

Modernité préhistorique : techniques d'« auto-imitation » et temporalités à rebours chez Max Ernst et Joan Miró

Maria Stavrinaki

– Rémi LABRUSSE, *Miró : un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, 2004. 328 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-85025-924-1 ; 30 €.

– Ralph UBL, *Prähistorische Zukunft: Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004. 212 p., 64 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-77053-911-6 ; 34,90 €.

Auto-imitation

Comment, se demandait Georges-Henri Luquet, l'idée de tracer une figure sur un fond a-t-elle pu traverser l'esprit du « premier artiste », auquel, par définition, faisait défaut toute référence à une quelconque tradition ancestrale ? Quel était donc le fond informe dont se détacha progressivement l'acte volontaire de peindre avec le « plaisir désintéressé » qui lui était inhérent ? Qu'y avait-il enfin *avant* l'imitation de la nature et des règles transmises par ses prédécesseurs ? À défaut de toute possibilité d'imitation des autres, Luquet fondait son « **histoire raisonnée** »¹ de l'**homme fossile-artiste** sur l'idée de l'imitation de soi : c'est ce qu'il inférait de l'observation d'une jeune enfant, dont les premiers gribouillages lui semblaient répéter le parcours de l'humanité depuis les premières figures tracées sur les parois des cavernes². Il écrivait ainsi dans *L'art et la religion des hommes fossiles* (1926) : « Il ne peut être question que d'une auto-imitation, c'est-à-dire de la répétition intentionnelle par un individu d'une activité qu'il avait déjà exercée lui-même auparavant sans le faire exprès, ici de la répétition intentionnelle de mouvements de la main qui avaient produit une image sans se l'être proposé »³. Avant l'imitation, il y aurait donc eu un accident. Qu'il ait été suscité par un tracé de hasard ou inhérent à la matière même du monde pré-humain, l'accident était chargé d'un potentiel de ressemblance – une ressemblance perçue par le premier artiste, puis

progressivement restituée de manière à déconcerter par sa virtuosité réaliste maints spécialistes et amateurs du XIX^e siècle.

Ce fut **autour de 1860**, à la suite des travaux des préhistoriens Paul Tournal et Jacques Boucher de Perthes et du géologue Charles Lyell, **que la jeune discipline qu'était alors l'histoire de l'art finit par accepter, contre les dogmes bibliques, l'existence même de l'homme fossile**, dont l'identité d'artiste continuerait à diviser les spécialistes jusqu'à la fin du siècle. La figure qui se dégageait de l'**indifférenciation primitive** n'était pas tant celle de tel ou tel animal – dont le sens ou la fonction restaient bien sûr à déchiffrer – que celle de la subjectivité de ce « premier artiste ». Chaque trait gravé sur une surface venait donc ajouter une part métaphysique à l'homme fossile, l'arrachant par là même à sa brutalité animale ou à son matérialisme sec et indigent⁴.

La préhistoire : projection pariétale de la modernité

Que **de nombreux artistes des avant-gardes – de Giorgio De Chirico ou Alberto Savinio à Max Ernst, de Joan Miró ou André Masson à Amédée Ozenfant – se soient tournés vers la préhistoire, peu explorée jusqu'alors par les œuvres plastiques et curieusement négligée jusqu'à l'aube du XX^e siècle par la toute jeune histoire de l'art**⁵, tenait surtout au fait que le processus de constitution de la subjectivité semblait à ces « tard venus » de l'Occident achevé à l'excès – jusqu'à la fossilisation. Avant la Grande Guerre déjà, le combat des avant-gardes contre l'imitation de la nature naturée se doublait de leur lutte contre l'histoire historiciste dans laquelle Nietzsche, dans sa *Seconde Intempestive*, avait reconnu l'« esprit antiquaire » du XIX^e siècle. **Pour ces avant-gardes, les formes naturelles étaient comme des corporités achevées et fermées sur elles-mêmes, destinées à une reconnaissance automatique** (Carl Einstein évoquait souvent un « art mnémotechnique »), comme l'étaient aussi les formes de l'histoire : tantôt déjà produites et ayant acquis une valeur normative, tantôt présumées auto-engendrées selon une logique immanente à l'histoire, semblant défilé à l'insu de leurs contemporains. Les avant-gardes interprétaient cette **auto-imitation de l'histoire** comme

une accumulation automatique des événements, une répétition implacable du même, une mortification des vivants par la survivance même qu'ils procuraient aux morts. La guerre industrielle était venue accentuer cette vision négative : la fin irrévocable de *l'istoria magistra vitae* se répercutait symétriquement sur le futur, le transformant en un champ de ruines⁶. C'est alors que les artistes forgèrent diverses techniques pour **sortir de cette impasse temporelle** ; l'une d'elles fut de **se projeter rétrospectivement dans le temps de la préhistoire**.

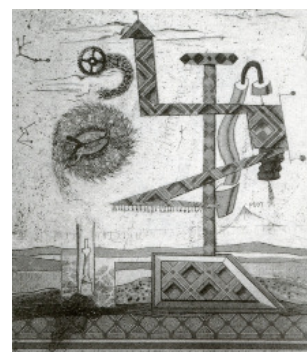
Ce champ de recherche, dont il n'est possible ici que d'ébaucher les grandes lignes, a commencé à être **défriché** voici quelques années déjà par des historiens de l'art travaillant sur les rapports entre l'art du dernier quart du XIX^e siècle et la thématique ou l'iconographie préhistoriques⁷. Plus récemment, deux autres ouvrages, publiés tous deux en 2004, se sont intéressés aux « usages » de la préhistoire par deux artistes de la mouvance du surréalisme parisien : celui de **Ralph Ubl**, *Prähistorische Zukunft: Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, et celui de **Rémi Labrusse**, *Miró : un feu dans les ruines*. Si ces deux livres, pour lesquels la préhistoire ne constitue pas l'unique levier conceptuel, partagent le même intérêt pour les conceptions du temps telles qu'elles se jouent et se déjouent dans la pensée et les œuvres des deux artistes, ils diffèrent sensiblement par leur méthode et leur style. L'objet même d'Ubl – les stratégies formelles et narratives d'Ernst dans ses années dadaïstes et surréalistes – légitime sa méthode, fondée sur la psychanalyse. Car aucun artiste surréaliste n'a fait aussi systématiquement de sa propre légende un palimpseste psychanalytique qu'Ernst, qui s'y consacra tout au long de sa vie. La « stratification », déclinée par l'artiste sur plusieurs registres, fut assurément l'objet théorique le plus puissant de son art. Si Ubl est marqué par les travaux de **Rosalind Krauss** sur l'informe et l'inconscient optique, **perturbateurs de la vision immédiate et univoque du modernisme**⁸, il échappe à la rigidité qui **guette** la lecture structuraliste et psychanalytique d'Ernst par l'historienne américaine et s'applique à développer plus librement les implications temporelles et théoriques du dispositif formel de cette œuvre. Quant à Labrusse, sa monographie de Miró, d'une

structure volontairement zigzagüée, montre une forte empreinte phénoménologique et se propose de lire cette œuvre en explorant les ressources foisonnantes de l'histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres, au croisement de la littérature et de l'ethnologie⁹. La lecture croisée de ces livres permet de dégager quelques axes importants sur lesquels s'est articulée la temporalité préhistorique dans les avant-gardes.

Après-guerre : homéopathie et monadologie

Les deux auteurs nous invitent à comprendre qu'à la sortie de la guerre, la récusation de la double *imitatio* de la réalité et de l'histoire prenait des formes différentes chez Ernst et Miró : **une technique homéopathique chez Ernst, « se servant du monde ambiant pour miner le monde ambiant »** comme il l'écrivait plus tard¹⁰ ; une **technique monadologique chez Miró, qui s'attache à saisir la gravité existentielle que possédait le moindre détail de son monde intime**.

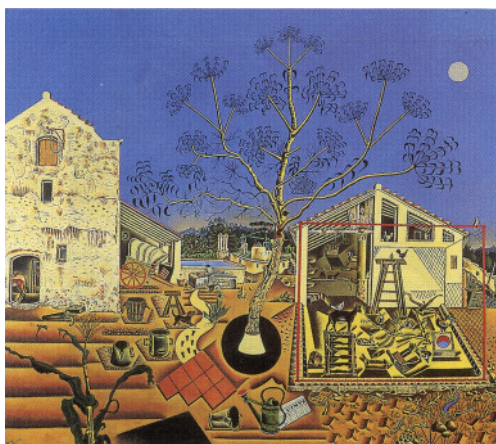
En 1919, Ernst-le-dadaïste décidait de réagir à l'inertie de l'histoire par les moyens de la reproductibilité technique : des images issues des catalogues d'articles scolaires, des clichés typographiques défectueux récupérés dans une imprimerie, ou encore des photographies issues de la presse illustrée. L'absurdité involontaire qui émanait de **l'esprit taxinomique et cumulatif de ces catalogues**, démontrant ainsi leur parenté paradoxale avec l'historicisme du XIX^e siècle¹¹, le conduisait à explorer une technique hallucinatoire, dont les images successives couvraient un fond neutre, peuplé d'images standardisées (représentant la flore, la faune, etc. ; fig. 1). Dans la série de ses « sur-peintures » [*Übermalungen/overpaintings*] de 1919-1920, la succession temporelle des hallucinations se traduisait spatialement par la stratification des couleurs apposées sur telle ou telle partie des images initiales. Le « malin plaisir »¹² qu'Ernst



1. Max Ernst, *Katharina ondulata*, 1920, Édimbourg, National Galleries of Scotland.

avouait prendre à éliminer de sa mémoire la composition première s'exprimait aussi dans le collage de clichés typographiques et dans ses photomontages, où il s'appliquait à camoufler l'hétérogénéité matérielle pour faire surgir une hétérogénéité visuelle et conceptuelle. Selon Ubl, l'artiste dadaïste pratiquait une « imitation mortifère de la nature » : il ne se limitait pas au montage de ses images avec des « restes » mécaniques, mais allait jusqu'à enraciner ces derniers dans les tréfonds de la nature même. Ernst choisissait de cultiver le jeu de l'imitation mécanique avec la préhistoire au moyen de machines dysfonctionnelles sortant des entrailles de la terre ou encore de ready-made tels que des motifs de tapis ou des diagrammes, dont la forme évoquait de manière troublante celle des strates et des coupes terrestres. En somme, la « répétition » de l'imitation reproductible et celle de l'histoire avaient contaminé la nature elle-même : telle fut la vision cauchemardesque – parce que sans issue – d'un artiste sortant tout juste de l'expérience du front.

Quant à Miró, son refus d'une histoire et d'un art standardisés s'énonçait au contraire par le thème du retour aux origines, entier et salutaire, qui se concentrait dans *La ferme* (1921-1922, National Gallery of Art, Washington ; fig. 2), œuvre fondatrice à bien d'égards. Si la stratégie dadaïste d'Ernst relevait de la répétition et du « retour du même », la stratégie monadologique-réaliste de Miró relevait du **fantasme du retour aux origines**. Labrusse souligne les liens entre le retour de Miró, après un premier séjour parisien, à son berceau ontologique (la terre



2. Joan Miró, *La Ferme*, 1921-1922, Washington, National Gallery of Art.

catalane – son paysage, ses gens et son art primitif – et la ferme familiale de Montrouing) et sa quête d'un recueillement mystique, s'accrochant aux infimes détails de son champ visuel, aux « petites choses » de la vie. **Primitivisme et mysticisme du réel** convergeaient au sein d'une quête de sobriété, aux accents souvent « virils », que le jeune artiste opposait au rythme de la grande ville et à la légèreté des -ismes ; aussi, primitivisme et mysticisme avaient-ils en commun leur indépendance de toute forme synthétique préconçue. La lecture de l'ouvrage de Labrusse nous conduit à la conclusion que dans l'œuvre de Miró de ces années-là s'imposaient deux temporalités : d'abord la lenteur, la longue gestation de l'œuvre, puis le temps à rebours, qui l'obligeait à se concentrer sur tel brin d'herbe, tel bout de grillage, telle lézarde du mur. On peut conclure que la technique de désapprentissage de son expérience immédiate reposait sur l'attachement de l'artiste à la traduction plastique des détails. Cet oubli de la vision synthétique préétablie au profit d'une vision microscopique inédite répétait le parcours du « primitif » – mais à l'envers, comme il incombe à la subjectivité.

Préhistoire et enfance : dispositifs formels d'une analogie

Les chemins d'Ernst et de Miró se croisèrent lorsque le premier chercha à ranimer dans ses œuvres son imitation et sa mémoire « fossilisées » et que le second répondit à sa quête inassouvie du primitif par sa volonté d'« assassiner la peinture »¹³. Cet échange croisé du négatif et du positif fut aussi celui de l'enfance et de la préhistoire. **Ernst tissa les liens entre l'échelle « macro » de la préhistoire et l'échelle « micro » de l'enfance** sur la trame de la « scène originelle » freudienne qui lui fut révélée en 1925 par ses frottages, tandis que Miró, de 1923 à 1930, chercha « le choc préliminaire, primitif »¹⁴ en radicalisant sa lutte contre « la forme préconçue », désormais étendue à la peinture elle-même.

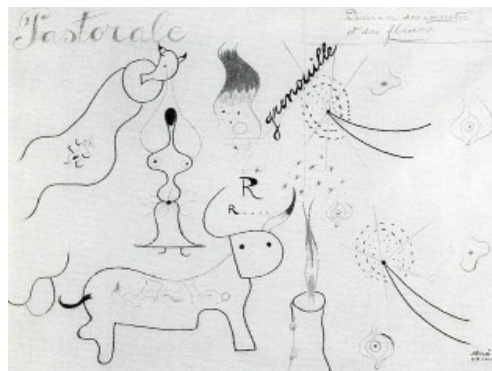
Si **Ernst-le-dadaïste** travaillait l'identité cauchemardesque de **la fossilisation de l'art, de la nature, de l'histoire et de la technique**, **Ernst-le-surréaliste** s'appliquait à remettre en marche le **cycle de la vie**, au moyen toutefois d'une imitation qu'Ubl qualifie de « spectrale », car elle portait les

traces des « ravages » du cubisme et de Dada. Dans son *Histoire naturelle* (1925), telle feuille, tel bout de cuir ou telle corde frottée contre le papier étaient à l'origine des restes, des ruines, des fossiles ; mais ils y devenaient aussi l'index et la figure originelle d'une



image nouvelle et d'une nouvelle histoire (fig. 3). Le frottage chez Ernst participait de la longue tradition de l'« art de la tache » (revisitée par la discipline de la préhistoire avec l'hypothèse du premier « dessin évocateur ») et de la théorie freudienne de la « scène originelle ». Ernst liait la naissance de son idée du frottage – alors qu'il contemplait le plancher d'une chambre d'hôtel – à sa **vision hallucinée de la « scène originelle », provoquée par la contemplation d'une surface en bois bon marché**, où son père apparaissait dans son double rôle de peintre académique et de géniteur. Dans les deux cas, « la matière reculait », faisant place à la formation d'une image où se décelait « la cause première de l'obsession »¹⁵. Le *Tiefenzeit* [temps reculés] de l'artiste et celui de la nature coïncidaient au sein de l'image. Quant à Miró, qui avait porté en lui durant neuf mois *La ferme*, il décrivait ses premiers tableaux « hallucinants », peints en 1923, comme des œuvres « à l'état d'embryon, répulsives et incompréhensibles comme des fœtus »¹⁶. Ces « fœtus » se transformaient un an plus tard en êtres inconnus, exigeant des noms nouveaux : « mes dernières X », **écrivait-il à Michel Leiris, ne voulant parler ni de « toile », ni de « peinture »** (fig. 4)¹⁷. Le travail de Miró entraînait en résonance, comme l'écrit Labrusse, avec « la poésie [...], la psychanalyse et l'anthropologie », conférant « à l'activité imaginative et plastique des enfants une puissance de fascination singulière, quoique vague, en communication directe et grave avec un chaos originel obscur dont la civilisation occidentale aurait méthodiquement – mais vainement – voulu occulter la besogne toujours menaçante » (LABRUSSE, 2004, p. 67).

Plus précisément, Ernst et Miró se rencontraient sur le terrain des atavismes formels et techniques, de la « tache » accidentelle à la



3. Max Ernst, *Les confidences*, dans *Histoire naturelle*, Paris, 1926, pl. 17.

4. Joan Miró, *Pastorale*, 1924, Montroig.

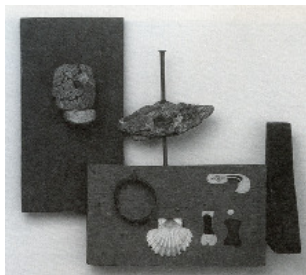
tactilité, ce sens primordial dont, selon Herder, « la vision n'est qu'une formule abrégée »¹⁸. **Le frottage que pratiquait Ernst était une technique enfantine mais aussi, comme le remarque Ubl, une technique savante de fouilles préhistoriques.** Miró, quant à lui, basculait ses toiles à l'horizontale, suscitant les accidents informes et guettant leurs suggestions. Cette technique tactile, qui trouva son apogée dans les collages de 1928-1929, allait toutefois de pair avec l'élémentarisme formel de son art, cette « première ligne » tracée sur les fonds de couleur et que maints commentateurs ont rapporté à l'« enfance de l'art »¹⁹. La lecture de Labrusse, en énonçant un « double régime de visibilité » qui, chez Miró, provoque une tension créatrice entre la puissance suggestive de la matière et les formes obsessionnelles issues de la subjectivité, s'éloigne des deux traditions herméneutiques de l'œuvre de l'artiste : d'une part l'onirisme, qui met l'accent sur une peinture translucide lacérée par des lignes minimales, et d'autre part le matérialisme initié par Krauss qui, dans sa tentative de réhabilitation de l'« informe » bataillien contre l'onirisme du surréalisme orthodoxe, soulignait surtout les différentes techniques de rabaissement du médium de la peinture²⁰.

Asynchronies : la « loi de participation » appliquée au temps

La stratégie de l'ambivalence formelle, jouant sur la confusion des règnes et la métaphore iconique, était assurément une leçon que les deux artistes avaient retenue du cubisme. Mais si le travail conceptuel de Picasso avait consisté à rendre manifeste l'absence de tout signe « motivé » et à affirmer l'infini des signes arbitraires, il s'agissait pour Ernst et pour Miró d'affirmer la possibilité

d'un signe adamique qui, comme tel, serait impérieux et universellement reconnu. L'ambivalence de la feuille-arbre chez Ernst, ou la métamorphose de l'œil en soleil ou en sexe féminin chez Miró, s'accompagnait d'une ambivalence temporelle, réfractaire à tout récit linéaire. Ubl mène une analyse passionnante de la métamorphose temporelle que subissent les fossiles dont se sert Ernst, lorsque leur « surplus iconique latent » devient perceptible au spectateur : un processus inversé, menant du passé au futur, de la mort à l'après-vie [*Nachleben*], de la feuille à l'arbre, du petit au grand. Labrusse souligne de même, dans un beau chapitre de son livre, le ré-enchantement des fossiles industriels par leur transformation en « peintures-objets » (1930-1932, 1935-1936 ; fig. 5), effectuant ainsi une « conjuration magique de la technique ».

Comment briser le « bloc » de l'histoire ? Telle fut, en somme, la question des deux artistes. L'ère préhistorique elle-même fonctionnait comme une paroi, un écran de projection sur lequel se reconnaissait la modernité critique de l'entre-deux-guerres. Plusieurs raisons rendaient cette identification possible. D'abord, le refus par ces artistes d'un évolutionnisme monolithique faisait écho à l'idée d'une temporalité asynchrone qui l'avait emporté tout récemment dans les débats internes à la discipline de la préhistoire : Émile Cartailhac et l'abbé Breuil avaient établi la « coexistence de traditions culturelles distinctes au cours de la même période », c'est-à-dire la « non-contemporanéité » dans l'évolution des premiers hommes²¹. Ensuite, la **rétroprojection vers cette origine absolue** promettait d'effacer la mémoire immédiate et standardisée au profit de ce que Marcel Proust et, après lui, Walter Benjamin appelaient la « mémoire involontaire » : il fallait que les artistes renversent le processus de constitution de leur subjectivité par le **désapprentissage et l'oubli**. Par définition dépourvue d'annales, **la préhistoire, aux yeux des artistes, éliminait le temps historique** autant à travers le **temps**



5. Joan Miró, *Peinture-objet*, 1931, Amsterdam, Stedelijk Museum.

inhumain de la géologie et de la paléontologie qu'à travers la synchronie du comparatisme ethnologique²². Son manque de contours fixes et de chronologies scrupuleusement établies la dotait d'une **plasticité temporelle, voire d'une atemporalité particulièrement précieuse dans ces temps de tensions historiques**. Enfin, cette ère, pourtant la plus anonyme de toutes, s'accordait bien avec la biographie, alliée précieuse des artistes de ces années-là. La théorie de **récapitulation d'une part, fondée sur l'hypothèse d'une analogie structurelle entre l'ontogenèse et la phylogenèse**, et l'éloge de l'inconscient d'autre part faisaient se **rejoindre biographie et préhistoire** – une jonction souvent pensée en réaction contre la vision matérialiste de l'histoire au profit d'une vision trouvant ses ressorts révolutionnaires dans l'intériorité.

Cette quête d'une mémoire involontaire, ainsi que la jonction de la biographie et de la préhistoire conditionnent l'affirmation de René Crevel : « Jusqu'à la consommation des siècles, un petit rameau de rien du tout demeurera imprimé à même les cœurs des pierres, qui, malgré tant de lieux communs sur leur soi-disant dureté, n'ont point refusé en d'autres ères de se laisser marquer d'une quasi-transparence végétale »²³. La « **quasi-transparence végétale** » qui réussit à s'imprimer sur la pierre n'était autre que la subjectivité, capable d'inverser le cours de l'histoire. Ce fut un processus à rebours : non plus de l'origine à l'histoire, mais de l'histoire à l'origine, non plus de la collectivité au sujet, mais du sujet à la collectivité, non plus de la montagne à l'insecte, mais de l'insecte à la montagne, comme l'écrivait encore Crevel²⁴. En l'absence de tout mythe collectif, le recours à l'inconscient et au rêve était général. Einstein soulignait constamment leur caractère « fatal » et « objectif », afin de les soustraire à l'arbitraire de la subjectivité, à ce qu'il appelait aussi l'« autisme ». Miró était partagé entre le repli sur lui-même et le désir d'un art collectif qui serait aussi évident, disait-il, que le fait de marcher dans la rue. Selon Labrusse, cette tension créatrice trouvait dans chaque œuvre un apaisement momentané et toujours à reprendre dans le processus de l'« incarnation » picturale. Telle serait aussi selon l'auteur l'affinité profonde de la peinture de Miró avec la préhistoire : l'« épiphanie » des origines sur les parois des cavernes de la préhistoire et, chez Miró, la rencontre épiphannique de

l'intériorité avec le monde, à l'instant où elle s'en différencie.

Cherchant à faire éclater le principe de contradiction dans l'espace-temps de l'entre-deux-guerres, ces modernes se sont donc identifiés aux « premiers hommes ». On pourrait dire qu'ils convertissaient ainsi la « loi de participation » formulée par Lucien Lévy-Bruhl en un régime de temporalité : ils ne s'interdisaient pas d'établir des liens entre ce qui demeurerait séparé dans l'espace et le temps, mais établissaient, au contraire, des rapports sans causalité convenue entre les choses. « Tout est une question d'optique », écrivait Brassai à propos de ses photographies de graffiti : « Des analogies vivantes établissent des rapprochements vertigineux à travers les âges par simple élimination du facteur temps. À la lumière de l'ethnographie, l'antiquité devient prime jeunesse, l'âge de pierre un état d'esprit, et c'est la compréhension de l'enfance qui apporte aux éclats de silex l'éclat de la vie »²⁵.

1. Sur l'histoire « raisonnée » ou « conjecturale » de la préhistoire avant l'utilisation des « traces matérielles » par la discipline, voir Wiktor Stoczkowski, « La Préhistoire : les origines du concept », dans *Bulletin de la Société préhistorique française*, 90/1, 1993, p. 13-21.

2. Voir Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant : étude psychologique*, Paris, 1913.

3. Georges-Henri Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, 1926, p. 167.

4. Sur le débat de la possibilité, ou non, d'un art paléolithique, voir l'anthologie établie par Nathalie Richard, *L'invention de la préhistoire : une anthologie*, Paris, 1992 ; Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire : le paléolithique*, Grenoble, 1994, p. 305-356 ; François Bon, *Préhistoire : la fabrique de l'homme*, Paris, 2009, p. 271-325.

5. Voir Ulrich Pfisterer, « Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft », dans *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 10, 2007, p. 13-80.

6. Sur le rétrécissement du « champ d'expérience » au profit de l'« horizon d'attente » dans la modernité, voir Reinhart Koselleck, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, 1990. Sur les conséquences de l'expérience du front [*Fronterlebnis*] sur la conception de l'histoire, la bibliographie est vaste, mais un bon point de départ est donné par Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans Walter Benjamin, *Œuvres complètes*, II, Paris, 1997, p. 364-376.

7. Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, 1998 ; Philippe Dagen,

« Le 'Premier Artiste' », dans *Romantisme*, 84, 1994, p. 69-78 ; Martha Lucy, « Cormon's Cain and the Problem of the Prehistoric Body », dans *Oxford Art Journal*, 25/2, 2002, p. 107-126.

8. Rosalind Krauss, « The Master's Bedroom », dans *Representations*, 28, 1989, p. 55-76.

9. Labrusse propose une analyse condensée de l'art de Miró dans son article « Potlatch », dans *Joan Miró 1917-1934 : la naissance du monde*, Agnès Angliviel de la Beaumelle éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, galerie 1, 2004), Paris, 2004, p. 33-51.

10. Max Ernst, « Notes pour une biographie », dans Max Ernst, *Écritures*, Paris, 1970, p. 33.

11. Voir Siegfried Kracauer, « La photographie », dans Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, Paris/Saint-Denis, 1996, p. 44 ; Siegfried Kracauer, *L'histoire : des avant-dernières choses*, Paris, 2006.

12. Ernst, 1970, cité n. 10, p. 33.

13. Miró n'était pas été insensible au mouvement Dada, qu'il préférait de loin aux différents « retours à l'ordre » qui lui furent contemporains. Toutefois, Labrusse relève la conception différente que l'artiste se faisait de la destruction : dirigée non pas contre l'art en général, mais contre son art. Voir Labrusse, 2004, cité n. 9.

14. Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves : entretiens avec Georges Raillard*, Paris, 1977, p. 36.

15. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », dans *Cahiers d'art*, 11/6-7, 1936, s.p.

16. Joan Miró, *Écrits et entretiens*, Margit Rowell éd., Paris, 1995, p. 94.

17. Miró, 1995, cité n. 16, p. 98.

18. Johann Gottfried Herder, *La Plastique : quelques perceptions relatives à la forme et à la figure tirées du rêve plastique de Pygmalion*, Paris, 2010, p. 19 [éd. orig., *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga, 1778].

19. Voir Georges Hugnet, « Joan Miró ou l'enfance de l'art », dans *Cahiers d'art*, 6/7-8, 1931, p. 335-340.

20. Voir Rosalind Krauss, *Inconscient optique*, Paris, 2002 ; Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, 1996.

21. Bon, 2009, cité n. 4, p. 69-70. Dans son étude, Bon propose des analyses très intéressantes sur l'espace-temps préhistorique.

22. Sur la tension entre la diachronie historique et la synchronie ethnographique, voir Michèle Duchet, *Le partage des savoirs : discours historique et discours ethnographique*, Paris, 1985.

23. René Crevel, « Histoire naturelle, par Max Ernst », dans *La nouvelle revue française*, 24, 1927, p. 554.

24. Crevel, 1927, cité n. 23.

25. Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », dans *Minotaure*, 3-4, 1933, p. 6.

Maria Stavrinaki, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
maria.stavrinaki@univ-paris1.fr