le plus savant...) si l'on se réfère, sans insister, à la lecture qu'on pourrait proposer de la *Gradiva* de Jensen en fonction de la fameuse Loi biogénétique fondamentale (1868) du Pr. Haeckel «l'ontogénie est la récapitulation de la phylogénie»; et aux répliques qu'on pourrait en trouver dans cette vision biologique de la mort et de la génération exprimée par Breton dans le texte «Le papillon tourne» d'*Arcane 17*. Sans oublier les charges, comme celle de Lautréamont «Beau comme la loi d'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile...», ou les références culturelles comme celle de Savinio qui en 1927 (*Angélique ou la nuit de mai*) fait lire le soir à l'un de ses personnages l'ouvrage *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen* du Professeur d'Iéna. Breton cite Haeckel dès 1932, même si c'est pour regretter sa pusillanimité... dénoncée par Lénine. Les exégètes actuels du surréalisme, méritoires dans leur démarche interdisciplinaire, ont retenu de lui, au-delà de son discours prophétique, excessif et parfois déplaisant, des images, celles de ses *Kunstformen der Natur* 1899 (superbes Radiolaires!), pour les mettre en regard des inventions plastiques de l'art contemporain. C'est le cas, par exemple, pour ne citer que des titres, de Giorgio Celli dans son

étude *L'Arte, la biologia e l'Invisibile* (1986)⁵ et les mêmes références iconographiques ont permis à Suzi Gablik, sous le titre *The Snake paradise: evolutionism in the landscapes of Max Ernst* (1975)⁶, des rapprochements avec certains tableaux des années trente et quarante, sous le signe, apprécié par Breton et ses amis, de la continuité des règnes.

Notre enquête introduit la perspective haeckelienne dans le système ernstien... moins au niveau des images que de la théorie. Nous avons été amené à relativiser l'importance de livre de Zoologie américain après l'avoir redécouvert dans le regard du peintre, lorsque nous l'avons réinséré dans la continuité d'un investissement. En contrepartie, il nous a ouvert une nouvelle piste, mettant à l'épreuve la motivation du choix des emprunts depuis le recours aux formes dénaturées jusqu'à la qualification signalétique de l'animal porteur d'une idée. On soupçonne que Max Ernst en sait plus que bien d'autres et qu'il n'a pas élu innocemment Buchsbaum et ses larves, il ne les a pas masquées par absolue dérision mais pour nous les donner à deviner comme les marques, sinon d'un «au-delà de la culture» qui lui est consubstantiel, du moins d'une Weltanschauung matérialiste et évolutionniste qui fait la part aussi de sa science des *Animaux sans vertèbres*.

Jean Vovelle

Jean Vovelle est professeur de biologie animale à l'Université Pierre et Marie Curie, Paris VI.

5. Giorgio Celli, 1986, «L'Arte, la Biologia e l'Invisibile», *Arte e Scienza*, Éd. La Biennale di Venezia, Real. Electa, p. 135-145.

6. Suzi Gablik, 1975, «The Snake Paradise: Evolutionism in the Landscapes of Max Ernst», *Art in America* 63 (3), p. 34-39.