



HAL
open science

Max Schoendorff (1934-2012) : l'atelier, laboratoire de l'œuvre

Martine Zeraffa

► **To cite this version:**

Martine Zeraffa. Max Schoendorff (1934-2012) : l'atelier, laboratoire de l'œuvre. Art et histoire de l'art. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSE2104 . tel-02064143

HAL Id: tel-02064143

<https://theses.hal.science/tel-02064143>

Submitted on 11 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2018LYSE2104

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 483 Sciences sociales

Discipline : Histoire

Soutenue publiquement le 7 décembre 2018, par :

Martine ZERAFFA

Max Schoendorff (1934-2012).

L'atelier, laboratoire de l'œuvre.

Devant le jury composé de :

Marianne JAKOBI, Professeure des universités, Université Clermont-Ferrand 2, Présidente

Guillaume CASSEGRAIN, Professeur des universités, Université Grenoble Alpes, Examineur

Thierry DUFRÊNE, Professeur des universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Examineur

Sylvie RAMOND, Conservateur en Chef du Patrimoine, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Examinatrice

Laurent BARIDON, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

**UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALE - ED 483
LARHRA – LABORATOIRE DE RECHERCHE
HISTORIQUE RHÔNE-ALPES**

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
Spécialité : Histoire de l'Art

présentée et soutenue publiquement le 13 septembre 2018 par

MARTINE TALLET

**MAX SCHOENDORFF (1934-2012),
L'ATELIER, LABORATOIRE DE L'ŒUVRE**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Laurent Baridon

VOLUME I TEXTE

Membres du jury :

Laurent Baridon, Professeur d'Histoire de l'Art contemporain
Université Lumière Lyon II
Guillaume Cassegrain, Professeur d'Histoire de l'Art moderne
Université Grenoble Alpes
Thierry Dufrière, Professeur d'Histoire de l'Art contemporain
Université Paris Nanterre
Marianne Jakobi, Professeur d'Histoire de l'Art contemporain
Université Clermont Auvergne
Sylvie Ramond, Conservateur en chef du Patrimoine
Directeur du Musée des Beaux-Arts de Lyon

Sommaire

Nota	3
Remerciements.....	5
Avant-propos.....	8
Introduction	11
1 Du Dramaturg à l'artiste	27
2 L'atelier, le huis clos d'un « journal intime »	99
3 L'atelier, fabrique d'activités multiples et simultanées	124
4 Au creux de l'atelier, signes et indices.....	159
5 Les paradoxes de l'œuvre	239
6 L'atelier cénacle	288
Conclusion	343
Sources et bibliographie.....	355
Chronologie	403
Index des noms cités.....	421
Résumé	427
Table des matières.....	428

Nota

Quand le texte ne renvoie pas à des figures reproduites dans le volume II Iconographie et annexes (**figure X**), les reproductions des œuvres peuvent être consultées dans le volume III Inventaire, ou dans le fichier Excel disponible en ligne ou sur clef USB (onglet peinture, onglet édition, onglet graphique). Les œuvres sont alors repérées par un numéro qui figure dans la première colonne du fichier Excel (Excel n° X).

Remarques sur l’Inventaire des œuvres (tableau Excel : onglet peinture, onglet édition, onglet graphique) :

Utilisation des abréviations : « N/B » (noir et blanc), « quadri. » (quadrichromie), « s.d.t. » (signé, daté, titré), « av. » (avant), « s.é. » sans éditeur, « MS » pour Max Schoendorff.

L’Inventaire peinture répertorie les tableaux (toiles, polyptyques, tôles d’aluminium).

Les reproductions des toiles ont été confiées de 1982 à 1987 au studio De Nattes et de 1988 à 1999 à Pierre Aubert.

L’Inventaire édition répertorie les affiches, les catalogues et les livres.

L’Inventaire graphique répertorie les dessins, les illustrations, les estampes, les cartons de tapisserie, les tapisseries, les tapis. Nous y avons joint les quelques photographies réalisées par l’artiste.

Les inscriptions autographes au dos des tableaux ont été retranscrites à partir des fiches de Marie-Claude Schoendorff ou à partir des œuvres lorsque celles-ci ont pu être retournées. Dès 1962, signature, date et titre figurent en général au dos des œuvres. Les dates de commencement et de fin de l’œuvre ont été reportées dans la colonne inscriptions. Elles ont pour la plupart été relevées sur les fiches où à partir du « Journal » de Marie-Claude Schoendorff.

Dans l’Inventaire édition lorsque l’attribution de la conception à Max Schoendorff n’est pas certaine la mention de désignation du document a été mise en bleu.

Dans l'Inventaire graphique, la colonne « doc. d'origine » (document d'origine) renseigne sur le document d'où provient la feuille. Les tirages photographiques N/B des dessins exposés à la galerie Metras en 1967 ont été conservés dans un fichier métallique.

Dans l'Inventaire graphique les frontispices et illustrations sont présentés à la suite des couvertures de livres et/ou de catalogues dans lesquels ils figurent.

Acronymes :

ACTUAL, Association pour la culture, la technologie, l'urbanisme, les arts et les lettres

ADERLY, Agence pour le développement économique de la région Rhône-Alpes

CNRS, Centre national de la recherche scientifique

Centre Pompidou MNAM-CCI, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

CICI, Congrès international du cinéma indépendant

ELAC, Espace lyonnais d'art contemporain

FNAC, Fonds national d'art contemporain

FRAC, Fonds régional d'art contemporain

MAPRA, Maison des arts plastiques Rhône-Alpes

UAP, Union des arts plastiques

URDLA, Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art devenu Centre international estampe et livre

Remerciements

Les rencontres, tout au long de ce parcours d'observation et d'étude des œuvres, des images, des livres et du contenu de l'atelier de Max Schoendorff, ont été déterminantes. Je voudrais manifester ma reconnaissance à ceux et celles qui m'ont aidé, accompagné et encouragé.

En tout premier lieu, je remercie Marie-Claude Schoendorff qui a ouvert en toute confiance l'atelier de Max Schoendorff et son contenu. Lors de fréquentes conversations, elle a nourri ce travail de recherche de ses réflexions et de ses remarques sensibles. Elle a veillé à la pertinence et à la précision des informations produites. Je mesure sans doute mal ce qu'il a dû lui en coûter. Elle seule sait ce dont je lui suis redevable.

Mes plus vifs remerciements vont à la famille de l'artiste : à Edmée Schoendorff, sa mère, à sa soeur Evelyne, à son frère Rémi Schoendorff et sa femme Denise, et particulièrement à sa soeur Odile N'Guyen-Schoendorff, philosophe, qui a bien voulu me prodiguer ses conseils.

Les entretiens que j'ai pu avoir avec les amis, collectionneurs, collaborateurs de Max Schoendorff et professionnels de la culture et du patrimoine ont été déterminants. Je remercie donc chaleureusement Yves Orecchioni, Catherine Kerbrat, Jean-Louis Valat, Rajak Ohanian, Annie Salager, Nelly Beaupère, Bernard Chardère, Francis Marmande, Serge Gaubert, François Michel, Georges-Henri Morin, Georges Goldfayn, Régis Neyret, Michel Paulin, Patrice Béghain, Jacques Rosner, André Serré, Louis Erlo, Jean-Paul Jungo, Dominique Rabourdin, Yvette et Georges Daru, Francine et Alain Godard, Gilbert Monin, Sabine Francou, chargée des collections à la fondation Renaud, Stephanie Funk, Künstlerische Produktionsleitung de l'Opéra de Hambourg, Nadine Halitim-Dubois, chercheur Inventaire-patrimoine industriel, Catherine Guillot, conservateur des Monuments historiques, et Juliette Pozzo, chargée d'études documentaires, Marie-Thérèse Têtu, sociologue au CNRS, Catherine Lebret, restauratrice, Anne-Catherine Marin, ancienne directrice des Archives municipales de Lyon, Tristan Vuillet, archiviste, Denis Milhau, ancien conservateur du musée des Augustins

de Toulouse, Sylvie Carlier, directrice du musée municipal Paul Dini de Villefranche-sur-Saône, Valérie Huss, conservatrice au musée de Grenoble, Sabine Francou, responsable des collections de la Fondation Renaud, Michel Rivoire, directeur de la Fondation du patrimoine, Hélène Chiocca, auteur de *Visites à Max Schoendorff*, Dominique Dubreuil, spécialiste de musique contemporaine, professeur d'esthétique générale au CNSMD, Serge Liandrat, ancien directeur général adjoint de la Mairie de Vénissieux – à l'atelier de Saint-Prex (Suisse), je remercie son directeur Pietro Sarto et Valentine Schopfer, artiste peintre et graveur – à l'URDLA, Éliane Bolian, ex-administratrice, Cyrille Noirjean, directeur, Marc Melzassard et Patrice Vermeille, artistes.

Toute ma reconnaissance va également à l'équipe du musée des Beaux-Arts, particulièrement à Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine et directeur, qui m'a procuré son soutien et ses conseils et m'a proposé de fréquentes restitutions, à Lena Widerkehr, chargée des publications scientifiques, Dominique-Marie Dumas, Ewa Penot, Géraldine Heinis et Gérard Bruyère de la bibliothèque et de la documentation, Stéphane Degroisse, webmestre, Henri Simoes, chargé du service image, Sophie Leconte, régisseur d'œuvre, Patricia Viscardi, secrétaire générale.

Je remercie vivement Michel Descours, directeur de la galerie Michel Descours, et ses collaborateurs Gwilherm Perthuis, Mehdi Korchane et Paul Ruellan, Geneviève Mathieu, directrice de la galerie Mathieu, Alain Dettinger, directeur de la galerie Dettinger, Elisabeth Verrière et Denise Rizos, anciennes collaboratrices de la galerie Verrière, la galerie Archaiä, et Michel Guinle et Paul Gauzit, marchands d'art.

Les échanges que j'ai pu avoir avec mes amis et collègues docteurs, doctorants ont été précieux. Je remercie chaleureusement Muriel Cassel-Picot et Nathalie Mathian, maîtres de conférences, Julien Defillon, Laetitia Blanchon, Yann Boutier, Ariane Carmignac, Marion Falaise, Camille Barjoux, Stéphanie Borel-Giraud, Gérard Bruyère, Marie-Laure Dubreuil-Lemaire (psychiatre, psychanalyste), Dominique de Geynst, François Ribière, Dominique Beauchamp, François Lioud, Arnaud Roubinet, Ewa Miecznikowska, Pascal Roy et Gérard Dawance, photographe, qui est l'auteur de tous les clichés réalisés dans l'atelier.

J'ai une dette immense, dont je ne pourrai malheureusement jamais m'acquitter, envers Dominique Bertin, maître de conférences à l'université Lyon 2 Lumière, brutalement disparue, qui m'a encouragée après une interruption de plus de trente ans à reprendre un master d'histoire de l'art et qui m'a fait partager sa passion pour la recherche dans ce domaine.

Mes remerciements vont également aux membres de mon jury qui ont accepté de lire ce manuscrit de thèse et qui me font l'honneur de juger ce travail. Qu'ils soient assurés de ma profonde reconnaissance pour le temps qu'ils lui auront accordé.

Je souhaiterais aussi remercier Laurent Baridon, mon directeur de thèse, qui n'a eu de cesse d'accompagner, d'encourager et de soutenir ce travail de recherches comme il l'avait fait lors du précédent sujet que j'avais choisi. J'ai bien conscience qu'une telle souplesse est rare et je le remercie d'avoir encouragé ce changement. Si cette thèse de doctorat a une quelconque valeur, elle le doit à sa veille et à sa générosité.

Enfin, je tiens à remercier du plus profond de mon cœur Vincent Tallet, mon mari, pour la liberté d'action qu'il m'a offerte pendant ces années de recherches et l'intérêt dont il a toujours fait preuve. Que ma famille, et en particulier mon fils, merveilleux assistant informatique, reçoivent toute ma gratitude.

À Charlotte, et aux autres petits-enfants à venir, je dédie ce travail. Puissent-ils découvrir et goûter ce que l'Art et son étude apportent de meilleur.

Avant-propos

Au printemps 2012, l'équipe du musée des Beaux-Arts de Lyon mettait un point final à une exposition sur Joseph Cornell. Sylvie Ramond en était, avec l'Américain Matthew Affron, la commissaire. Professeure associée à l'ENS Lyon, elle avait programmé durant l'année un séminaire autour du surréalisme dont la première séance concernait l'atelier d'André Breton. Le film, 42, rue Fontaine, vestige¹ de ce lieu mythique disparu, avait éveillé, rétrospectivement, par l'étrangeté de ses images, certes, mais aussi par le commentaire signé par Julien Gracq, une intense curiosité.

Pendant ce séminaire, un rendez-vous avait été pris avec l'artiste Max Schoendorff, dans son atelier de la rue Victor-Hugo autour de la permanence du regard surréaliste à Lyon. Quand la découverte put avoir lieu, son occupant avait disparu. Cette rencontre fut néanmoins bouleversante. Malgré son absence, pour nombre d'entre nous, et pour moi en particulier, elle s'avéra déterminante dans le choix de ce sujet de thèse. Il existait, au creux de la cité lyonnaise, depuis 1965, un endroit aussi rare que le fut l'atelier d'André Breton. Un lieu de création hors normes, un Merzbau² rivalisait au regard de ses contenus et de son contenant au 38, rue Victor-Hugo. Habité toujours par la femme de l'artiste, Marie-Claude Schoendorff, il offrait la matière vivante d'un terrain de recherche intact et spectaculaire, centré autour d'une personnalité majeure de la scène artistique lyonnaise et de la décentralisation apparue dès le milieu des années 50.

Dans un premier temps, une activité professionnelle de réalisatrice de documentaires culturels m'incita à restituer l'éblouissement du lieu, sous la forme d'un film de treize minutes, donnant naissance à une série d'autres portraits d'atelier. Puis deux années de recherches universitaires sur la thématique de La Fluidité dans les arts au XIX^e et au XX^e siècle furent balayées avec l'assentiment du professeur Laurent Baridon, autorisant le changement de sujet de thèse en janvier 2014 pour celui-ci : Max Schoendorff (1934-2012). L'atelier, laboratoire de l'œuvre.

¹ Le Centre Georges-Pompidou, musée d'Art moderne en conserve un autre : le « mur » d'André Breton.

² En référence avec le nom original que le dadaïste de Hanovre, Kurt Schwitters (1887-1948), donne à la construction de sa Cathédrale de la misère érotique, constituée par le collage des déchets ou autres détritiques qu'il collectait. Le terme Merz provient d'un fragment de papier où se trouvait inscrit le mot allemand Kommerz, de Kommerz Bank ; Bau signifiant « construction » en allemand.

La singularité de ce lieu et de son contenu scelle l'originalité de cette étude. L'expérience littéraire qu'avait tentée Louis Aragon³ avec l'atelier d'Henri Matisse en pleine guerre, intitulée « La palette d'objets », procède de la même fascination pour une accumulation où les hasards de la rencontre jouent avec la pensée. Le choix opéré de l'installation et sa disposition exerce une attirance irréfléchie. Cependant, pour Schoendorff, il ne s'agit pas de chercher, comme le fit Henri Matisse, à travers la « grande songerie...⁴ », (absolu indépassable auquel Louis Aragon donne toutefois une connotation toute matérielle⁵), le fauteuil ou l'objet qui va hanter sa toile mais, sous la même emprise des formes, de leurs essences, de constituer la palette organique qui, transformée à l'envi, va servir très matériellement le processus créatif. Henri Matisse pense ne pas avoir suffisamment cultivé la mémoire des formes pour se passer du modèle extérieur, Schoendorff ne peut s'en passer pour servir de médium excité, libidinal, dans le même rapport de « viol » du réel, qui le retient et lui procure les instruments d'une liberté installée dans une Wunderkammer (une chambre des merveilles).

Par le laboratoire qu'il constitue, il invite à poursuivre, lors d'itinéraires dévoilés, les endroits de la substance spirituelle et matérielle en action ; lieu de l'échange et de la rencontre, témoins muets d'une partie enfouie de l'histoire de cette aventure artistique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Une plongée dans les strates des accumulations sera menée à partir des relevés photographiques, des inventaires et des classements effectués dans la masse des documents, des livres, des objets et des matériaux demeurés intacts. Ce qui est donné à voir au visiteur, livres, accrochages, accumulations d'objets, comme ce qui est dissimulé à sa vue, matériaux d'empreinte, outils de l'invention, nourriront la réflexion quant au processus créatif. Le quadrillage de ce « terrain archéologique » révèle l'intérêt d'une mise en relation avec la production artistique et pourrait devenir, indéniablement, le terrain d'autres chercheurs. Le foisonnement des documents, la complexité de l'exploration des empilements,

³ « J'espérais, de l'étude d'une palette-d'objets, déduire quelques faits, jusqu'ici négligés dans la connaissance que nous avons d'Henri Matisse, et plus spécialement des peintres », écrit Louis Aragon dans *Henri Matisse, roman* (1971), Paris Gallimard, 2013, développé par Denis Hollier dans « Miroir sans tain », dans MONOD-FONTAINE Isabelle, RAMOND Sylvie (sous la dir.), *Henri Matisse. Le laboratoire intérieur*, Paris, Éditions Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2016, p. 32-34.

⁴ « La grande songerie ou le retour de Thulé » (1945-1946), dans ARAGON Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 2013, p. 264-265, dans MONOD-FONTAINE Isabelle, RAMOND Sylvie (sous la dir.), *Henri Matisse. Le laboratoire intérieur*, Paris, Éditions Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2016-2017, note 13, p. 39.

⁵ « L'enjeu de ces prises de position n'est pas le partage entre figuration et abstraction, mais entre réalisme et surréalisme » ; l'intérêt d'Aragon est de trouver dans les photos de ces objets l'attachement au monde réel, et que le peintre invente le miroir personnel qui va le transformer en objet pictural, HOLLIER Denis, dans « Miroir sans tain », dans MONOD-FONTAINE Isabelle, RAMOND Sylvie (sous la dir.), *Henri Matisse. Le laboratoire intérieur*, op. cit., p. 32.

des archives de la mezzanine et de la loggia supérieure, mais aussi le contenu des autres pièces de travail, rivalisent avec la profusion d'ateliers devenus emblématiques, tels ceux de Gustave Moreau, de Franz von Stuck ou, plus récemment, de Francis Bacon. Ces quelque trois cents mètres carrés nourrissent la Weltanschauung de Max Schoendorff et révèlent la trace de son implication dans son époque.

Introduction

Il est significatif que, pour les rencontres proposées par la Bibliothèque municipale de Lyon en 2005, ayant pour thème « La vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975 », il ait été demandé à Max Schoendorff d'intervenir au chapitre intitulé « Interactions et influences entre les différentes disciplines ». Quel esprit, dans cette cité, fut autant porté à la transversalité ? se demande son introducteur⁶. Rares sont, en effet, les domaines qu'il n'a pas examinés, abordés de l'intérieur, pour mieux en repenser les concepts et les implications.

Dès la fin des années cinquante, il s'implique dans l'aventure théâtrale inaugurée par Roger Planchon sur la scène lyonnaise. Scénographe pour près d'une cinquantaine de spectacles, au théâtre, à l'Opéra, il s'intéresse aux savoir-faire traditionnels, avant de proposer l'innovation technique dans des domaines aussi divers que le costume, la structure scénique, les modes de circulations d'acteurs mais aussi les changements de décors, au service d'une lecture pénétrante de l'œuvre littéraire. Il conçoit de surcroît les affiches, les programmes, inventant des visuels à la typographie recherchée sur des supports raffinés, avant tout au service de l'œuvre.

Si aux prémices de sa vie d'artiste il a été tenté par un art matérialiste qui se répand en France au sortir de la fin des années quarante, il l'a très vite abandonné pour une recherche où les cheminements de sa pensée exercent sur elle tous les pouvoirs. Il conservera néanmoins le désir de l'extension du champ de la peinture et de la gravure par l'hybridation des matériaux. La matérialité sera valorisée à des degrés divers, s'agissant du support, de son médium ou des traitements employés. Dès son retour du Sahara, sa trajectoire est en marge des courants, des écoles, des mouvements et de leurs avant-gardes. Pour cela, il explore les sources d'un imaginaire surréaliste où la substance agissante, la matière qui recèle son devenir peut continuer à jouer le premier rôle. Il restitue par des formes visuelles, comme par la recherche des titres, un parcours qui tient de l'histoire de l'aventure de la pensée humaine confrontée à ses rêves, ses utopies, ses fièvres, ses passions, ses obsessions, ses fantaisies. Ses découvertes s'exercent aux marges des savoirs connus, que l'on pourrait qualifier, pour ne pas l'enfermer dans la chapelle surréaliste à laquelle il choisit ni d'adhérer, ni de ne pas adhérer, de « supra-

⁶ François Montmaneix, né à Lyon en 1938, poète et écrivain, acteur de la vie culturelle de sa ville (directeur de l'auditorium Maurice-Ravel).

naturaliste⁷ ». À ce titre, on rappellera ses affinités avec les primitifs et les romantiques allemands peintres, graveurs, dessinateurs et littérateurs.

Il est peintre avant tout⁸, ainsi que le désigne son ami et collectionneur Jean-Paul Jungo, mais ne pourrait-on le dire aussi « peintre après tout » : après la gravure, dont il explore toutes les techniques, après la littérature, qui ressurgit dans ses titres, après la poésie, la philosophie qu'il pratique dans les ...*Ça presse...*⁹, avec une curiosité érudite. La diversité de ces pratiques est liée à sa production artistique. Il réunit les savoirs dans une bibliothèque d'abord circonscrite à son lieu d'origine puis qui irradie sur les murs, sur les tables, dans les couloirs, jusqu'à en saturer les espaces de circulations. Plus de trente-cinq mille volumes, estime-t-il, en français, en allemand et en anglais, le « champ de l'esprit universel¹⁰ ». Les titres de ses œuvres y trouveront fréquemment leurs sources. Même à l'étranger, il poursuit presque quotidiennement sa quête de livres, tout à la fois bibliophile et bibliomane.

Il est passionné par l'art¹¹ et par la culture germanique spécifiquement avec laquelle il a grandi, qu'il a creusée, et contribué à faire connaître autant dans ses propres œuvres que dans ses écrits et ses expositions à l'URDLA¹². Il parcourt l'histoire de l'art et des idées, intéressé par les usages, les expériences, les voyages¹³, les pratiques et les productions artistiques. Il se compose une géographie personnelle, s'offrant des rendez-vous intimes avec certaines œuvres dans les plus grands musées du monde.

Entraîné au monumental par le décor de théâtre, il rythme sa production par de grands formats sur toile, sur métal, construisant de véritables dispositifs scéniques dont l'acmé est sans doute la Scène de la vie des douze Césars réalisée en 1983 et son adaptation scénique

⁷ Gérard de Nerval faisait référence à un état de rêverie prélude à la création qui était « super-naturaliste » (dans NERVAL Gérard, *Les Filles du feu. Les Chimères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 30) dont se réclamaient les surréalistes.

⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco éditions, 2016.

⁹ Bulletin trimestriel de l'URDLA.

¹⁰ Dans LERRANT Jean-Jacques, « La peinture, les musées, les galeries », dans *L'Intelligence d'une ville, vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975*, Actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006, p. 175.

¹¹ Nous retenons la locution « Histoire de l'Art » avec un grand A, qui renvoie à la diversité des pratiques littéraires, plastiques, musicales, paraissant essentielles au regard de la production de Max Schoendorff.

¹² L'URDLA est un atelier international de gravure fondé par Max Schoendorff à Villeurbanne (URDLA, Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art). Son étude fera l'objet dans la partie 6 de ce travail d'un chapitre : Donner du corps à l'utopie, p. 309.

¹³ Il voyagera à travers de nombreux pays et notamment en Afghanistan, en Algérie, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, au Canada, en Égypte, en Espagne, aux États-Unis, en Finlande, en Grèce, en Italie, en Norvège, aux Pays-Bas, au Portugal, en Suisse.

pour Rigoletto à l'Opéra de Hambourg. Il est sollicité pour la station de métro Gare-de-Vénissieux où il répond par un polyptyque de 21 mètres suspendu à l'architecture d'un dôme de verre. À Vassieux-en-Vercors pour le Mémorial du Site national historique de la Résistance (1994), il réalise un décor destiné à l'aménagement de la salle consacrée au thème de la présence de l'occupant, de la perte progressive des libertés et de la clandestinité.

Il fonde un atelier de gravure associatif, l'URDLA, Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art, sur les vestiges d'une imprimerie vouée à la destruction, et dont il assure à la fois la présidence et le fonctionnement. Il sauve des machines, en remet en service, en conçoit¹⁴, forme des spécialistes, développe des savoir-faire, initie de nouvelles techniques. Cet atelier se transforme quand il trouve, à Villeurbanne, une ancienne usine à sheds où artistes, écrivains, poètes, musiciens mais aussi scientifiques, collectionneurs ou amateurs peuvent travailler, produire, se rencontrer et contribuer à des accrochages et aux catalogues qui les accompagnent. Éditorialiste du bulletin *...Ça presse...*, il y développe une tribune où la parole est libre et nourrie. Il organise et anime des débats d'idées, lutte pour conserver son indépendance et parvient à pérenniser sans compromission la structure. Il accroît ses activités par des lignes d'édition, donnant le jour à des collections exigeantes et sophistiquées, allant jusqu'au « Livre de peintre » emboîté dans d'ingénieux coffrets. L'URDLA devenue Centre international de l'estampe et du livre participe à des salons, à des foires en France et à l'étranger.

Max Schoendorff s'affirme en artiste-citoyen aux idéaux de gauche, libre, jamais encarté dans un parti, mais impliqué dans le tissu social de sa ville. Il est requis dans des colloques, conférences¹⁵, émissions médiatiques, aux jurys de manifestations culturelles (Festival du film court¹⁶, prix Jean Chevalier¹⁷), débats d'idées, congrès de cinémas (Cici), Tour de France des États généraux de la culture¹⁸ à l'initiative de Jack Ralite en 1996. Reconnu des personnalités de la culture, il conduit, pendant deux ans, une réflexion pour la

¹⁴ Elles sont en service à l'URDLA. Au début des années quatre-vingt-dix, une presse à gravure surnommée « La Maximilienne » sera conçue et mise en dépôt par l'Atelier de Saint-Prex (Suisse) témoignant des rapports de métier étroits et constructifs entre les deux ateliers.

¹⁵ *L'Art, la culture, la création aujourd'hui*, conférence-débat, Jack Ralite, Max Schoendorff, Marcel Notargiacomo, Saint-Genis-Laval, 15 mars 1997.

¹⁶ Festival du film court, 13-18.11.1990, Villeurbanne, Le Zola.

¹⁷ Prix 2011, fondé en 2007 par l'association Les Amis de Jean Chevalier avec le concours de la galerie Olivier Houg et le soutien de la Fondation Gleizes.

¹⁸ POIRIER G., « États généraux de la culture, des maux... et des espérances en débat à Saint-Priest », La Voix du lyonnais, 17 octobre 1996.

programmation de la médiathèque de Vénissieux où s'imposent sa réflexion et son sens de l'organisation.

Il est présent dans les médias, régionaux le plus souvent, et aussi nationaux comme en témoigne l'abondant récolement¹⁹ des articles de presse effectué. La télévision le sollicite pour des émissions, comme en septembre 1979 dans l'atelier où, relayée par la presse, elle tente « la découverte d'un homme et de son œuvre...²⁰ ». Profondément drôle sans sombrer dans la dérision, sa parole est claire comme son esprit familier de concepts qu'il reprend et dialectise en « philosophe-artiste » (selon la formule de Jean-Noël Vuarnet). Depuis les portes des usines de ses débuts avec Roger Planchon, puis par ses actions à l'URDLA, soutenu par la communauté de pensée et d'action de l'Atelier de Saint-Prex, à Lausanne en Suisse, il milite contre les exclusions, les censures, l'individualisme et installe la réflexion. Il est tête de liste de gauche pour les élections municipales de 1995. Il propose un programme de changements ambitieux salué pour son originalité. Son activisme social se concrétise par la fondation de la MAPRA²¹, Maison des arts plastiques Rhône-Alpes.

Amateur de musique²², sa discothèque regorge d'œuvres rares ou curieuses qu'il se plaît à faire écouter à ses amis comme il aime aussi leur faire la cuisine²³.

L'un de ses premiers exégètes, Robert Droguet²⁴, typographe, poète salué dès les années cinquante par André Breton et Jean Paulhan, lauréat du prix Fénéon (1955), signe en 1971 *L'Opération Schoendorff*. Cette publication soignée, à la couverture lithographiée par l'artiste, est enrichie d'un dessin et d'une lithographie, elle contient les in-quarto d'un essai poétique sur la peinture de Schoendorff :

« – rêvant, pour en finir, de résumer les traits spécifiques de la peinture de Schoendorff – de croire la tenir toute entière enfin assise sur les genoux de notre fraîche science, prisonnière, d'en avoir découvert le trousseau parmi ces leurres encyclopédiques, ces utopies abécédaires, ces procédés marchands de Clé des

¹⁹ Cf : vol. I, Sources et bibliographie, p. 328.

²⁰ [ANONYME], « Dans l'atelier du peintre Max Schoendorff la caméra de télévision cherchait à découvrir les secrets d'une œuvre », Dernière Heure, 4 septembre 1974 ; [[ANONYME], « À la découverte d'un homme et de son œuvre... La télévision s'est installée dans l'atelier du peintre Max Schoendorff », Le Progrès, 4 septembre 1974.

²¹ La Mapra édite depuis septembre 1986 un annuaire des créateurs œuvrant dans la région.

²² Il se verra offrir par l'Opéra de Lyon une carte blanche en 2004.

²³ *L'Intelligence d'une ville, vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975*, Actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006, p. 207, et BÉGHAIN Patrice, « Max Schoendorff », ...Ça presse..., n° 55, décembre 2012, p. 2.

²⁴ Robert Droguet (1929-2005), typographe et poète, rédacteur d'un considérable journal illustré autographe, a publié des essais sur Robert Bresson et sur Jean Fautrier et a collaboré aux Lettres françaises et à la Nouvelle Revue française. Il est mort le 19 avril 2005.

songes²⁵ et de ne pas céder à l'illusion totalisante de la voir peinte ici elle-même à son tour, nue, en ce placard imprimé²⁶ ».

Droguet suggérait quelque temps auparavant, dans un article pour la revue Objectif à l'occasion de l'exposition de la galerie Verrière en mars 1969²⁷, de reproduire, en annexe à une « psychanalyse de parade²⁸ », cette phrase de Proust :

« Dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. »

Robert Droguet rappelant également que Jean Paulhan avait, « sans doute », toutes les raisons d'écrire en mai 1967 que Schoendorff « était sans doute un grand peintre²⁹... » formule l'hypothèse suivante : « On pourrait alors considérer Schoendorff comme le premier successeur de l'éventail accablant de ce siècle d'or [le XX^e], qui mette Picasso, Dalí et Miró, Tobey, Pollock et Rothko, Dubuffet, Wols et Fautrier – enfin au passé³⁰. »

L'historiographie confirme que l'œuvre de Max Schoendorff suscite le discours. Robert Droguet l'inaugure sur un mode littéraire, quelquefois poétique. Se déploie pour d'autres un terrain d'aventures mystérieuses³¹ que traversent Édouard Jaguer³², Jean-Clarence

²⁵ Robert Droguet fait-il ici allusion aux « images-mots » de Magritte qui s'interroge sur le pouvoir de l'image et le pouvoir des mots.

²⁶ DROGUET Robert, « Résumé », dans *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971, p. 75.

²⁷ Max Schoendorff, peintures et dessins, galerie Verrière, sous le patronage de Pierre Gaudibert (conservateur du musée d'Art moderne de la Ville de Paris), 4 mars-3 avril 1969.

²⁸ « Il resterait alors à vérifier l'exactitude et la propriété, terme pour terme, de ce hasard encyclique, à connaître par le mouvement de leur application les conditions d'exploitation, le coefficient promotionnel et le pourcentage de couverture de cette grille de colportage, à préciser la justesse possible des traits de ce portrait-robot, et à épeler, sans en négliger aucune, les minutes de cet inventaire impromptu », dans DROGUET Robert, « Peinture », Objectif, mars 1969, p. 18.

²⁹ Il rapporte aussi que trois mille personnes se sont rendues au vernissage, le mardi 4 mars, galerie Verrière, à Lyon, dans DROGUET Robert, « Peinture », Objectif, mars 1969, p. 19.

³⁰ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, op. cit., p. 77.

³¹ LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980 ; DROGUET Robert, GATTI Armand, LERRANT Jean-Jacques, Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff, op. cit. ; DROGUET Robert, GATTI Armand, LERRANT Jean-Jacques, Max Schoendorff, Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1969 ; LERRANT Jean-Jacques, Aquarelles 1974-1975, Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, 1976 ; LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff du labyrinthe », Pleine marge, n° 16, décembre 1992 ; PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, Champagne-au-Mont-d'Or, Fondation Léa et Napoléon Bullukian, 1986.

³² JAGUER Édouard, « Max Schoendorff peintre du foisonnement secret », Terzoocchio, n° 24, septembre 1982 ; Édouard Jaguer (1924-2006) se convertit au surréalisme dès 1937. Il crée la revue Phases autour de laquelle se constitue un mouvement apocryphe pour promouvoir les artistes de l'abstraction lyrique et dans la continuité du surréalisme. Il participe aux activités internationales du mouvement surréaliste par l'organisation d'expositions, l'édition de catalogues, mais aussi sur le plan littéraire et éditorial.

Lambert³³, Jean-Jacques Lerrant³⁴, José Pierre³⁵, Robert Bonamy³⁶, Louis Seguin³⁷. Ce dernier, dans un essai posthume dense et très illustré, Max Schoendorff³⁸, analyse depuis 1962 jusqu'en 1996 la peinture de Schoendorff. Il met en perspective la vision de l'homme de théâtre, de cinéma, toujours présent, et dévoile un ordre organique qu'il nous invite à suivre dans les itinéraires de son interprétation.

D'avantage concernés par une approche scientifique de l'œuvre, les conservatrices Aliette Armel, Valérie Huss³⁹, Sylvie Ramond, mais aussi les récemment disparus (2016) Claude Ritschard et Denis Milhau, ont par diverses expositions ou ouvrages exploré la constellation schoendorffienne, complices, dans cette tâche, de l'auteur d'Une histoire de la peinture à Lyon⁴⁰, Patrice Béghain, ou de Philippe Dufieux et Jean-Christophe Stuccilli⁴¹, ou

³³ Jean-Clarence Lambert, né en 1930, est poète, essayiste, critique d'art et traducteur. Il fréquente le groupe surréaliste de Breton, et s'intéresse de très près aux artistes du groupe CoBra dont il assure la promotion, en publiant notamment de nombreux ouvrages. LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980 ; LAMBERT Jean-Clarence, Le Règne imaginal, essais sur l'art contemporain, Paris, 2 vol., Éd. du Cercle d'art, 1991.

³⁴ Jean-Jacques Robert dit Jean-Jacques Lerrant (1922-2011) assume la critique d'art, la critique de théâtre puis l'information culturelle au Progrès de Lyon pendant trente-sept années. Il eut à Lyon un rôle de premier plan dans la décentralisation. Il réalise ses premières émissions de radio dès la Libération puis des émissions de télévision dès qu'elle est mise en place (émission chaque samedi sur les expositions de peinture, interviews d'artistes). Il est l'auteur de publications et de films documentaires sur les peintres. Il écrit dans des revues et journaux parisiens : Arts, Les Nouvelles littéraires, Les Lettres françaises, Le Figaro. En 1982, il est nommé inspecteur général du théâtre et des spectacles. Il collabore au journal Le Monde et à la télévision régionale. Il sera membre à Paris de la commission d'aide aux projets, puis d'aide à la création (Direction du théâtre), de la commission pour le théâtre de la Fondation Beaumarchais (SACD) ; à Lyon, il est membre de la commission du FRAM (Fonds régional d'acquisition pour les musées) et de la commission d'aide aux compagnies théâtrales auprès de la Direction régionale des affaires culturelles.

³⁵ José Pierre (1927-1999) a participé au mouvement surréaliste de 1952 à 1969. Docteur ès lettres, maître de recherche au CNRS, il fut romancier et auteur dramatique, commissaire d'expositions, historien d'art et publia diverses études autour des mouvements symboliste, dadaïste, cubiste, futuriste, surréaliste et du pop art.

³⁶ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence, 2011, p. 284. Sous la direction de Jean-Louis Leutrat qui avait projeté d'écrire un livre sur Max Schoendorff, Robert Bonamy nous éclaire sur les rapports de l'œuvre de Max Schoendorff avec le cinéma.

³⁷ Louis Seguin (1929-2008) s'est d'abord intéressé au cinéma puis à la littérature et à la poésie (Positif, La Quinzaine littéraire, Premier Plan). Il collabore aux revues Théâtre/Public et Trafic. Il a été, par ailleurs, conservateur en chef de la Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer, il a dirigé aussi auparavant celle de Metz.

³⁸ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, La Fosse aux ours, 2008.

³⁹ HUSS Valérie, Max Schoendorff, trente ans de peinture (1962-1992), Thèse de doctorat d'histoire de l'art (non soutenue), Université Panthéon-Sorbonne Paris I, sous la direction de Mady Ménier, Université Lyon 2 Lumière, 1994 (non consultable).

⁴⁰ BÉGHAIN Patrice, Une histoire de la peinture à Lyon, Lyon, éditions Stéphane Bachès, 2011.

⁴¹ DUFIEUX Philippe, STUCCILLI Jean-Christophe, *L'Art de Lyon*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2017.

attentifs comme le sont Dario Gamboni, Francis Marmande, Florian Rodari⁴² ou Serge Gaubert⁴³ aux palpitations de l'œuvre.

La revue de presse déjà nourrie de l'artiste, du fondateur engagé de l'URDLA, s'enrichit également d'articles⁴⁴ qui rendent compte de l'activité du scénographe sur la scène européenne. Pointons, à ce titre, la pertinence des papiers de Bernadette Bost, journaliste pour le journal *Le Monde* et pour d'autres revues spécialisées de théâtre, qui replace justement les décors de Schoendorff au cœur de la dramaturgie contemporaine, ce qu'a souvent souligné Michel Bataillon⁴⁵ dans son travail encyclopédique sur l'épopée théâtrale lyonnaise.

Dans cet état des lieux de l'historiographie de l'artiste, une place particulière a été réservée à l'ouvrage édité au Mamco en 2016, qui constitue une source majeure. Alors qu'il est persuadé, qu'il n'a encore que quelques mois à vivre, Max Schoendorff enregistre à Lyon, dans son atelier, une série d'entretiens sur l'invitation de son ami et collectionneur suisse Jean-Paul Jungo⁴⁶, les 23, 24 et 25 janvier 2012. Les deux hommes s'étaient rencontrés en 1974 après que Jean-Paul Jungo, amené à Lyon par Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse de Lausanne, se fut rendu acquéreur, quelques mois auparavant, à la galerie Verrière, d'une première œuvre : *Angle de Narcisse*⁴⁷. De nombreuses acquisitions jalonnent les quarante années qui suivront, constituant un ensemble unique autour d'une amitié indéfectible et riche d'échanges. Malgré cette construction sensible et intime qu'est une collection, Jean-Paul Jungo a souhaité partager et permettre à un plus large public de connaître l'œuvre de Max Schoendorff. C'est pourquoi il a généreusement offert plusieurs pièces⁴⁸ au musée des Beaux-Arts de Lyon qui sont venues rejoindre d'autres toiles et dessins

⁴² RODARI Florian, « Théâtre des origines », Schoendorff, *Ces lavis...*, Lyon, Éditions La Fosse aux ours, 2017.

⁴³ GAUBERT Serge, « Dernière main », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 239.

⁴⁴ Voir articles de presse répertoriés dans Sources et Bibliographie, p. 382 à 398, et particulièrement ceux de Philippe Chaslot (*Lyon Capitale*), Christian Colombani (*Le Monde*), Jean-Emmanuel Denave (*Le Petit Bulletin*), Nelly Gabriel (*Lyon Figaro*), Luc Hernandez (*la Tribune de Lyon*), Jean-Jacques Lerrant (*Dernière Heure Lyonnaise*, *Le Progrès*, *Le Monde*), Francis Marmande (*Le Monde*) cités dans ce travail.

⁴⁵ BATAILLON Michel, *Un défi en province*, Planchon, 1950-1957, vol. I ; 1957-1972, vol. II ; 1972-1982, vol. III ; Chéreau, 1972-1982, vol. IV ... et leurs invités 1972-1986, vol. V, Paris, Marval, 2001.

⁴⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco éditions, 2016.

⁴⁷ *Angle de Narcisse*, 1972, huile sur toile, 61 x 50 cm, coll. part.

⁴⁸ Œuvres données au musée des Beaux-Arts de Lyon : *Naturam natura docet, debellet ut ignem*, Hors Champs, 1985, huile et acrylique sur toile, 200 x 300 cm ; *Florizel et Perdita*, 1988, huile sur toile, 146 x 114 cm ; *Haut le corps*, 1988, huile sur toile, 92 x 73 cm ; *Les Convives*, 1974, aquarelle sur papier, 18 x 13 cm, Ciné-club de Morges, 1984, lithographie, 106 x 75 cm.

acquis, donnés ou légués⁴⁹. Il a trouvé en Sylvie Ramond, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon, une interlocutrice particulièrement attentive, passionnée de l'environnement artistique de sa ville, de ses artistes, et respectueuse de ses collectionneurs comme du simple amateur. Ces entretiens devaient se poursuivre sur le terrain de la philosophie et de la politique avec une exploration du véritable univers que constituent les 35 000 livres de la bibliothèque. Mais le 20 octobre 2012, brutalement, la parole s'est définitivement tue. Il n'en demeure pas moins qu'une partie fondamentale de la pensée singulière, engagée et brillante de cet homme, mise au jour par les questions angulaires de son intervieweur, fut recueillie, illustrée par des textes autographes soigneusement sélectionnés et illustrés d'œuvres majeures.

La présente analyse, quant à elle, doit beaucoup à cette matière vivante qu'est l'échange direct avec l'artiste à propos de son œuvre, d'autant plus que Marie-Claude Schoendorff, exerçant son métier de correctrice, a pris sur elle de mettre sa douleur en sourdine et de veiller à cette tâche impossible qu'est la restitution de toute vie et en particulier de celle d'un artiste singulier. Valérie Huss, conservatrice au musée de Grenoble, et doctorante dans les années quatre-vingt, a bâti aussi son analyse, pour une thèse de doctorat qu'elle ne soutint pas, sur ce type d'échanges. En janvier 2011, Patrice Béghain avait conduit, à l'instigation de Sylvie Ramond, au premier jour de la dernière exposition du vivant de l'artiste⁵⁰ au musée des Beaux-Arts de Lyon, un entretien public, qui avait déclenché la volonté éditoriale de Jean-Paul Jungo.

Ces entretiens avec le collectionneur se tiennent à l'atelier, ce lieu-empreinte, que l'on découvre à tous les tournants de cette étude. L'atelier est la matrice qui fut, durant cinquante ans, un repère, signe de l'absorption du temps, du monde, organe vital du processus créatif. Toutes réflexions, toutes activités, toutes productions semblent y prendre corps, dessinent des itinéraires, restituent une pensée libre et impliquée sous la verrière immense, dans son ombre et sa lumière.

Incontournables, parmi les sources majeures qui éclairent le cheminement de la pensée de l'artiste, citons aussi les catalogues des expositions de l'URDLA dont l'artiste est fréquemment l'auteur et le concepteur, et les articles de *...Ça presse...*, bulletin trimestriel de l'URDLA⁵¹, à l'origine Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art, Centre international de l'estampe et du livre. Ce lieu sera l'endroit de l'expression d'un groupe

⁴⁹ Donateurs du musée des Beaux-Arts de Lyon : Michel Descours, André Dubois, Françoise Dupuy-Michaux, Jean-Paul Jungo, Gilbert Monin, Marie-Claude Schoendorff.

⁵⁰ Max Schoendorff. Accrochage, Lyon, musée des Beaux-Arts, 28 janvier-23 mai 2011.

⁵¹ Le premier numéro date de janvier 1997.

d'artistes résistant aux lois d'une société où l'on assiste à la disparition de savoir-faire nécessaires à la propagation des œuvres. Président-fondateur de l'association, Max Schoendorff travaille à sa parution trimestrielle, en compose la maquette, réunit les contenus, écrit les éditoriaux, rédige fréquemment la double page centrale, sélectionne les illustrations et compose les programmes des manifestations qu'il organise avec son équipe. Ses crédits, ses indignations, ses combats, ses engagements y sont partagés avec des contributeurs de talent, artistes, écrivains, collectionneurs, conservateurs, philosophes, critiques et autres penseurs impliqués.

Le « Grand livre noir » de Marie-Claude Schoendorff pointe pour sa part quantité de faits et de réflexions consignés, depuis la mort de Jacques Verrière (1986), son galeriste. Les actions et les échanges repérés par l'épouse d'un homme engagé pleinement dans le réseau foisonnant de la scène artistique du XX^e siècle y trouvent trace. La lecture que nous en avons faite, commentée lors de nombreuses séances, est devenue, redoublée par celle de son journal personnel, le relief palpable de près de soixante années de la vie d'un artiste. Le dépouillement des nombreux articles de journaux, des catalogues d'exposition, de la correspondance, récolés pour cette thèse, fut également mis à contribution.

Des entretiens réalisés pendant cette étude avec les compagnons de route et les échanges fréquents avec Marie-Claude Schoendorff viennent préciser les nombreux témoignages écrits, collectés, d'activités artistiques et culturelles partagées, ou d'actions ancrées dans une société intellectuelle et politique dans laquelle les réseaux d'amitiés prévalent sur les cercles plus larges de la culture internationale.

Notre travail s'appuie sur l'ensemble de ces travaux, approfondis par une analyse du corpus dont l'approche méthodologique a recours à une archéologie de la poïétique. L'objectif de cette thèse de doctorat est d'appréhender l'univers de Max Schoendorff, son œuvre, sa culture, ses idées, en le considérant au regard des projets et des potentialités exhumés dans l'espace qu'il inventa et qui est aujourd'hui à décrypter, son atelier.

Devant le caractère hermétique et énigmatique de l'œuvre de Max Schoendorff, nous avons dès l'abord sondé et expérimenté son contenu matériel, ses titres étant considérés eux-mêmes aussi comme matériau linguistique ainsi que l'estimait Werner Spies de ceux de Max Ernst. Nous en avons ensuite distingué leur implication dans les œuvres. Les rapprochements avec celui qui lui avait montré très tôt la voie empruntable, Max Ernst, furent plus d'une fois inévitables. Ce qui ne dispensera pas de rechercher ailleurs, dans l'histoire de l'art et des artistes, les éléments nécessaires à une compréhension de l'œuvre. Cependant, nous

scruterons cette sédimentation pour y explorer l’ancrage des inventions, quasi organique contenu dans ce laboratoire, à l’affût des glissements formels produits par un contenu à interpréter.

L’atelier n’est pas une problématique abstraite, il est l’échiquier palpable, affectif et émotionnel du processus créatif qui procure des données irréfutables pour analyser et comprendre la construction de la constellation schoendorffienne. Le dispositif de stratification des documents, des objets, des outils, des supports et des matériaux, leur organisation, la géographie de leurs territoires constituent un terrain d’étude dont il est nécessaire de dégager les potentialités et les sens. Pour cela, il conviendra de donner au lecteur toutes les possibilités de prendre la mesure matérielle de l’installation⁵², lieu retiré où prend corps une théâtralité de l’intime. Un inventaire photographique a été réalisé dans ce but, illustré de relevés en plans⁵³. L’Inventaire général a lui-même travaillé à cette conservation de la trace (**figures 290 et 291**).

L’analyse se situera dans le rapport participatif avec la matérialité de l’atelier, confronté à une immersion dans les œuvres pour mieux en dégager leurs singularités. Là est probablement la vraie chance de la rencontre et l’enjeu à relever : être à la hauteur de ce qui s’offre au regard, se dissimule à l’investigation et la compréhension de ses mues. L’œuvre peint photographié du vivant de l’artiste, du corpus des peintures, s’y trouve rassemblé. Ces 343 pièces⁵⁴ ont fait l’objet d’une numérisation, augmentée de leur titre, de leurs caractéristiques techniques, des expositions ou publications dans lesquelles elles ont figuré. L’œuvre graphique et gravé, demeuré à l’atelier, fut pour l’étude photographié, inventorié et repéré suivant la même logique, renseigné des pièces identifiées dans les musées ou dans certaines collections privées (780 dessins, 89 estampes et 136 monotypes) ainsi que des éditions (50 affiches, 22 catalogues et programmes et 27 livres). Nous avons enfin inventorié le matériel et les outils qui instruisent sur le processus créatif⁵⁵.

⁵² Le mot atelier contient lui-même cette matérialité. Il vient de l’ancien français astelle qui signifie copeau de bois, le résidu de la matière travaillée en quelque sorte dans MONDZAIN-BAUDINET Marie-José, « Atelier, art », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 30 novembre 2015, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atelier-art/>.

⁵³ Voir vol. II, Iconographie et annexes. Plans : Plan atelier illustré, Objets-bibliothèques, Les tables de l’atelier, p. 357-359.

⁵⁴ Inventaire peinture, Inventaire graphique, Inventaire édition, fichier Excel onglet « peinture », onglet « graphique », onglet « édition », disponibles en ligne ou sur clef USB. Je remercie ici le Larhra (laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes) qui a bien voulu se charger de la numérisation des ektachromes des toiles.

⁵⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, Inventaire matériel, p. 361-377.

Si convaincante que soit la démonstration de l'importance de la matérialité, elle sera cependant élargie à la cosa mentale, gardant pour s'en défendre en mémoire cette réserve formulée par Julien Gracq : du moment où l'on détient une clé, méfions-nous de transformer l'œuvre en serrure⁵⁶... L'aventure est menée dans ce lieu unique qui affiche encore aujourd'hui la liberté, la diversité et le manifeste de l'esprit qui l'habite :

« Foin des joies de la mimesis ! Pas question de permettre au réalisme d'empiéter sur le règne de l'imaginaire. Certes, je souhaite capter, tout d'un trait, par mon dessin une entité encore informe, un objet pur dans sa littéralité, un phantasme objectivé. Une telle volonté de se vouloir inclassable porte déjà sa part de subversion. Les tours que joue l'histoire ! Ma peinture, ma gravure du désastre se veulent profondément antiacadémiques. Comme pour l'eau-forte, le tout est d'épaissir le noir⁵⁷. »

L'invention sui generis se présente pour Max Schoendorff comme une irréductibilité singulière et contemporaine :

« L'œuvre d'art est toujours indissociablement deux choses [...] : à la fois une marchandise et une activité. Et c'est à partir de cette duplicité de l'activité productive que l'on peut sans doute saisir ce que j'aimerais reconnaître comme la réalité intime du rapport artistique contemporain : [...] aussi une manière de produire en général qui devienne la figure même de la puissance, c'est-à-dire de l'être-créatif dans le monde. La force de travail, libre oiseau dans la forêt de la vie⁵⁸. »

Le faire artistique a une valeur de surdétermination ontologique : « Le moyen technique devient mental (c'est-à-dire cognitif) ; et vice versa, l'intelligence se fait technique et travail⁵⁹. »

Une des spécificités de la démarche artistique de Max Schoendorff réside dans la contrainte qu'il s'impose. Il s'en explique dans l'article « Capharnaüm vitæ » qu'il signe en mars 2004 :

« Dans Yvonne [princesse de Bourgogne] de Gombrowicz, le Chambellan, surpris à semer des noyaux de prune sur les dalles du palais, répond au roi qui l'interroge sur ses mobiles : " C'est pour compliquer la marche." On doit trouver là un manifeste philosophique. Forts et nombreux sont les prétextes de ne plus supporter la ligne droite ! Entre nous, j'y trouve quelque appui à ma propension à

⁵⁶ « Que dire à ces gens qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ? », GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, vol. 2, 1995, p. 161.

⁵⁷ SCHOENDORFF Max, « Fables & paraboles », ...*Ça presse*..., n° 29, juin 2006, p. 16-17. Julien Gracq explique dans *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain* à quel point noir est « – un mot clé, mot force – qui polarise négativement par rapport à l'attraction "luciférienne" tous les champs magnétiques sur lesquels flotte le drapeau de Breton », dans GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 417-418.

⁵⁸ NEGRI Antonio, *Art et multitude*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 140.

⁵⁹ NEGRI Antonio, *Art et multitude*, op. cit., p. 142.

préférer dans les recherches artistiques celles qui, comme dit Julien Gracq, " opèrent un saut qualitatif dans l'appareillage optique de la littérature⁶⁰. »

Dans cette œuvre où l'imagination matérielle se greffe sur les champs magnétiques de la pensée, il faudra chercher à comprendre le fonctionnement de ces échanges, parce que « tout s'entremêle, s'interpénètre : le surréalisme, la littérature, l'érotisme, Sade, la politique, la philosophie, les mythes, le germanisme... Les connections sont riches comme pour mieux exprimer cette modernité, cette contemporanéité qu'il définit comme " la recherche du non-vu et du non-dit " ⁶¹ ». À ce titre, une des voies qu'il empruntera le conduira maintes fois à une relecture des mythes : « La création commence par la mythologie. Quand nous ne créerons plus de mythes, nous ne laisserons plus rien à récupérer à nos descendants⁶². »

C'est la recherche d'un non-conformisme absolu⁶³, bouclier contre le tragique de la finitude, qui colore sa Weltanschauung⁶⁴ de surréalisme. Max Schoendorff cherche son accomplissement dans l'incarnation du désir⁶⁵. Il transgresse, à l'instar de Georges Bataille en littérature, en quête de l'impossible⁶⁶, d'une ouverture de la conscience à l'illimité par le dérèglement des données. Pour cela, il s'approche du Collège de pataphysique. Il aurait sans doute pu rencontrer Max Ernst ou Marcel Duchamp, provoquer des échanges, car il évoluait dans les mêmes sphères intellectuelles, mais il ne l'a pas voulu ; il se rend néanmoins à l'enterrement de Georges Bataille... Il figure au milieu de ses amis surréalistes⁶⁷, participe aux expositions qui s'organisent, une forme de reconnaissance pour une réflexion qu'il tenait pour majeure. Sa nature de solitaire libertaire l'emporte. S'il se maintient à l'écart, c'est plutôt pour faire cohabiter plusieurs exigences. Cela n'empêcha pas, par ailleurs, son combat pour la justice sociale, ou pour un programme politique inspiré par Marx, Proudhon, Fourier pour une utopie révolutionnaire. Il y a une tension entre sa nature de solitaire et son engagement à la Stirner... Sans aucune allégeance, à l'instar d'un Matta ou d'un Masson, il ne fit pas mystère

⁶⁰ SCHOENDORFF Max « Capharnaüm vitæ », ...*Ça presse*..., n° 20, mars 2004, p. 16-17.

⁶¹ HUSS Valérie, « Max Schoendorff » ; Carmen Jazz, Vienne, programme, 1993, juin, p. 2.

⁶² SCHOENDORFF Max, « Ruminations improvisées », Cahiers Roger Vailland, n° 6, décembre 1996, p. 30.

⁶³ Déclaration d'André Breton, dans BRETON André, Manifeste du surréalisme, Paris, Gallimard, 1985, p. 60.

⁶⁴ Une tentative de traduction de Weltanschauung pourrait être « carte du monde ».

⁶⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 66.

⁶⁶ Voir à ce propos SIMON Agathe, « Georges Bataille, le plaisir et l'impossible », Revue d'histoire littéraire de la France, 1/2003 (vol. 103), p. 181-186.

⁶⁷ Ses amis : Jean Schuster, Édouard Jaguer, José Pierre, Georges Goldfayn, Gérard Legrand, Jean-Louis Bédouin, Claude Courtot, Jean-Claude Silbermann, Camacho...

de ses sympathies pour les idéaux de gauche. Ainsi, il participa à la fête de *L'Humanité* en 1981, accrochant ses œuvres lors d'une exposition personnelle.

L'approche privilégiée pour cette thèse tend à faire émerger une vision de l'ensemble de la *Weltanschauung* de Max Schoendorff, au prisme de l'atelier. Le travail d'exhumation, qui introduit d'emblée l'établissement d'un corpus peu connu, s'accompagnera d'un effort de contextualisation des domaines, et une mise en évidence des circulations concourant à l'analyse et ouvrant à d'autres problématiques que celles strictement appliquées au champ artistique. L'archéologie du territoire personnel de l'artiste met au jour les croisements et les décloisonnements où l'histoire de l'art peut cohabiter avec la littérature, la philosophie, la sociologie ou la politique.

L'atelier du 38, rue Victor-Hugo, conservé intact, esquisse-t-il le portrait chinois d'un artiste impliqué ? Comme Artaud l'avait écrit de la scène, l'atelier est un lieu physique qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret⁶⁸. Comment, à partir de la lecture attentive de l'espace et son usage, peut-on accéder à l'œuvre et rendre compte des idées, de la culture de l'artiste Max Schoendorff, peintre, graveur, scénographe engagé dans sa ville et dans son siècle ? En quoi l'œuvre protéiforme née dans ce lieu témoigne-t-elle d'un processus désirant où pensée et matérialité dialoguent ? L'homme a choisi d'exhiber crûment, en avançant masqué, de provoquer, au risque de voir rejeter la fatalité de ces difformités, mais aussi, à celui de permettre au regardeur le lâcher-prise qui renvoie à davantage de conscience de soi.

D'abord impliqué dès la fin des années cinquante dans le petit réseau d'amitiés autour du théâtre de Roger Planchon, Max Schoendorff infléchit son devenir dans l'exercice de la peinture afin de mieux exprimer sa vision du monde. Il s'imprégnera, tout au long de son existence, de cette proximité de la mise en scène, qu'il conditionne par sa conception de la scénographie et son travail de Dramaturg⁶⁹. L'objectif sera de faire accéder au sens par l'émotion, comme le pensait Artaud pour le théâtre, en agitant le dedans de l'être.

⁶⁸ « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret », dans Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 45.

⁶⁹ Max Schoendorff revendique, pour lui, cette appellation dans son acception germanique : l'expert qui étudie les structures et les mécanismes de l'écriture dramatique sur lesquels se fonde la mise en scène conditionnée, selon lui, par les décors et les costumes.

Comment l'artiste en devenir va-t-il aborder les autres champs de la création ? De quelles imbibitions se pénètre-t-il ? De quoi et comment son processus créatif va-t-il se nourrir ? C'est ce que nous étudierons en premier lieu.

Il s'installe en mai 1965 dans un atelier unique au cœur de la cité lyonnaise qui l'a vu naître. Il en modèlera les contours au rythme de ses curiosités, par les cueillettes, les découvertes aux puces, chez les bouquinistes, par des trouvailles qu'il fait sur les marchés, dans des échoppes de hasard, amoncelées en strates ou exposées. En quoi vont-elles alimenter sa culture, ses inspirations, ses métiers, ses idées ? En quoi cette accumulation d'objets, de livres, d'outils et de matériaux va-t-elle peser sur la forme et le contenu de ses inventions ? Nous prendrons, dans un second temps, la mesure du rôle joué par cet espace, lieu de mutation qu'est cet atelier d'Ainay devenu l'une des raisons indissociables de demeurer dans la cité lyonnaise et d'œuvrer à la décentralisation de la culture et des arts. L'artiste y déploie le mythe d'une filiation poétique et artistique avec Paul Chenavard et Baudelaire dont il invoque la proximité bienveillante. Son œil à l'état sauvage⁷⁰ s'ouvre sur l'esprit surréaliste dont il prolonge les découvertes, les aspirations. Il reste néanmoins clairvoyant sur les contradictions vécues d'un élitisme de l'art, diffusant une liberté de pensée et d'action toujours. Nous explorerons les abîmes de ces couches de sédiments révélatrices de ce cheminement. Nous en entreprendrons une lecture attentive où la présence de l'écrit et du livre, dans une bibliothèque proliférante, cède le pas à des indices quelquefois dérisoires mais éclairant des itinéraires dissimulés des maîtres qui lui ont forgé des repères.

La troisième et la quatrième partie de cette étude seront ainsi, après l'analyse du processus créatif et du rôle joué par l'atelier, consacrées à la fabrique de l'œuvre et du titre, au plus proche des œuvres elles-mêmes, gardant à l'esprit qu'« on ne parle bien de peinture que devant la peinture⁷¹ ». Comment l'artiste parvient-il à insuffler du vivant à l'énergie matérielle dont il use avec passion, puisant à une expérimentation autodidacte, intelligente et ingénieuse dans la mouvance d'un univers surréaliste d'élection ?

Il sera question, dans le temps suivant (5^e partie), de relever les paradoxes essentiels, marqueurs d'une production polymorphe : rythme de la création où l'instantanéité se

⁷⁰ Max Schoendorff est autodidacte, il exprime un désintérêt total pour toutes formes d'enseignement de l'art. « L'œil existe à l'état sauvage », dans BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 19.

⁷¹ Je me suis ainsi efforcée de prendre appui, pour mes analyses, sur les œuvres elles-mêmes et non sur des reproductions, en résonance avec les mots de Cézanne, mots grondés, plus que prononcés par la voix de Julie KOLTAÏ dans le film de Danièle HUILLET et Jean-Marie STRAUB, *Une visite au Louvre*, et qui retentissent aussi dans SCHOENDORFF Max, *Passants*, Lyon, Aedelsa Éditions, 2004, p. 96.

matérialise à la mesure d'un temps long où l'artiste trace des directions dans un enchevêtrement labyrinthe. Nous nous interrogerons sur l'élan, la capture et l'appropriation du hasard, de la surprise, de la persistance du rêve dans l'élaboration consciente et maîtrisée de l'œuvre, usage d'une écriture fragmentaire qui articule les collages comme principe de création et d'invention du sens. Nous reviendrons, enfin, sur le choix de faire régner sur l'ensemble de ses actions créatrices un érotisme, paradigme d'une pensée du corps. Comment mobiliser cette énergie vitale, comment donner sens à ce qui ne peut être vu mais ressenti, sinon en exhibant l'indécidable ? Cette recherche se risquera à partir d'une direction prise très tôt, au contact de la pensée de Nietzsche où le corps est un sismographe, « la grande raison », avant même que le cerveau entre en scène, et celle de Max Ernst, d'André Masson, de Bataille, de Sade qu'il n'abandonna jamais. Enfin, pour clore ce cinquième chapitre, nous reviendrons sur ce lieu de la métamorphose qu'est l'atelier et qui dans l'œuvre se traduit par une hybridation des règnes aux motifs polymorphes au profit d'un organique particulièrement visible dans certaines de ses œuvres, en particulier dans le grand dessin sur tôle *Foolish Wives* (1982-1983).

L'atelier laboratoire s'est rapidement imposé comme un terrain secret recelant matière à une meilleure connaissance de l'œuvre et de son processus créatif. Reste, et cette dernière partie tentera d'en témoigner, qu'il fut et demeure encore un lieu de vie, d'échange, de sociabilité, où naissent et s'organisent les projets. Lieu privilégié de la construction de l'image de l'artiste, mais, surtout, il est à penser comme le miroir naturel d'un comportement, d'un système d'actions qui n'a pas forcément besoin d'être conscient ou intentionnel pour être efficace. Il offre aussi l'espace d'un cénacle engagé, ancré par des convictions humanistes qui conduisent à la création d'un autre atelier, celle de l'Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art (URDLA) en 1978, Centre international de l'estampe et du livre. Ainsi Max Schoendorff partagera-t-il son temps entre ces deux ateliers, engageant à sa suite artistes, politiques, collectionneurs, écrivains, amateurs, dans le souci de faire perdurer une prise de risques attendant à l'essence même de l'expression d'un art contemporain.

À l'heure où s'écrivent ces pages, l'œuvre de Max Schoendorff connaît une actualité dont l'intérêt témoigne d'une permanence de la présence de l'œuvre sur la scène de l'art : les deux dernières années ont vu se succéder une rétrospective⁷² Max Schoendorff, à la galerie Michel Descours⁷³, à Lyon, deux films documentaires⁷⁴, des expositions de ses œuvres dans

⁷² Du 4 février au 19 mars 2016, Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours.

⁷³ La galerie Michel Descours a manifesté son intérêt pour une exposition des dessins exhumés de la loggia de l'atelier à l'occasion de ce travail.

des musées européens⁷⁵ (Genève, Berlin, Karlsruhe, Édimbourg), et extra-européens (Mexico⁷⁶) et des accrochages permanents ou temporaires à Lyon au musée des Beaux-Arts⁷⁷ ou dans d'autres galeries ou bibliothèques⁷⁸. Des ouvrages ont paru récemment, d'autres sont en cours d'écriture⁷⁹.

⁷⁴ *L'Atelier de Max Schoendorff*, Martine Tallet, François Ribière, DVD, 13 mn, Urb'art, 2016 ; Chez Max Schoendorff, Dominique Rabourdin, DVD, 18 mn, Dominique Rabourdin production, 2016.

⁷⁵ *One More Time. L'exposition de nos expositions*, Genève, Mamco, 28 octobre 2015-24 janvier 2016, Autoportraits, de Rembrandt au selfie, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 31 octobre 2015-31 janvier 2016, Lyon, musée des Beaux-Arts, 25 mars-26 juin 2016, Édimbourg, Écosse, National Galleries of Scotland, 16 juillet-16 octobre 2016.

⁷⁶ "Los Modernos", Mexico, Museo national de arte, 11 octobre 2015-28 février 2016.

⁷⁷ *10 ans d'acquisitions, 10 ans de passion*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 29 mai-21 septembre 2015 ; Un regard sur la scène artistique lyonnaise au XX^e siècle, Lyon, musée des Beaux-Arts, 3 décembre 2015-10 juillet 2016.

⁷⁸ Surréalistes, certes, Lyon, galerie Michel Descours, 4 mars-20 juin 2015, Max Schoendorff-Benjamin Hochart, Villeurbanne, URDLA, 14 février-20 février 2016, Le Moi en face, Lyon, galerie Michel Descours, 26 mars-25 juin 2016. *Peintres et vilains, imprimer l'art*, Lyon, Bibliothèque municipale, 9 février-30 avril 2016.

⁷⁹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco éditions, 2016 ; RODARI Florian, « Théâtre des origines », Schoendorff, *Ces lavis...*, Lyon, Éditions La Fosse aux ours, 2017 ; Fabrice Pataut (auteur du très sensible article « Quelque chose dans le sourire de Max », ...*Ça presse...*, n° 56, mars 2013, p. 9) travaille à un projet de livre sur Max Schoendorff ; Damian Voutay et Denis Vaginay préparent un ouvrage sur la peinture, les peintres à Lyon dans les années 60 (2019 chez Fage).

1 Du *Dramaturg* à l'artiste

« Mais ce à quoi je tiens par-dessus tout, c'est que, dans le cours de ma carrière, l'investissement que représente pour moi le théâtre puisse être assumé et revendiqué au même titre que ma peinture⁸⁰. »

Le Dramaturg

L'acception germanique que Max Schoendorff revendique pour cette appellation – Dramaturg – interroge. Il se l'attribue et sa définition correspond parfaitement au rôle qu'il entend jouer. Il s'agit d'étudier les structures et les mécanismes de l'écriture dramatique qui conduit aux décors et aux costumes, lesquels constituent avec les mouvements, les déplacements des comédiens, le travail de la lumière et du son, une part majeure de la mise en scène.

Max Schoendorff est un très jeune et brillant étudiant lorsqu'il commence à fréquenter le petit groupe de Roger Planchon qui a monté son premier spectacle, *Rocambole*⁸¹, en 1950. La compagnie du Théâtre de la Comédie est fondée en 1951. Après trois ans de vagabondage, elle trouve son ancrage dans une cave, rue des Marronniers⁸², à Lyon. La jauge est de quatre-vingt-dix places, un théâtre de poche, mais un foyer de création intense : « Chez Roger, il y a des grumeaux, ça gratte, ça grince, ça dérange, ça couine, ce n'est pas forcément huilé, mais ça a une intelligence profonde⁸³. » L'objectif partagé de ce projet théâtral était de développer à travers les spectacles « les formes les plus avancées de la dramaturgie contemporaine⁸⁴ » afin de promouvoir une formule novatrice « réunissant, à la fois, les données nouvelles et les exigences d'un théâtre populaire⁸⁵ ». Le programme s'établit sur l'alternance d'œuvres de dramaturges élisabéthains « primitifs », proches du Théâtre de la cruauté d'Artaud que Max

⁸⁰ PELISSOU J.-L., « De l'orage dans l'air... », interview de Max Schoendorff, *Le Journal de Toulouse*, n° 188, lundi 17 octobre 1988, non paginé.

⁸¹ Celui qui n'est encore ni peintre ni scénographe réalise, à cette occasion, la double page centrale du programme, vendu aux spectateurs, ainsi qu'un petit tract où figure la calèche de *Rocambole*, dans BATAILLON Michel, *Un défi en province*, Planchon, 1950-1957, vol. I, Paris, Marval, 2001, p. 134.

⁸² Tous les renseignements techniques sont issus de l'ouvrage de BATAILLON Michel, *Un défi en province*. Planchon, 1950-1957, vol. I, Paris, Marval, 2001.

⁸³ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », interview de Max Schoendorff, *Exit*, n° 4, avril-mai 2011, p. 54.

⁸⁴ SCHOENDORFF Max, « Six ans de théâtre », *Résonance*, n° 52, 1^{er} mars 1957, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*

Schoendorff découvre dès 1949 dans la revue *K*⁸⁶, et d'auteurs contemporains comme Vitrac, Prévert, Ionesco, Brecht, Vinaver, Adamov. Ceux qui tentèrent la libération de l'art nourrissent également leurs travaux : les surréalistes, Breton, mais aussi Bataille. Ils se réfèrent aux romantiques allemands que Max Schoendorff lit dans le texte⁸⁷. Planchon travaille en pleine complicité avec le jeune khâgneux sur la scénographie, la maîtrise de l'espace, les mouvements d'acteurs. Dans des notes prises à propos de la pièce *Le Cochon noir*⁸⁸, Max Schoendorff dit à Roger Planchon la proximité de son travail avec celui du metteur en scène : « Un des aspects fascinants de ton œuvre [celle de Roger Planchon] et de celle-ci en particulier : c'est la grande valeur concrète des gens, de la situation dans l'époque et une forme de fusion de tout ça dans un propos plus secret, plus épais, mais aussi peut-être antérieur qui n'appartient que très rarement au propos du théâtre et qui relève plus du propos du poète, du musicien ou du peintre, qu'on peut appréhender en songeant à la totalité de l'œuvre comme objet vivant, dont la nécessité organique semble excéder la somme des parties⁸⁹. » Nous le verrons, « cette nécessité organique », il la reliera d'une façon permanente à son œuvre peint et gravé.

Au Théâtre de la Comédie, Max Schoendorff rencontre Jacques Rosner, tout jeune acteur, puis assistant metteur en scène, qui est l'un des tout premiers compagnons de Roger Planchon. Il lui fait lire Artaud⁹⁰ et, plus tard, Witold Gombrowicz⁹¹. Dans une interview qu'il donne en 2011⁹², il met en avant cette amitié indéfectible qui le lie aux metteurs en scène Roger Planchon et Jacques Rosner.

En six années d'existence, de 1951 à 1956, Roger Planchon présente vingt-huit spectacles dont quinze créations⁹³. Dans le « manifeste » du théâtre la portée est ambitieuse autour de lectures, de rencontres et de conférences. Les artistes et intellectuels côtoient les

⁸⁶ SCHOENDORFF Max, « un créateur parle du langage musical aujourd'hui », Auditorium Maurice-Ravel, 1980.

⁸⁷ En 1954, c'est Alphonse Schoendorff, le père de Max, qui va au Berliner Ensemble négocier avec Bertolt Brecht un accord de principe pour deux représentations, au Casino pour le Festival de Lyon-Charbonnières, de *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*.

⁸⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 222, *Le Cochon noir*, notes.

⁸⁹ *Le Cochon noir*, texte et mise en scène de Roger Planchon, créé en 1973, TNP de Villeurbanne, mai 2000 ; Théâtre de la Colline, novembre-décembre 2000.

⁹⁰ Max Schoendorff prête à Jacques Rosner l'ouvrage d'Antonin Artaud, *Van Gogh. Le Suicidé de la société*, qui était difficile à trouver. Voir vol. II, Iconographie et annexes, Entretien avec Jacques Rosner, Paris, 14 décembre 2014, p. 328-331.

⁹¹ Il lui fait lire son roman *Ferdynurke*.

⁹² HERNANDEZ Luc, « Max la malice », *Exit*, n° 4, avril-mai 2011, p. 54.

⁹³ BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1950-1957*, op. cit., p. 233.

amateurs. Trois auteurs⁹⁴ de théâtre, Adamov, Ionesco et Vinaver, tissent à Lyon des liens privilégiés avec la compagnie. Sous l'influence de Max Schoendorff, le programme devient le Bulletin du Théâtre de la Comédie à partir de 1954⁹⁵. En 1956, Max assume de multiples fonctions. Il endosse tour à tour les rôles de traducteur, rédacteur, graphiste et administrateur, à la suite au départ de Robert Gilbert au service militaire. Il écrit dans Résonance de courts articles de promotion des spectacles produits⁹⁶. Les temps sont durs, la compagnie est en crise, menacée par les conscriptions⁹⁷ d'un côté et les impayés fréquents de l'autre. Toutefois, certaines amitiés influentes et généreuses permettent de continuer. D'autres moyens sont trouvés pour améliorer l'ordinaire. À la faveur d'un tournage le peintre et décorateur de Robert Bresson, Pierre Charbonnier⁹⁸ qui travaillait aussi avec Planchon sollicite Max Schoendorff pour la distribution des comédiens. Dans *Un condamné à mort s'est échappé*⁹⁹, tourné à la prison Montluc, Schoendorff joue un soldat allemand¹⁰⁰, tandis que Planchon y est garde cycliste.

La troupe de Planchon devient le Théâtre de la Cité, à Villeurbanne, en octobre 1957, lequel s'engage alors dans un « renouveau dramatique qui doit permettre au théâtre d'être un véritable service public¹⁰¹ ». Des expositions sont proposées au public. L'aventure du théâtre de Planchon dans la salle du Palais du Travail est nourrie par l'expérience de Jean Vilar. Afin de populariser la fréquentation du théâtre Roger Planchon, Max Schoendorff et Jean Bouise, font les sorties d'usines¹⁰². Rémi Schoendorff, le frère de Max, sur Les Coréens, rend compte du travail en photos. Très vite le photographe Rajak Ohanian¹⁰³ prendra le relais et travaillera

⁹⁴ Ibid., p. 169.

⁹⁵ Pour La Cruche cassée et Professeur Taranne.

⁹⁶ SCHOENDORFF Max, « Les Coréens », Résonance, n° 44, 1^{er} novembre 1956, p. 36, SCHOENDORFF Max, « Six ans de théâtre », Résonance, n° 52, 1^{er} mars 1957, p. 36.

⁹⁷ Certains appelés font vingt-huit mois de service militaire et beaucoup, dont Max Schoendorff, partiront pour l'Algérie.

⁹⁸ LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, op. cit., p. 272.

⁹⁹ Notons qu'à cette occasion Max Schoendorff aurait pu rencontrer Jean-Marie Straub qui était alors assistant de Robert Bresson, à Paris pour le même film.

¹⁰⁰ Le jeune homme apparaît dans le film à 44 minutes 24 secondes et dans les suppléments (*L'essence des formes*) à 9 minutes 7 secondes, dans BRESSON Robert, *Un condamné à mort s'est échappé*, DVD restauré, N&B, 1h37, Gaumont-N.E.F., [1956], 2010.

¹⁰¹ MURE André, « Roger Planchon », Résonance, n° 57, 15 octobre 1957, p. 47-48.

¹⁰² BUTHEAU Robert, Le Progrès, 10 janvier 1958, dans BATAILLON Michel, Un défi en province. Planchon, 1957-1972, vol. II, Paris, Marval, 2001, p. 40.

¹⁰³ Aux environs de 1955, le photographe Rajak Ohanian (né en 1933) découvre le monde du théâtre. Il travaille en indépendant pour Roger Planchon et Jacques Rosner. Par ailleurs, il fera entre autres choses une œuvre de portraitiste.

exclusivement avec Planchon. Des expositions sont organisées à la Librairie La Proue des frères Péju. Les artistes participent à ces actions de promotion. L'ambiance était « compagnonique » : « Tout part de la scène pour revenir à la scène¹⁰⁴. » Un « petit cahier » fait le bilan des six années du Théâtre de la Comédie et sert de base de réflexion au futur Théâtre de la Cité : « Max Schoendorff annonce le mariage des formes les plus avancées de la dramaturgie contemporaine avec les grands classiques de tous les temps, un répertoire puissamment théâtral, capable de transmettre l'enthousiasme des comédiens au public qui les découvre¹⁰⁵. »

Malgré ce bouillonnement, Max va quitter l'équipe en janvier 1958. Brillant intellectuel, il opte cependant pour une autre expression : « d'où notre surprise lorsqu'il se dirigea vers le monde du silence, la peinture¹⁰⁶ ». Il conservera toujours avec Planchon la même communauté d'esprit, la même façon d'aborder l'œuvre, auteur de la mise-en-image du spectacle. Il retiendra¹⁰⁷ la manière qu'a le metteur en scène d'aborder le théâtre : « ce n'est pas la rigueur logique de la démonstration, mais le tableau d'êtres humains complexes dans une société ou tout bascule. Planchon lit la pièce d'un œil frais et naïf, sans préjugés parasites. Ce n'est pas l'œuvre qu'il dépoussière ou décape, mais le regard qu'il porte sur elle¹⁰⁸. » C'est précisément ce regard-là que Schoendorff transposera ensuite dans sa peinture et qui fera sa force et sa singularité.

Il est néanmoins interrompu dans cette aspiration créatrice, puisque incorporé, en tant que sursitaire, pour effectuer son service militaire, pendant vingt-huit mois, en Afrique du Nord comme beaucoup de ses compagnons¹⁰⁹. Cela ne l'empêche pas d'assurer la traduction de Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale de Bertolt Brecht, « remise en main propre » au metteur en scène, le 10 octobre 1958¹¹⁰.

À son retour, ces presque deux années de rupture ont complètement remis en question ce qu'il avait entrepris dans le domaine pictural, et il lui faudra près de deux ans encore pour

¹⁰⁴ BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1957-1972*, vol. II, op. cit., p. 46.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁶ PLANCHON Roger, « Extrait d'une conversation avec Jean-Clarence Lambert », *Théâtre à Toulouse*, *Journal du Théâtre Sorano*, n° 1, octobre 1985, Paris, dans BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1950-1957*, vol. I, op. cit., p. 134.

¹⁰⁷ Max Schoendorff marque d'un post-it la page qui contient cette remarque dans l'ouvrage de Michel BATAILLON.

¹⁰⁸ BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1957-1972*, vol. II, op. cit., p. 55.

¹⁰⁹ Jacques Rosner est démobilisé en décembre 1958.

¹¹⁰ BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1957-1972*, vol. II, op. cit., p. 112.

concevoir et réaliser la dizaine de toiles que Marcel Michaud¹¹¹ va accrocher à ses cimaises. Il renoue au théâtre avec *La Pierre philosophale*¹¹² d'Antonin Artaud : Jean Aster et Gisèle Tavet, metteurs en scène, lui demandent de les aider à construire une programmation¹¹³. Il établira également pour eux la charte graphique et dessinera les affiches et les programmes¹¹⁴. Depuis le début des années cinquante, son intérêt pour le théâtre d'Artaud s'est affirmé. Comme le note Aliette Armel¹¹⁵, avec *Le Théâtre et son double* (1938), on assiste à la première œuvre conçue comme un renouveau du théâtre occidental : « [Artaud] préconise la transformation de la représentation théâtrale en un spectacle total, libéré de la soumission exclusive au texte pour mieux réaliser une prise de possession de l'espace, agissant directement sur l'esprit du spectateur. Ainsi, le théâtre devient-il le lieu de la fusion alchimique de toutes les formes de l'art [...]. L'idée même de cette nouvelle conception théâtrale s'incarne dans des images picturales¹¹⁶ » : « Les images de certaines peintures de Grünewald et de Hieronymus Bosch disent assez ce que peut être un spectacle où, comme dans le cerveau d'un Saint quelconque, les choses de la nature extérieure apparaîtront comme des tentations¹¹⁷. » On pourrait, dès lors, entrevoir l'efflorescence du processus qui va faire que le scénographe va se tourner naturellement vers la peinture pour y trouver une forme de « collage », adaptable en scènes simultanées, au théâtre. La forme dramatique désignée par Artaud comme « théâtre de la cruauté » révèle bien la mutation fondamentale qu'exige le corps humain, « l'intelligence et l'instinct, ne plus laisser la raison – la rationalisation – paralyser, ou dévaloriser l'imagination¹¹⁸ », entamant un va-et-vient avec l'art et qui va intéresser Max Schoendorff ; il s'agit d' « une rumination dans laquelle notamment l'ordre même des corps et celui des pratiques artistiques ne sont aucunement séparés et semblent obéir aux mêmes contraintes, être soumis à des nécessités de même nature ou de même

¹¹¹ Marcel Michaud (1898-1958), avec la galerie Folklore, fait connaître dès 1930 les œuvres des plus grands maîtres du XX^e siècle et fonde à Lyon, le groupe Témoignage en 1935 avec Bertholle, Le Moal, Manessier, Étienne-Martin, Louis Thomas, Varbanesco. Il anime aussi des expériences littéraires, poétiques et théâtrales.

¹¹² 1964 *La Pierre philosophale* d'Antonin Artaud, Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon, metteurs en scène Jean Aster et Gisèle Tavet.

¹¹³ Il fait connaître Georges Ribemont-Dessaignes, auteur oublié, précurseur de l'esprit Dada avec Marcel Duchamp et Francis Picabia, à Jean Aster et Gisèle Tavet (*Le Bourreau du Pérou* (1965)).

¹¹⁴ Inventaire édition, Excel n° 9, Programme Théâtre de la Croix-Rousse, 1965.

¹¹⁵ « Pour nous, à 15 ans, Artaud, c'était comme une drogue », Max Schoendorff, *peinture – théâtre*, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, non paginé.

¹¹⁶ Cité par Aliette ARMEL, Max Schoendorff, *peinture – théâtre*, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, non paginé.

¹¹⁷ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double. Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 105.

¹¹⁸ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 114.

provenance¹¹⁹ ». Si, pour Artaud, l'affaire majeure du corps est d'être saisi par le théâtre, il s'incarne dans les tableaux de Max Schoendorff (*La Catastrophe initiale*¹²⁰) aux dépens des mots. Il y a une incorporation de cet état illimité confié au « théâtre de la cruauté » par Artaud : « Le maintien des liens profonds entre la création culturelle et le corps même de l'homme est l'une des fonctions les plus importantes de la société. Quand ces liens ne peuvent être conservés, c'est le chaos. La culture devient alors une force étrangère, non manipulable, hostile¹²¹. »

Max Schoendorff transpose, au même titre, les réflexions de Nietzsche à propos du théâtre : « ... Et le théâtre a été fait pour cela. / Pour mettre le corps en état d'action / active, / efficace, / effective, / pour faire rendre au corps son registre / organique entier / dans le dynamisme et l'harmonie. / Pour ne pas faire oublier au corps / qu'il est de la dynamite en activité¹²². » Dès lors, pour Max Schoendorff, la forme la plus engageante de l'art est la peinture. Il conservera néanmoins, du « théâtre de la cruauté », cette prise de position élevée au rang d'un principe métaphysique en réintroduisant dans ses œuvres les traces de cette « cruauté cosmique » sans laquelle il n'y aurait ni vie ni réalité¹²³. « Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots¹²⁴. » Une forme de vie dans ce qu'elle a d'irreprésentable devient son sujet.

Lorsque Jacques Rosner retrouve Max Schoendorff, à son retour du service militaire, il est surpris de l'infléchissement qu'il a donné à ses aspirations. L'homme des mots et du langage s'est mué en peintre. Jacques Rosner est alors l'assistant de Roger Planchon. Avec ses spectacles, ses concerts, ses ballets, ses expositions, sa polyvalence artistique, l'institution qu'est devenu le théâtre de Planchon interpelle le tout nouveau ministre des Affaires culturelles André Malraux qui la prend pour modèle pour créer ses Maisons de la culture¹²⁵.

¹¹⁹ FAU Guillaume (sous la dir.), Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 2006, p. 26.

¹²⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 114, *La Catastrophe initiale*, 1966, huile sur toile, 195 x 130 cm, coll. part.

¹²¹ LEPPERS J.-M., « La Jouissance symbolique », 1977, dans LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 114.

¹²² FAU Guillaume (sous la dir.), Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 2006, p. 27.

¹²³ « Il ne s'agit pas de sortir à tout instant sur la scène le couteau du boucher, mais de réintroduire dans chaque geste de théâtre la notion d'une sorte de cruauté cosmique sans laquelle il n'y aurait ni vie, ni réalité », Antonin Artaud, lettre à Jean Paulhan, 12 septembre 1932, dans *Œuvres*, p. 566 ; *Œuvres complètes*, t. V, p. 110, cité dans Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 2006, p. 100.

¹²⁴ *Œuvres*, p. 581 ; *Œuvres complètes*, t. IV, p. 119, cité dans Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 2006, p. 126.

¹²⁵ En 1961, préparation du IV^e plan pour l'implantation et la création de vingt Maisons de la culture, dans BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon, 1957-1972*, vol. II, Paris, Marval, 2001, p. 143.

En 1969, Louis Erlo, directeur de l'Opéra de Lyon, demande à Max Schoendorff et à Jacques Rapp¹²⁶ de réaliser les décors du Requiem¹²⁷ de Berlioz, dans le cadre du Festival de Lyon sur le site du théâtre romain de Fourvière. Le spectacle musical comportait une chorégraphie de Vittorio Biagi. Max Schoendorff s'inspire de la structure prismatique d'une pyrite de fer. Le dispositif¹²⁸ (**figure 263**) est constitué de blocs d'aspect métallique, enchevêtrés, qui expriment le chaos, évoquant une catastrophe naturelle, une fin du monde. Il s'agit d'une « opération comparable au procédé analogique dont parle Breton : mettre en contact deux réalités que rien n'y semblait prédisposer. Il y a un moment où quelque chose naît de ce contact, qui était virtuel et se met à exister, d'évidence¹²⁹. » Sur des plateaux à différents niveaux, les danseurs sont revêtus de costumes qui donnent l'illusion de la nudité. Les choristes et des musiciens habillés de noir, les têtes casquées de blanc, se trouvent compléter l'iconographie d'un Jugement dernier. Le temps, le jour de la première représentation, est au diapason, mettant en présence des forces telluriques déchaînées¹³⁰. À partir d'un caillou de quelques centimètres rencontré chez un antiquaire, le scénographe avait édifié une structure haute d'environ quinze mètres qui masquait complètement le jardin qui se trouve derrière la scène¹³¹. Au décor, il avait substitué cette « machine à jouer » composée comme une mise en page de la scène. Elle répondait aux attentes de l'œuvre d'un Berlioz, jouée au XX^e siècle. 150 musiciens, 300 choristes ; 80 danseurs et les 40 figurants dirigés par Vittorio Biagi se tortillaient « comme des asticots », raconte Max Schoendorff¹³² à l'image

¹²⁶ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015, Fourvière une histoire, Lyon, Groupe Progrès, Grandlyon la métropole, Les Nuits de Fourvière, 2015, p. 80.

¹²⁷ 1969, Requiem de Berlioz, Festival de Lyon-Charbonnières (théâtre romain de Fourvière), metteur en scène Louis Erlo.

¹²⁸ Comme pour chacun de ses décors, Max Schoendorff réalise une maquette et des plans cotés.

¹²⁹ BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre », ATAC Informations, n° 96, octobre 1978, p. 18-23.

¹³⁰ Deux séances furent annulées en raison de l'orage, deux autres eurent lieu, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 41.

¹³¹ Dans la plaquette d'information pour Les Nuits de Fourvière en 1996, Max Schoendorff écrit « Cette mixture démonomaniaque transforma à jamais mes rapports atmosphériques avec le lieu [Les théâtres romains de Fourvière]. Je fis construire pour le Requiem une gigantesque pyrite de fer comme chue du ciel sur les jardins, catastrophe cosmogonique au diapason de la chute aux enfers : " L'art est le compliment de la nature ", espérait Novalis. Ici c'en était plutôt le complice. Le jour de la première arriva et les premiers spectateurs s'accrochaient aux grilles. Les musiciens et les choristes par centaines cherchaient leurs places dans la nuit tombante, les danseurs grouillaient partout nus, et transparents comme des asticots. C'est alors que la galène géante joua son rôle de piège à orage. Les éléments se déchaînèrent. Les éclairs et les acteurs, avant les trombes, glissaient en zigzag sur les surfaces métalliques. Le lendemain, à la même heure, le phénomène se reproduisit ponctuellement. Foudroyé ! »

¹³² JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 41.

d'agonisants. L'état d'une fin du monde était total. Le spectacle lui-même était devenu un mythe¹³³.

Au printemps 69, Jacques Rosner reçoit, par un curieux hasard¹³⁴, un manuscrit de Witold Gombrowicz alors très malade, *Opérette*¹³⁵. Il obtient l'accord de ce dernier et demande à Max, qui lui avait fait connaître cet auteur au début des années soixante, de réaliser le décor et les costumes. La forme était celle d'une opérette. Gombrowicz voulait que ce soit une « vraie » opérette viennoise : « Si je me suis attaqué à une forme aussi frivole, c'est pour la nourrir de sérieux et de souffrance¹³⁶. » Max propose de trouver cet univers de référence en Bavière, dans le baroque de Zimmermann ou des frères Asam. Il part avec son ami photographe Yves Orecchioni, afin de ramener des photos de décors et d'éléments architecturaux. À son retour, ils agrandissent les photos¹³⁷, les recomposent en y incrustant des fragments de toiles. Le tout est collé sur des contreplaqués : des palais, des arcatures à travers lesquelles se profilaient des jardins, des perspectives, des balustrades pour la scène du bal. Au deuxième acte, un panneau représentait une bibliothèque. *Opérette* fut ainsi créé en janvier 70, à Chaillot. Witold Gombrowicz ne vit pas ce spectacle. Il meurt en juillet 1969, mais l'esprit y aura été insufflé : « L'idiotie monumentale de l'opérette, alliée au pathos monumental de l'Histoire [...]»¹³⁸.

Ce spectacle est emblématique de la conception de son travail : « Je ne considère pas que je fais des décors au service de la mise en scène¹³⁹. Je fais de la mise en scène par les décors avec le metteur en scène et les costumes, c'est ce qui crée la proximité avec les comédiens. Il ne s'agit pas seulement de décider de la forme d'une robe ou d'un uniforme

¹³³ GRAVIER Albert, « Le XXIV^e festival de Lyon s'est ouvert à Fourvière sur une éblouissante réalisation de « Requiem », de Berlioz », *L'Écho-Liberté*, 13 juin 1969, p. 7.

¹³⁴ Le manuscrit de la pièce avait été déposé par erreur dans le casier de Jacques Rosner qui se trouvait à côté de celui de Planchon au Théâtre de la Cité. Il lut cependant le texte et, après avoir demandé à Planchon s'il avait l'intention de le monter et constate qu'il ne le voulait pas, il décida de le proposer à Georges Wilson avec lequel il venait de mettre en scène un spectacle à Chaillot, voir vol. II, *Iconographie et annexes*, Entretien avec Jacques Rosner, Paris, 14 décembre 2014, p. 328-331.

¹³⁵ Traduction par l'écrivain polonais Constantin Jelenski, ami de Gombrowicz et de Geneviève Serreau, voir vol. II, *Iconographie et annexes*, Entretien avec Jacques Rosner, Paris, 14 décembre 2014, p. 328-331.

¹³⁶ GOMBROWICZ Witold, « Nudité jeune à jamais », *L'Avant-Scène*, n° 449, 15 mai 1970, p. 9.

¹³⁷ 12 panneaux de 12 mètres de haut sur 4 mètres de large, réversibles, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 44.

¹³⁸ GOMBROWICZ Witold, « Nudité jeune à jamais », op. cit., p. 9.

¹³⁹ Marie-Claude SCHOENDORFF, « Journal 1982-1986 », extrait d'une conversation téléphonique de Max Schoendorff avec Serge Barbuscia (Théâtre du Balcon, Avignon) : « Je ne suis pas un "décorateur", je n'apporte pas une touche esthétique ici ou là ! », le 9 mai 2003.

mais il faut encore que les comédiens puissent l'habiter¹⁴⁰.» C'est à ce titre que la nudité est mise en scène pour la première fois sur une scène d'un théâtre national¹⁴¹. Ce vœu ne sera pas toujours exaucé. Ceci explique qu'au cœur de la tourmente des années quatre-vingt-dix, lorsque Jacques Rosner lui proposera l'alternative de continuer à réaliser les décors de ses mises en scène sans concevoir les costumes, il refusera, en accord avec sa conception globale de la scénographie.

Deux ans après, Max Schoendorff, à la demande de Roger Planchon¹⁴², réalise les décors et les costumes de *La Langue au Chat*¹⁴³ (**figure 266**), inspirée d'une pièce de Ben Johnson, *L'Alchimiste*, écrite en 1610¹⁴⁴ : « Pendant toute la durée de la gestation du spectacle, il pratique une sorte de "dramaturgie plastique" improvisée qui consiste à canaliser par le concret du décor la profusion d'une écriture hâtive et, pour la première fois, jetée sur le papier sans le garde-fou d'une fable bien charpenté au préalable¹⁴⁵.» Avec les équipes de techniciens, « il conduit la réalisation d'une machine scénique¹⁴⁶ » qui force l'admiration. Bernadette Bost du Monde parle d'« un baroquisme de bande dessinée sur fond de bunker. Dans « un studio de télévision totalement dément¹⁴⁷ », « Christine Pascal, nue, enfourchait le cochon de Félicien Rops et Michèle Oppenot jouait les stars des années 30 sur le capot d'une Rolls...¹⁴⁸ ». L'accueil de la critique est partagé. La parodie de la société qu'elle dénonce provoque les débats et finit par déjouer la censure, contrefaisant pourtant à outrance la manipulation de la télévision comme organe du pouvoir. Sans chercher à nous positionner sur un sujet qui n'est pas celui qui nous retient ici, il faut simplement remarquer que la complicité de l'auteur-metteur en scène et acteur, Roger Planchon, a été totale avec le scénographe. Max Schoendorff « a donné libre cours à une imagination cultivée par tous les rêves érotico-macabres des romantiques, symbolistes et surréalistes. [...] La mise en scène, dont on peut

¹⁴⁰ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 43.

¹⁴¹ « C'est aussi le premier spectacle où on a vu une fille entièrement nue sur une scène d'un théâtre national », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 46.

¹⁴² Planchon en est à la fois l'auteur et le metteur en scène.

¹⁴³ Max Schoendorff est l'auteur du titre retenu pour le spectacle, dans BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon, 1972-1986*, vol. III, Paris, Marval, 2001, p. 30.

¹⁴⁴ GREY Michel, « La langue au Chat », *L'Aurore*, 23 octobre 1972, p. 7.

¹⁴⁵ BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1972-1986*, vol. III, op. cit., p. 36.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ GREY Michel, « La Langue au Chat », *L'Aurore*, 23 octobre 1972, p. 7.

¹⁴⁸ BOST-LERRANT Bernadette, « Les scandales de Max Schoendorff », *Le Monde Rhône-Alpes*, jeudi 25 avril 1991, p. 23.

dire qu'elle est consubstantiellement liée au décor, joue à merveille des machines complexes...¹⁴⁹ », ainsi peut-on conclure, à propos de ce spectacle à une acmé de l'invention scénographique où de multitudes de scènes s'ouvrent les unes dans les autres comme autant d'images gigognes à l'instar de ce tableau de Patinir, *Loth et ses filles*¹⁵⁰, souvent évoqué par le peintre.

À l'occasion de *Die Unbeständigkeit der Liebe* [La Double Inconstance], de Marivaux à Berlin (**figure 267**), le scénographe propose un univers sadien¹⁵¹ surgi à la lecture de l'œuvre : « La Double Inconstance est un spectacle qui aurait pu être écrit par le marquis de Sade¹⁵². » Les costumes étaient en caoutchouc noir très « sado-maso ». L'ensemble fut conspué par certains spectateurs, d'anciens nazis nostalgiques du III^e Reich, raconte Max Schoendorff dans ses entretiens avec Jean-Paul Jungo, ce qui eut pour effet de le réjouir. La provocation était au rang des ingrédients que le scénographe manipulait avec délectation, comme une forme de résistance artistique à l'intolérance..., en prenant de surcroît courageusement quelques risques.

Pour chacune de ses interventions dans le monde du spectacle, et au regard des documents qui demeurent à l'atelier, le travail fourni paraît considérable, précis et minutieusement organisé. Des relevés des lieux fournissent la base à des plans cotés, annotés en termes de structures et de matériaux, une maquette est réalisée. Des échantillons de tissus complètent les dessins de costumes en couleurs. Les accessoires sont décrits, listés avec tous leurs composants. Un découpage des apparitions des personnages, dans les différents actes, faisant mention de leurs tenues, permet de visualiser l'ensemble du plateau tout au long du déroulement de la pièce. Enfin, le détail de la mise en espace est consigné dans un cahier qui rend compte de la présence des comédiens, de leurs déplacements et de leurs actions. De l'ambiance lumineuse à la présence du plus petit cendrier, rien n'est laissé au hasard.

C'est à la lumière de l'un des carnets conservés à l'atelier que nous avons analysé le seul dessin, où peintre et scénographe signent ensemble la commande : l'affiche de *La Double Inconstance* de Marivaux pour le Schiller Theater de Berlin (**figure 268**). Pour ce grand dessin à la mine de plomb et crayon de couleur (60 x 42 cm), c'est l'idée du double qui prévaut : la structure à deux volets est fracturée par une lame, motif planté dans le sol du

¹⁴⁹ BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon 1972-1986*, vol. III, op. cit., p. 44.

¹⁵⁰ PATINIR Joachim, *Loth et ses filles*, huile sur bois, 48 x 34 cm, vers 1520, Paris, musée du Louvre.

¹⁵¹ Un cyclo constitué de chaînes, un matelas noir capitonné, le tout dans un aquarium de verre, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 48.

¹⁵² Ibid.

décor. De la même façon qu'un aquarium monumental présent sur la scène propose un spectacle dans le spectacle, la figure d'un tableau dans le tableau donne une distance à ce qui se déroule. De part et d'autre, deux groupes de deux personnages se font face. Deux figures féminines, chaussées de talons hauts, recouvertes de plissés, tel un ossuaire d'entrailles meurtries, dressent leurs bras, désignant du doigt, dans un mouvement ascensionnel, l'obscurité d'un ciel, perforé d'une pierre qui elle aussi rappelle l'idée du double. De part et d'autre, derrière elles, des silhouettes énigmatiques paraissent blessées. Le sang s'égoutte, une large flaque se répand autour d'un fruit du même rouge aux pépins multiples disposés comme de minuscules touches de piano. Une partie souterraine laisse apparaître les barreaux d'une cage, dissimulant des espaces plus profonds. Au-dessus, la structure du décor est présente. Dans la partie droite, une série de tracés rectilignes et parallèles évoque le cyclo descendu des cintres constitué de chaînes, tandis que la partie gauche laisse entrevoir les croisillons d'une cage qui abrite un enchevêtrement de lignes fréquentes dans l'univers du plasticien : des entrelacs de formes, des froissés d'étoffes, des fragments de matières où la mine de plomb se trouve rehaussée d'aquarelle, grisée, bleutée ou rougie. Dans le prologue de l'acte I, nous assistons à un retour de chasse, où, comme la dépouille d'une bête sauvage, Silvia, jeune paysanne, est attachée à une perche. Elle est entourée par un filet. La forme d'un corps à l'épiderme velouté (velouté qu'on trouve dans les dessins de Pierre Klossowski), Rorschach écartelé à deux têtes, occupe la partie centrale du dessin. Un filet à terre¹⁵³, symbole de la capture, offre un treillis de traits sinueux. Un jeu de miroirs inverse les motifs et accuse davantage le double. Le crime perfore la surface de la feuille d'une large tache qui inonde de ses ondes écarlates. Max Schoendorff relit les classiques au prisme de Sade¹⁵⁴, fasciné par le réel suprême de l'amour et du crime qui ouvre la nature humaine à la conscience de soi.

Max Schoendorff utilise fréquemment pour communiquer sur ses décors, des références à des univers plastiques. Pour *Une lune pour les déshérités*¹⁵⁵ (**figure 265**), d'Eugene O'Neill, c'est celui des photographes du New Deal comme Walker Evans qui est choisi. Il met en avant de la scène un grillage qui avait pour effet de structurer l'image du décor depuis la salle. Il utilise de la même façon les motifs de maillages, tressages ou autres

¹⁵³ « Silvia est dégagée du filet (par les deux maquereilles), elle est au centre à genoux », peut-on lire à propos de l'acte I, scène I », note le scénographe décrivant la scène dans le carnet noir consacré à *La Double Inconstance*.

¹⁵⁴ Son intérêt pour le marquis de Sade traversera aussi toute sa peinture. Il y fera explicitement référence dans ses titres : (*Dans le boudoir*, 1962, huile sur toile, 27 x 22 cm, coll. part. ; *Les Amis du crime* (hommage à Sade), 1967, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part., *Chambre de pierre pour vierge*, 1973, lithographie, 74 x 54 cm, *Le Phénix dans le boudoir*, 1982, acrylique sur toile, 73 x 60 cm, coll. part.).

¹⁵⁵ Jacques Rosner, metteur en scène, Comédie-Française, Odéon, Paris, 1975.

treillis en renfort des éléments picturaux dans sa peinture ou ses estampes. L'effet était remarquable de l'avis de Jacques Rosner, cependant ce dispositif était très difficile à supporter pour les acteurs qui souffraient des éclats de lumière réverbérés par la maille de métal et se sentaient en cage. Ce dispositif, maintenu avec autorité, provoqua de graves tensions avec les acteurs. Au bout du compte, ces obstinations comme les difficultés de mise œuvre de ces dispositifs scéniques sont l'occasion d'affirmer le plaisir qu'il trouve aussi dans leur recherche¹⁵⁶ et participe de son choix de « mettre les gens dans des situations déviantes, de provoquer, comme disait Duchamp, de légères distorsions du réel¹⁵⁷ ».

C'est dans l'esprit du Grand Verre de Marcel Duchamp que le scénographe conçoit le décor de *La Cenerentola* de Rossini¹⁵⁸ : une scène compartimentée par des formes géométriques afin que plusieurs aires de jeu soient praticables. « Dans ce décor-machine unique pour tout l'ouvrage, tous les lieux sont donnés simultanément pour que le monde soit présent dans sa temporalité et qu'il soit stable, pour que les rapports de l'Univers soient organisés une fois pour toutes¹⁵⁹. » L'espace de la scène est complètement occupé, « il s'est construit un peu comme certains de ces tableaux mécanistes du début du siècle qui n'étaient pas du tout un acte d'allégeance à la mécanisation de la vie, mais plutôt une sorte de dérision de l'esprit industriel. Ce décor est donné un peu comme une sorte de machine inutile¹⁶⁰. » Il embrasse tout l'espace, il est comme en apesanteur, rien ne se déroule au niveau du sol ce qui constitue un défi que Rolf Liebermann, commanditaire du spectacle, soutient envers et contre tout. La soprano Teresa Berganza est conquise par le parti pris du scénographe : « Le décor joue sur deux choses : il y a de grands volumes géométriques comme la pyramide de la cheminée, le cylindre rouge du cellier, l'espèce de cage du palais, la spirale de l'escalier qui sont plutôt des dessins que des peintures ; c'est très linéaire et léger. Puis il y a les personnages, ces chromos mis dans un espace aussi vide, aussi neutre que possible, dans lequel il y a simplement des points d'appui, juste les lignes essentielles¹⁶¹. » Les costumes

¹⁵⁶ « Aller couper un arbre de neuf mètres dans la forêt de Vincennes, en novembre, au milieu du brouillard, un orme je crois, l'emballoter, le charger sur un immense camion, c'est un des plaisirs les plus excitant du métier... » et l'un des meilleurs souvenirs qu'il garde de cette production, dans BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre », ATAC Informations, n° 96, octobre 1978, p. 18-23.

¹⁵⁷ BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre », ATAC Informations, n° 96, octobre 1978, p. 18-23.

¹⁵⁸ Jacques Rosner, metteur en scène, Opéra-Garnier, Paris, 1977.

¹⁵⁹ FONTAINE Gérard, *Le Décor d'opéra. Un rêve éveillé*, Paris, Éditions Plume/Adès, 1996, p. 217.

¹⁶⁰ SCHOENDORFF Max, « Cenerentola », texte écrit pour le livre de Rolf Liebermann, en quelque sorte le bilan des dix années parisiennes passées à l'Opéra de Paris ; LIEBERMANN Rolf, *En passant par Paris – Opéras*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁶¹ Ibid.

somptueux et notamment la robe de la Diva, dessinée par Max Schoendorff, sont remarqués par un grand couturier et prennent place dans l'ouvrage *Vestiaire de Divas*¹⁶². « Il est vrai que j'aime bien établir des relations, des rapports entre le monde du théâtre ou de la musique et l'univers plastique¹⁶³ », affirme Max Schoendorff, dans *Le Journal de Toulouse* en octobre 1988. Le scénographe et le metteur en scène effectuent de fréquents rapprochements entre le langage de l'expression picturale et « la machine à jouer » qu'ils se doivent de mettre en branle pour servir la pièce ou l'opéra. On remarque que, la même année 1988, un écho plastique à ce décor se retrouve dans une lithographie intitulée *Orage*¹⁶⁴. Des rencontres plastiques croisées avec d'autres domaines de création contemporaine, Max Schoendorff en orchestra autour de la musique, en 2002, à l'URDLA. Tout un programme, dont nous reparlerons plus loin, fut organisé autour d'un concept de porosité, de perméabilité, d'échanges entre arts visuels et arts sonores : *Mu-sique en vue*¹⁶⁵.

Le décor s'adosse à l'esprit d'une époque qui ne correspond pas forcément historiquement à celle de sa création : ainsi à l'Opéra de Paris pour *La Cenerentola*, le parti avait été pris de considérer Rossini comme une sorte de musicien pré-dadaïste¹⁶⁶, « annonçant Satie, et donc Duchamp et Picabia ! [...] À Duchamp, il avait emprunté ses drôles de machines : les interprètes évoluaient entre cylindre, cube et spirale sans jamais toucher terre¹⁶⁷. » Suivant la même logique, un décor dadaïste est exécuté pour *La Culotte*, de Carl Sternheim¹⁶⁸, conforme à la maquette (**figure 270**) du scénographe. Dans *Orage*, d'Auguste Strindberg, c'est l'univers du Scandinave Edvard Munch qui est évoqué ; enfin, en 1990, pour le diptyque qu'il monte pour Jacques Rosner, le *Don Juan* de Molière et le *Don Giovanni* de Mozart (trentième et dernier spectacle avec Jacques Rosner), c'est Zurbarán, Valdès et le

¹⁶² PINASA Delphine (sous la dir. de), *Vestiaire de Divas*, Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, Centre national du costume de scène, 2010, p. 52.

¹⁶³ PELISSOU J.-L., « De l'orage dans l'air... », *Le Journal de Toulouse*, n° 188, lundi 17 octobre 1988, non paginé.

¹⁶⁴ Voir *Inventaire graphique*, Excel n° 935, *Orage*, 1988, lithographie 4 couleurs, 66 x 49 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁵ Une exposition à l'URDLA, un catalogue *Mu-sique en vue*, URDLA, 12 octobre–14 décembre 2002, Villeurbanne, 2002, des tables rondes et des « concertations ».

¹⁶⁶ « Ce sont Les Petits Péchés de ma vieillesse, des chansons et des petits morceaux de musique qui s'appellent, par exemple, Ouf ! Les petits pois, ou d'autres. Et je me suis dit " Dans le fond, c'est un pré-dadaïste " », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 50.

¹⁶⁷ BOST-LERRANT Bernadette, « Les scandales de Max Schoendorff », *Le Monde*, Rhône-Alpes, jeudi 25 avril 1991, p. 23.

¹⁶⁸ Metteur en scène Jacques Rosner, Grenier de Toulouse, Théâtre Daniel-Sorano, 1985.

peintre symboliste Arnold Böcklin¹⁶⁹ qui sont convoqués¹⁷⁰. Le parti pris scénographique, presque « en ogre¹⁷¹ » dévore l'ensemble de la communication du spectacle et se donne à apprécier jusqu'au plus petit détail : dans le livret du Don Giovanni, un corpus d'œuvres est ainsi offert à l'acuité du lecteur : des Vanités, l'œuvre du Guerchin, Picasso...

Pour Carmen Jazz, au Théâtre antique de Vienne, il conçoit un lieu scénique (**figure 264**) qu'il avait voulu être « un rond parfait de terre d'ocre rouge [...] à moitié cerné de "barreras" comme dans les piazzas où l'on s'imprègne de la présence terrible de la mort¹⁷² ». En fond de scène, sur un grand écran blanc de soixante mètres de long sur huit mètres de haut, des images viennent préciser le lieu où se déroule chaque acte. Si l'image raconte un ailleurs, le scénographe est très attaché à faire exister le réalisme d'un monde familier : côté cour, on pouvait voir un camp de bohémiens (osier en vrac, limousine étripée, landau hors d'âge et d'usage...), côté jardin, un poste de police militaire (grillage, baby-foot). Alex Dutilh, du Monde de la musique, s'insurgera devant le budget de 8 millions de francs, jugé excessif pour, dit-il, « une mise en scène peu convaincante, un casting inégal, un orchestre approximatif¹⁷³ » ; tandis que Francis Marmande, du Monde, égrène les points forts¹⁷⁴ et moins forts de la périlleuse adaptation de l'opéra de Bizet.

Au théâtre, l'un des plus lourds problèmes à gérer est le changement de décors. Tous les décors de Max Schoendorff ont composé avec cette contrainte. Ainsi expérimente-t-il en 1978, pour La Manifestation¹⁷⁵ de Philippe Madral, avec le photographe Rajak Ohanian, un procédé astucieux qui consiste à projeter des photos noir et blanc de décors intérieurs à partir d'une cabine insonorisée équipée pour projection sans déformation. La justesse vient alors du

¹⁶⁹ « Les cyprès, peints par Van Gogh ou par Böcklin, ce sont des flammes noires. Ils ont toujours quelque chose à voir avec la mort », Don Juan, Cahiers Sorano, Toulouse, Théâtre national de Toulouse, octobre 1990.

¹⁷⁰ « Univers pictural : Il n'y aura pas, pour ces spectacles, de référence à tel ou tel peintre particulier. Il n'empêche que le travail sur le décor et les costumes sera daté. On pourra voir passer l'ombre de Zurbarán ou des peintres andalous, comme Valdès Leal. Mais on pourra aussi trouver des allusions à d'autres modes picturaux : aussi bien *L'Île des morts* de Böcklin, que Van Gogh, ou tel peintre des XVII^e et XVIII^e siècles », Don Juan, Cahiers Sorano, Toulouse, Théâtre National de Toulouse, octobre 1990, non paginé.

¹⁷¹ Jacques Rosner rappelle, comme l'écrivent Jean et Brigitte Massin, que Don Giovanni est un ogre qui veut tout avoir, tout êtreindre, tout dévorer... , Don Giovanni, Théâtre du Capitole, Toulouse, oct.-nov. 1990.

¹⁷² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 226. « Le décor », texte destiné au programme de Carmen Jazz, à l'attention de M. Alain Garland (producteur délégué), 18 septembre 1991.

¹⁷³ DUTILH Alex, « Carmen Jazz, les mouchoirs pour pleurer », gratuit du Monde de la musique - Téléràma, n° 169, septembre 1993, non paginé.

¹⁷⁴ Points forts que seraient : l'ouverture des enfants des écoles de musique de Vienne, l'abattage de Dee Dee Bridgewater, le dispositif scénique de Max Schoendorff et la jazzification de l'œuvre ; et moins forts : le rythme d'ensemble, les voix de Don José (Allen Hoist) et d'Escamillo (Olivier Constantin), MARMANDE Francis, « Les lois de l'amour », Le Monde, 22 juin 1993.

¹⁷⁵ Jacques Rosner, metteur en scène, Jeune Théâtre National, Odéon, Paris.

choix des images opéré par l'œil de l'artiste qui a arpenté rues et appartements parisiens. Cette complicité autour de la mise en scène d'une œuvre s'est nouée à de multiples occasions, à Paris, à Avignon, à l'étranger, fondée sur la recherche de renouvellements surprenants et incisifs des procédés scéniques au service de l'œuvre. Ainsi, le décor peut-il être animé par une technologie de pointe qui va mettre en valeur un symbole, celui de la « cruauté antique¹⁷⁶ », le sel, pour *Phèdre*¹⁷⁷, au Festival du Marais, où Max Schoendorff utilise un laser vert qui fait vibrer optiquement un sol recouvert de six tonnes d'une épaisse couche de sel blanc brillant.

Le scénographe peut aussi chercher à restituer une atmosphère encore plus vraie que nature, « hyperréaliste¹⁷⁸ ». C'est le cas avec *L'Atelier*¹⁷⁹ à l'Odéon : « Max Schoendorff est d'abord un peintre, mais il a réalisé beaucoup pour le théâtre. Il amène un univers plastique et une position esthétique passionnante, parce qu'ouverte et non figée par la technique théâtrale¹⁸⁰. » Comme pour *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg, il construit pour *L'Été* dernier à Tchoulimsk, d'Alexandre Vampilov¹⁸¹, « une sorte d'image archétypale qui fasse partie de l'inconscient collectif ... [...]. Il faut que ce soit comme la répétition d'un rêve, quelque chose que tout le monde s'attendait... à voir¹⁸². » « C'est un décor unique mais il « fonctionne comme une succession de cadres permettant, un peu comme au cinéma, de faire des plans de natures différentes. La façon même dont la pièce est écrite mène à cela¹⁸³. » Il réitère cette solution pour *Une lune pour les déshérités* d'Eugene O'Neill tenant « à créer un lien affectif entre ce décor et les personnages qui le construisent¹⁸⁴ ». Dès lors, il restitue un ensemble qui utilise la technique ancestrale du bois découpé fréquente en Sibérie, faisant

¹⁷⁶ Dans JUNGU Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁷ Jacques Rosner, metteur en scène, Festival du Marais, Comédie-Française, Paris.

¹⁷⁸ Dans JUNGU Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁹ Pièce de Jean-Claude Grumberg, metteurs en scène Maurice Bénichou, Jean-Claude Grumberg, Jacques Rosner. La structure du décor reprenait la pente caractéristique des toits des immeubles parisiens, pour enfermer la scénographie dans une boîte dont sol était incliné vers le public de façon à lui donner l'impression de se trouver au centre de l'intrigue.

¹⁸⁰ Propos d'Humbert Camerlo recueillis à propos de l'intégrale Erik Satie dans Par parenthèse, « L'ombre de Satie », numéro spécial, mai 79.

¹⁸¹ T.N.P. de Villeurbanne, mise en scène collective, 1981.

¹⁸² BATAILLON Michel, *Un défi en province*. Planchon 1972-1986, vol. V, Paris, Marval, 2001, p. 14.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

intervenir la modernité par des objets (ici du mobilier en fer peint) qui n'en sont que davantage mis en valeur.

Au théâtre, le scénographe en est en permanence conscient, il faut compter avec de multiples contraintes techniques et matérielles. Même si, à l'origine de chaque prise de décision, il semble s'être posé la question de Dada : comment peut-on affirmer quoi que ce soit ? C'est, entre autres, ce qui le fait repenser le sacro-saint rideau noir de scène de Jean Vilar comme un élément partie prenante de la scénographie : « [...] on finit par faire des actes plastiques qui ont espèce de nécessité¹⁸⁵ ».

Max était intransigeant concernant les costumes et les décors, précise Jacques Rosner¹⁸⁶, il ne supportait pas que quiconque intervienne sur ce qu'il avait décidé (surtout pas les acteurs), « [...] que la démarche que l'on peut avoir soit ou ne soit pas imperméable aux autres¹⁸⁷ ». Il concevait son œuvre sur le papier, en maquette, en fonction d'images extrêmement précises dessinées, annotées et échantillonnées, devant servir minutieusement l'effet recherché. Il y avait l'auteur, lui et moi, confie Jacques Rosner : « J'avais de plus en plus besoin des acteurs et lui de moins en moins. Il y a donc eu un moment où j'ai eu besoin de travailler avec d'autres¹⁸⁸. »

Avec André Vucher (1933-2010), président fondateur et animateur dans le secteur associatif de deux structures de production et de diffusion théâtrales, « Théâtres 13 » puis « Théâtre Sud », il s'agissait de relever une fois de plus le défi du renforcement de la décentralisation de la culture en province sur le mode de l'amitié. « L'idée de départ était à la fois simple et généreuse : une mutualisation des coûts permettant au public de municipalités aux capacités budgétaires limitées d'avoir néanmoins accès à des spectacles de qualité¹⁸⁹. » Les deux hommes sont farouchement hostiles à toute conception élitiste de la culture, ils vont faire perdurer le théâtre « populaire » au sens de Jean Vilar. Max Schoendorff va, tout au long de cette collaboration, mettre à contribution son savoir et son ingéniosité pour concevoir des décors légers, facilement mis en œuvre et adaptables à toutes les configurations de salles. Il semble que se jouer de ces contraintes pour mieux les dépasser soit devenu un véritable défi,

¹⁸⁵ ATAC Informations, BOST Bernadette, « Un peintre au Théâtre Max Schoendorff : "Le décor est un dernier lien avec la réalité " », n° 96, octobre 1978.

¹⁸⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 343. Entretien avec Jacques Rosner, Paris, 14 décembre 2014, p. 328 à 331.

¹⁸⁷ Par parenthèse, « L'ombre de Satie », numéro spécial, mai 79.

¹⁸⁸ Marie-Claude, la femme de Max Schoendorff, corrobore cette constatation de Jacques Rosner : Max Schoendorff n'avait pas une considération exagérée pour l'ego.

¹⁸⁹ FURJOT Daniel, « André Vucher 1933-2010 », ...*Ça presse*..., n° 47, décembre 2010, p. 3.

presque un postulat de départ, un stimulant aussi, que le scénographe avait maintes fois relevé avec Jacques Rosner. Il eut l'occasion de réitérer l'exploit lors d'une dizaine de productions¹⁹⁰.

Il travaille suivant un processus qu'il décrit à maintes reprises. Il s'en explique notamment en 1979 à l'occasion de l'intégrale d'Erik Satie programmée à l'Opéra-Comique par Rolf Liebermann : « [...] il faut laisser venir les idées, lentement, il faut beaucoup écouter l'œuvre, il faut voir à quoi elle fait penser, noter, enregistrer les faisceaux d'analogies des évocations que l'on peut avoir et petit à petit on trouve une sorte de dénominateur commun à l'œuvre, à toutes les données de l'œuvre, on commence surtout par savoir ce que l'on ne veut pas, ce que ça ne doit pas être, puis il reste un certain nombre de possibilités, et un jour il y a une possibilité qui s'impose, et qui exclut vraiment toutes les autres, on ne peut plus faire autre chose¹⁹¹. »

« Le théâtre, c'était une espèce de passerelle, de rencontre, une vie qui n'est pas soumise aux contraintes du quotidien, et qui en même temps contient les mêmes contraintes : il faut se plier à une entente et à une complicité avec le metteur en scène, il faut comprendre le sens de l'œuvre, les données techniques du théâtre, savoir aussi quel genre de budget on peut gérer... toutes les contingences de la réalité mais au service de quelque chose de complètement éphémère, chimérique. C'était une sorte de compromis de synthèse¹⁹². » Max Schoendorff fait confiance au procédé suivant : « C'était en fait la déduction de différents éléments de lecture, de compréhension de l'œuvre et il y avait un moment où une idée s'imposait. Souvent je me disais cette idée est complètement délirante, qu'elle n'est pas réalisable, que c'était une première idée qui passe. J'en avais toujours cinq ou six autres mais c'était toujours la première qui était la bonne. Il y avait toujours le déclic, le flash qui disait qu'on avait trouvé l'équivalent de ce texte¹⁹³. » Les lectures étaient réalisées dans un esprit de grande complicité avec le metteur en scène, explique-t-il dans ses entretiens avec Jean-Paul Jungo « ce n'était pas un rapport de forces. Mais c'est vrai que la plupart du temps, il [Jacques Rosner] mettait en scène dans le décor qui était une lecture de la pièce dont nous avions

¹⁹⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 365. Scénographies : théâtres, opéras, festivals, musées.

¹⁹¹ « L'ombre de Satie », interview de Max Schoendorff, Par parenthèse, numéro spécial, mai 1979, non paginé.

¹⁹² KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », interview de Max Schoendorff, Nouveaux Regards, n° 17, printemps 2002, p. 45.

¹⁹³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 60.

discuté¹⁹⁴. » La collaboration depuis la lecture, et quelques fois le choix de l'œuvre, était permanente, elle aurait dû déboucher sur une co-signature des spectacles¹⁹⁵.

Le scénographe est toujours à la recherche d'une idée générique, « or on finit par faire des actes plastiques qui ont une espèce de nécessité¹⁹⁶ ». Pour *La Cenerentola* l'idée était que tout était suspendu ; pour le *Requiem* de Berlioz, la pyrite, pierre naturelle, à la fois un cristal « pur et violent », qui concrétisait le chaos, le magma de fin du monde ; dans le *Socrate* de Satie, un tapis roulant personnifiait une marche perpétuelle et en même temps une stabilité qui s'accordait avec la musique répétitive sur des extraits de dialogues de Platon. La mort de Socrate se déroulait à travers un « huis clos », symbolisé par une cage aux barreaux de lumière, comme autant d'ouvertures sur un ciel bleu, une façon d'inverser le plein et le vide en accord avec l'humour caché de Satie, son austérité. L'idée du décor était ainsi très conceptuelle, elle relevait ici de l'art optique, très géométrique, « une sorte d'illumination, d'équivalent poétique¹⁹⁷ ».

On peut s'interroger sur le rôle qu'aurait pu jouer l'œuvre du peintre dans celle du scénographe. Ainsi aurait-elle pu s'exprimer avec un spectacle programmé à l'Opéra de Hambourg en 1986. Le metteur en scène allemand Johannes Schaaf vient voir Max à l'atelier à la demande de Rolf Liebermann pour le décor de *Rigoletto*¹⁹⁸ de Verdi. Le metteur en scène, à la vue de la maquette du polyptyque de *Scène de la vie des douze Césars* (1983) posée depuis presque deux ans sur la chaudière de l'atelier, a trouvé son décor. Il convainc l'artiste, malgré sa réticence, de le laisser l'utiliser¹⁹⁹. Max Schoendorff l'avait à plusieurs reprises affirmé : « Je ne cherche pas à faire dans le décor quelque chose qui rappellerait ma peinture et qui chercherait à mettre mon monde à moi à l'intérieur de l'œuvre de quelqu'un d'autre. J'essaie de trouver ce qui me semble le plus juste, plastiquement, poétiquement, par rapport à

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Jacques Rosner et Max Schoendorff proposent une co-signature à la Comédie-Française qui refuse pour des problèmes administratifs, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 59.

¹⁹⁶ « L'ombre de Satie », Par parenthèse, numéro spécial, mai 79.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Cet opéra est inspiré de la pièce de Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, de 1851.

¹⁹⁹ Marie-Claude Schoendorff consigne ces mots de Max Schoendorff dans son journal du dimanche 25 mai : « – Schaaf veut qu'on joue dans le polyptyque ». « – Il est vrai que c'est une espèce de décor dans la mesure où c'est pénétrable, c'est en trois dimensions. Il s'agit d'une succession de scènes qui n'en font qu'une, comme on peut imaginer la *Vie des douze Césars* » ; « ce sont douze épisodes mais qui ne constituent qu'une seule histoire », dans LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 278.

l'œuvre proposée²⁰⁰. » Un peu plus tard, une maquette²⁰¹, dont les panneaux sont reconfigurés à partir de nombre de ses peintures (**figure 271**), est emportée à Hambourg. Le matériel retourné à notre demande²⁰² en 2016 permet de confirmer qu'il ne restitue pas les peintures réalisées pour la Scène de la vie des douze Césars, mais qu'il conçoit une adaptation de plusieurs d'entre elles. En partie centrale, un large panneau de 4 mètres sur 8 mètres (numéroté 5, 6, 7, 8) reprend la composition de Hymne (**figure 272**, panneaux 5, 6, 7 et 8), augmentée par l'incrustation en partie gauche du motif central de Prémonition du gouffre²⁰³. De part et d'autre se trouvent deux autres panneaux, numérotés par la main du scénographe 1, 2, 3, 4 & 9, 10, 11, 12. Ils sont constitués, pour le décor de gauche, des deux feuillets d'un paravent reprenant, pour le panneau 1 & 2, le collage d'une partie de *Circulus vitiosus Deus*²⁰⁴ incrusté dans *Ardente tombe* ayant effectué une rotation de 90°, dans laquelle se trouve rapportée une figure féminine à demi allongée, drapée dans une étoffe bayadère, sa Gilda (?), et pour le panneau 2 & 3, *Miroir du chevalier Vermeil*²⁰⁵ inversé dans lequel se détache un fragment du *Sacrifice du miel*²⁰⁶ dont certaines parties ont été remplacées, comme l'est aussi un fragment en partie haute et qui laisse échapper tout un jeu réaliste de gestes érotiques. Le panneau placé vraisemblablement à droite de la partie centrale du décor montre *Tout revient*²⁰⁷ avec en superposition un personnage masculin (le spadassin Sparafucile ?) brandissant une épée (9 & 10) tandis que *La Fuite*²⁰⁸ dans son intégralité constitue le dernier feuillet (11 & 12) de ce deuxième paravent. On remarque sur les cartons de ces décors que les reproductions des tableaux utilisés proviennent toutes du catalogue de l'exposition *Rétrospection à l'Auditorium* en 1980. Les tonalités d'encre de certaines zones des collages ont été retravaillées (à moins que ce ne soit la colle utilisée qui les aura altérées). Enfin,

²⁰⁰ SCHOENDORFF Max, « Quelle a été la démarche suivie... », Par parenthèse, numéro spécial « L'ombre de Satie », mai 1979.

²⁰¹ Les dimensions de cette maquette ont été relevées à son départ de l'atelier par Marie-Claude Schoendorff : 81 x 72 x 35 cm.

²⁰² On n'admira jamais assez le sérieux de l'institution allemande qui a conservé cette maquette près de trente ans. Je remercie particulièrement Stephanie Funk, Künstlerische Produktionsleitung de l'Opéra de Hambourg qui s'est chargée de la restitution.

²⁰³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 91, *Prémonition du gouffre*, 1963, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

²⁰⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 100, *Circulus vitiosus Deus*, 1964, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

²⁰⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 180, *Miroir du chevalier Vermeil*, 1979, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part.

²⁰⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 177, *Le Sacrifice du miel*, 1978, huile sur toile, 116 x 89 cm, coll. part.

²⁰⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 147, *Tout revient*, 1971, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

²⁰⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 173, *La Fuite*, 1973-1976, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

comme dans le polyptyque *Scène de la vie des douze Césars* (**figure 219**), le système de découpe des parois a été utilisé pour animer les pourtours des panneaux et les faire pénétrer dans une obscurité peut-être retenue pour le fond de la scène²⁰⁹. Le spectacle avec ce décor n'eut malheureusement pas lieu²¹⁰. On le déplorera pour deux raisons : en fin de compte, le scénographe-peintre n'était pas mécontent de cette expérience nouvelle, et malgré ce qu'il avait toujours pensé, ce défi aurait pu l'orienter vers une exploitation nouvelle de sa peinture. C'était également l'occasion rêvée de voir se réaliser un projet qui avait peut-être germé dans l'esprit du peintre au moment de la création du dispositif de la *Scène de la vie des douze Césars*²¹¹. Car il s'agit bien d'une conception scénique qui s'offre à la vue, Johannes Schaaf en avait été, on peut le penser, persuadé. Ce décor aurait été co-signé par Max Schoendorff peintre et non pas essentiellement Dramaturg, renouvelant pour chaque spectacle un environnement scénique particulier. Pour lui, une scénographie est toujours le résultat d'une interprétation d'une œuvre contextualisée qui adhère à une idée-force plastique. Elle conditionne la mise en scène : « la machine à jouer » dont le fondement est son potentiel d'expressivité²¹² : « Le théâtre, c'est une sorte de pont entre le monde réel et celui de la peinture qui, lui, n'a pas de contingence immédiate puisque très solitaire. Au théâtre, on est dans le monde de la poésie et de l'imagination, mais avec toutes les aspérités du réel (budget, détails, équipes, etc.). D'autre part, contrairement à la peinture où on est constamment amené à parler de soi, au théâtre, il s'agit d'abord de servir au maximum ce que peut attendre un

²⁰⁹ Quelques précisions ont été relevées par Marie-Claude Schoendorff dans son journal (« Journal 1982-1986 », dimanche 25 mai 1986) concernant le premier décor prévu par le scénographe avant que Johannes Schaaf ne choisisse de jouer son *Rigoletto* dans le Polyptyque : Le mur dont Max avait décidé qu'il serait le décor unique du *Rigoletto* de Hambourg, mur à portes par lesquelles on entre à l'intérieur, escalier à l'intérieur du mur qui permet à la cantatrice d'accéder pour son grand air à une fenêtre percée au bout du mur, le mur s'effondre.

²¹⁰ Les décors furent réalisés selon les indications de l'artiste. Mais à la veille de se rendre à Hambourg pour les voir, le chef d'orchestre (Giuseppe Sinopoli) et le ténor (Sidney Shicoff) refusèrent la mise en scène de Schaaf. Liebermann pris par le temps fut alors contraint de réutiliser un ancien décor pour éviter l'annulation du spectacle. Sollicité par nous, l'Opéra de Hambourg renvoya deux maquettes, en pièces détachées. On peut supposer que le décor avait été composé par Max Schoendorff à partir de six panneaux de 4 mètres par 4 mètres réalisés à partir de montages d'images reprenant principalement certaines de ses peintures (*Hymne*, *La Fuite*, etc.) n'ayant rien en commun avec *Scène de la vie des douze Césars*.

²¹¹ Les dimensions initiales prévues de la structure étaient beaucoup plus importantes, semble-t-il. En effet, il confie à Jacques Verrière : « Ce sera comme une chambre d'hôtel et plus du tout comme un vaste hall... Pour moi, ce qui importe, c'est le rapport du spectateur avec la peinture or, là, il n'est plus ce que j'avais imaginé... », SCHOENDORFF Marie-Claude, « Journal 1982-1986 », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff, 28 octobre 1982. Ainsi, il devait voir, en termes de dimensions, son projet se réaliser : « [...] je me réjouissais de voir ce que ça aurait donné. En plus, je pense que Schaaf était un fou furieux, mais en même temps qu'il était génial », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 58.

²¹² Max Schoendorff fait sienne le propos de Jean Vilar : « Tout ce qui est inutile dans un décor est laid. » Il faut faire dire aux choses ce qu'elles veulent dire, sans qu'il soit nécessaire de rajouter des détails, tout a une fonction, dans PELISSOU J.-L., « De l'orage dans l'air... », *Le Journal de Toulouse*, n° 188, lundi 17 octobre 1988, non paginé.

auteur, même s'il est mort depuis des siècles. J'essaie donc de réaliser des décors où j'oublie, autant que possible, mes propres désirs²¹³.» Il se trouve, cependant, que le « autant que possible » ait été plutôt « plus ou moins possible »... puisque : « Durant toute notre collaboration avec Rosner, je considérais que la fabrication d'un décor c'était une manière de lire la pièce²¹⁴... » qui était davantage sa manière, originale et percutante. Il adopte ainsi une attitude qu'il ne quittera pas, confie-t-il à Bernadette Bost, en 1991 : « Ne pas me soucier d'apposer ma griffe sur le spectacle, mais chercher la réponse la plus poétiquement évidente au problème posé²¹⁵. »

Au théâtre, « il faut travailler avec l'imaginaire des autres, pas seulement avec le sien propre²¹⁶ », mais « il y a des rapports entre la peinture et le théâtre²¹⁷ », pense Max Schoendorff. « Je cherche quelque chose au théâtre qui échappe au réalisme, il y a des rapports secrets... une manière de traiter le temps, l'espace, le volume... de se confronter avec d'autres œuvres... je relie les bienfaits de ce que je fais au théâtre²¹⁸ », poursuit-il. Jean-Clarence Lambert²¹⁹, en 1980, interroge Roger Planchon sur les rapports entre le théâtre et la peinture chez Schoendorff. Le metteur en scène, compagnon des premières comme des dernières expériences, s'il retrouve « sans peine dans ses toiles le tragique de Kleist, y voit aussi] le monde nocturne et souterrain du théâtre²²⁰ ».

L'activité de scénographe de Max Schoendorff fut intense, à tel point que dans ATAC Informations, déjà en 1978, la journaliste Bernadette Bost-Lerrant se demande si elle n'aurait pas même supplanté celle du peintre. Schoendorff s'en défend. Il refuse d'être considéré comme « un peintre venu au théâtre²²¹ » : « Il me semble plutôt qu'on naît " artiste "

²¹³ Ibid.

²¹⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 59.

²¹⁵ BOST-LERRANT Bernadette, « Les scandales de Max Schoendorff », *Le Monde Rhône-Alpes*, jeudi 25 avril 1991, p. 23.

²¹⁶ VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, *Mémoire des Arts*, 1987. Dans ce film, Max Schoendorff est interviewé par Jean-Jacques Lerrant (1922- 2011), journaliste, écrivain, poète et critique d'art, qui était entre autres choses responsable des pages culturelles du *Progrès de Lyon*.

²¹⁷ VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, *Mémoire des Arts*, non daté.

²¹⁸ VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, *Mémoire des Arts*, 1987.

²¹⁹ Jean-Clarence Lambert est auteur d'une cinquantaine d'ouvrages (poésies, traduction, essais sur des peintres), mu-sique en vue, cat. d'exp., URDLA, 12 octobre – 14 décembre 2002, Villeurbanne, 2002.

²²⁰ LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, op. cit., p. 22.

²²¹ « Après avoir célébré l'interprète et l'auteur – puis le metteur en scène, demiurge absolu –, voici qu'on regarde enfin un peu plus loin. Dans l'ombre des montreurs d'ombres, d'autres créateurs s'affairent à faire naître des images qui ne servent pas seulement à " décorer ". Forêts de signes ou de symboles, les scénographies

(je n'aime pas ce mot...) : on a une particularité psychophysique qui suscite un certain type de rapport avec la société²²² », dit-il encore. De l'atelier à la scène, il s'agit d'élargissement du champ mental²²³. Le théâtre est pour Max Schoendorff, comme il l'était pour Picabia, une sorte d'ardoise magique aux renouvellements incessants, un vrai-faux divertissement passé à la moulinette dada. Les multiples contraintes techniques et matérielles sont autant d'incitations à accoucher de solutions plastiques. En équilibre sur un fil, entre Éros et Thanatos, elles vont donner lieu à une production autonome de sens souvent ironique toujours subversive²²⁴, et non à une traduction ou une illustration d'un texte préalable. « L'unité c'est la personnalité, c'est " ma " personnalité », dit-il, « le style doit apparaître au bout par une espèce de surcroît, s'il y a une vraie personnalité, le style doit apparaître nécessairement, mais il ne faut pas truquer en inventant un style et en s'y tenant ensuite comme à un sigle, un style n'est pas un sigle²²⁵. » L'artiste n'est pas totalement libre de sa création. S'il désire entretenir le lien qu'il a su créer avec son regardeur, il est nécessaire de le rassurer en lui offrant un peu de ce qu'il connaît déjà de l'œuvre. Contrairement à sa peinture qui a « une grande constance », sans doute un peu obsessionnelle, pour les décors de théâtre, « je fais intervenir très fort l'influence de l'œuvre traitée, donc ça devient quelque chose de plus dialectique, ce n'est pas un dialogue entre moi et moi, c'est un dialogue entre l'autre et moi, entre les autres et moi, il y a l'œuvre, il y a le théâtre où elle se déroule qui chaque fois a une influence²²⁶. »

d'aujourd'hui s'écartent de plus en plus de la reproduction conventionnelle de l'espace. Parfois, on peut y lire d'emblée toute la problématique d'un spectacle », BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre : Max Schoendorff », ATAC Informations, n° 96, octobre 1978, p. 18.

²²² BOST- LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre », ATAC Informations, op. cit., p. 20.

²²³ « Il n'y a pas de continuité entre ma peinture et mes décors. [...] Mon activité est plus proche de celle de Picabia. En fait, il n'y a jamais continuité d'un mode d'expression à l'autre, pas plus que dans une langue à l'autre. Chacun a son organisation logique, sa grammaire propre, et couvre un domaine de l'esprit non réductible au domaine des autres », BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre : Max Schoendorff », ATAC Informations, op. cit., p. 20.

²²⁴ « Les photos géantes d'Opérette, la structure inspirée d'une pyrite pour le Requiem, le monde suspendu de La Cenerentola, les cinq tonnes et demie de gros sel et le laser de Phèdre », dans BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre : Max Schoendorff », ATAC Informations, op. cit., p. 18-23.

²²⁵ MARCHAND François, « L'ombre de Satie », Par parenthèse, numéro spécial, mai 1979, non paginé.

²²⁶ MARCHAND François, « L'ombre de Satie », Par parenthèse, op. cit.

« ... je retire aussi des bienfaits de mon travail au théâtre »

Le rythme de la production théâtrale impose un renouvellement par l'œuvre même qu'elle se doit de servir. L'art de la mise en scène dont sa peinture relève, selon Patrice Béghain, sera sans cesse convié dans les tableaux de Max Schoendorff « parce que [sa peinture] convoque les moyens de la représentation au service d'une sorte de catharsis partagée²²⁷ » entre le peintre et son regardeur.

« Pas de doute sur le premier choc : en 1946, âgé de onze ou douze ans, je vis dans la vitrine d'un miroitier de Mâcon la reproduction des Jeunes filles sur la plage de Dinard de Picasso. Cette rencontre fortuite rendit aussitôt risible à mes yeux toute la raillerie dont était alors accompagnée quelque allusion à l'art moderne. Plus, je savais dès lors que seul l'art dans ce qu'il avait de plus provocant, de plus bizarre aussi, me permettrait de comprendre, d'admettre la réalité et sa contingence²²⁸. » Interrogé sur sa première sensation de « peinture », Max Schoendorff cite très précisément ce souvenir qui lui avait fait comprendre que « la peinture n'était pas forcément la représentation d'une chose...²²⁹ ». Un autre souvenir d'enfance restera gravé dans sa mémoire, celui d'une vieille amie de sa grand-mère qui pratiquait le pastel et vendait sa production : « J'ai donc découvert à la fois la modernité dans l'image et la matérialité artisanale dans la pratique²³⁰. »

À dix-sept ans, Max Schoendorff, formé à la littérature, en khâgne au lycée du Parc, pousse la porte de la galerie Folklore, où s'expose l'avant-garde, piloté par le photographe Antoine Demilly²³¹, personnage incontournable à Lyon pour le Studio qu'il a fondé avec Théodore Blanc. L'artiste fait remonter à ce moment sa décision d'y jouer un rôle, et s'en explique précisément dans un texte qu'il écrit pour l'ouvrage *Le Poids du monde*. Marcel

²²⁷ BÉGHAIN Patrice, « Du *Theatrum mundi* au *Theatrum passionum animae* : la peinture selon Schoendorff », Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2016, p. 7.

²²⁸ SCHOENDORFF Max, « Un créateur parle du langage musical aujourd'hui », *Musique nouvelle*, n° 2, Auditorium, 1981, p. 8.

²²⁹ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 279. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

²³⁰ Ibid.

²³¹ SCHOENDORFF Max, « Sur Marcel Michaud », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 187.

Michaud (1898-1958)²³². Il en parle alors comme d'une « transmutation », « une féerie » qui opère : « Il m'apprit à faire de l'ironie, du doute ou de l'invective, les matériaux d'une œuvre qu'ils savaient avant même qu'elle ait vraiment commencé d'exister. [...]. Ainsi le poète obéissait-il à un orient véritable²³³. » Celui qui n'est encore qu'un khâgneux, marginal certes, se retrouve alors dans l'aura de la galerie Folklore, projeté dans la constellation des plus grands²³⁴. Il est encore, au contact de Marcel Michaud, poète, auteur d'une rubrique dans *Résonance*²³⁵ puis animant une émission de radio où il lit « René Char, Francis Ponge, René Daumal, mais aussi Jean Duraz, Émile Pic et des poésies d'enfants²³⁶ ». « Je n'ai joui de son amitié [précise Max Schoendorff] que les huit dernières années de sa vie, à peine, mais qui ont infléchi à jamais le cours de mon existence²³⁷. » Il le reçoit dans sa galerie, l'encourage à poursuivre ses recherches, il l'envoie chez Édouard Loeb, afin de lui montrer ses monotypes : « Avec la peinture je pouvais faire des choses qui n'avaient pas d'autres références qu'elles-mêmes, qui étaient entièrement sui generis. C'est ce qui m'a poussé dans les bras de la peinture²³⁸. » Il pense, comme Marcel Michaud, que « l'art doit signifier et non représenter²³⁹ » et choisit de toucher avec la peinture la chair du monde, une façon aussi peut-

²³² SCHOENDORFF Max, « Ce soir-là,...- Vous rentrez aux cafés éclatants, vous demandez des bocks ou de la limonade...- on n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans », dans BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, Lyon, Fage éditions, 2011, p. 93 (ce texte est illustré par une peinture de 1958, *Dans notre cercueil*, huile sur toile, 182 x 122 cm collection de l'artiste). Cet ouvrage parut à l'occasion d'une exposition organisée par le musée des Beaux-Arts de Lyon, *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, en 2011, après que la fille du galeriste, Françoise Dupuy-Michaud, eut fait une donation en 2008 de 34 œuvres d'artistes défendus par son père, Marcel Michaud.

²³³ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 229. SCHOENDORFF Max, *Texte sur Marcel Michaud*, non daté, non publié.

²³⁴ Marcel Michaud connaissait Picasso, Max Ernst, Tanguy, Bram van Velde, Wifredo Lam, Wols, qu'il exposait à la galerie Folklore.

²³⁵ Revue culturelle lyonnaise qui naît en 1953.

²³⁶ RAMOND Sylvie, « Max Schoendorff : Panoramique », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 280.

²³⁷ BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, Lyon, Fage éditions, 2011, p. 96.

²³⁸ Marcel Michaud invite, à la fin de sa vie, des jeunes gens comme Max Schoendorff et Jean-Jacques Lerrant à s'impliquer dans les combats d'éthique, à entrer en résistance contre « les prémices de la réification généralisée qui nous engluie », dans BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, op., cit., p. 96.

²³⁹ Dans une lettre du 2 octobre 1938 au peintre Jean Chevalier, Michaud revient sur la notion essentielle pour lui de la prédominance de l'esprit : « Chacun de nous exprime, dans un style et une pensée différents, le désir d'un retour à l'esprit. Art de signification plus que de représentation, simple témoignage d'un effort [...] pour créer, en tenant compte de l'apport de ces dernières années, mais en toute indépendance », musée des Beaux-Arts de Lyon, fonds MM, MM217, lettre de Marcel Michaud à Jean Chevalier, 2 octobre 1938, dans BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, op., cit., p. 84.

être de donner du poids au monde²⁴⁰ de cet intercesseur éclairé. C'est encore par l'intermédiaire de Folklore²⁴¹ que la première acquisition pour un musée se concrétise²⁴².

Il acquiert la conviction qu'avec la peinture, il va pouvoir inventer son vocabulaire, alors que la littérature manipule celui de tout le monde : « Quand on passe du domaine littéraire à celui des arts plastiques, c'est bien évidemment l'indissociabilité de la matière et des formes, ainsi que leur genèse réciproque, qui sont la loi. [...] Pour accéder à la dignité artistique, encore faut-il qu'elles trouvent leur logique propre, autre que celle du réel donné, sinon, elles ne sont que systèmes pauvres²⁴³. » Décidé à peindre, que va-t-il faire du langage et des mots ? Désormais, la littérature constituera une sorte de secteur anaclitique (sur lequel il s'appuiera), qu'il fera cependant émerger notamment à travers les titres de ses œuvres. Roger Planchon²⁴⁴, interrogé par Jean-Clarence Lambert²⁴⁵, en fut troublé : « Max, qui maîtrisait les mots, renonçait aux concepts, aux discours, pour s'engager dans la matérialité de la peinture, choisissant un discours sans mots, sans concepts. Peu à peu, sa peinture s'épanouit et chacun alors vit que sa peinture était "savante", sa maîtrise verbale était devenue une maîtrise picturale. C'était un peintre qui réfléchissait à la peinture, qui la conceptualisait²⁴⁶. » Il connaissait passionnément Artaud, Rimbaud, il avait lu Bataille, il en avait conclu qu'il fallait faire autre chose : « Il valait mieux essayer de faire ce que je découvrais chez des artistes comme Max Ernst, comme Duchamp, poursuivre la philosophie par des moyens plastiques²⁴⁷, plutôt que par des moyens discursifs déjà épuisés²⁴⁸. » Il tente

²⁴⁰ Le Poids du monde est le titre de la revue que publie Marcel Michaud (quatre numéros de 1937 à 1940).

²⁴¹ La carte de visite de la galerie du 2, rue de Jussieu, Lyon 2^e, mentionne : meubles, tissus, objets, émaux, arts populaires et exotiques, poteries, fers forgés, lampes, bijoux, sculptures et peintures.

²⁴² Maurice Allemand, conservateur du musée de Saint-Étienne (1947-1967), achète pour son musée La Fille du Commandeur, 1964, huile sur toile, 101 x 81 cm.

²⁴³ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 13.

²⁴⁴ Roger Planchon (1931-2009) fut le fondateur du Théâtre de la Comédie, du Théâtre de la Cité et du TNP, Théâtre National Populaire de Villeurbanne, metteur en scène, dramaturge, cinéaste et acteur, il fut un fervent partisan et acteur de la décentralisation de la culture en province.

²⁴⁵ Depuis les années 50, Jean-Clarence Lambert participe activement à la vie artistique internationale. Critique, écrivain, il organise des expositions. Il est l'auteur notamment de l'ouvrage *Le Règne imaginal*, 2 volumes ; 1. *Les artistes Cobra*, 2. *L'imagination matérielle* (Max Schoendorff figure dans le t. 2, au chapitre « L'imagination du corps, p. 105), Paris, Éditions Cercle d'Art, 1991.

²⁴⁶ Roger Planchon, « Pour un portrait de Max Schoendorff », dans LAMBERT Jean-Clarence, *Schoendorff*, op. cit., p. 20.

²⁴⁷ « Ce qui m'intéressait, précise-t-il, c'était faire de la poésie ou de la philosophie avec des formes et des couleurs », dans LÉONARDINI Jean-Pierre, « Max Schoendorff, un être comme il ne s'en fait plus », *L'Humanité*, lundi 22 octobre 2012, p. 18.

²⁴⁸ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 284.

alors « une réflexion poético-philosophique sur l'acte de peindre, sur la signification existentielle du fait de peindre²⁴⁹ » sans s'attacher à aucun courant, aucune école, aucune mode.

« Pour nous, à 15 ans, Artaud, c'était comme une drogue²⁵⁰ », rapporte Max Schoendorff. « Au commencement était Antonin Artaud », titre Aliette Armel dans le catalogue de l'exposition de Toulouse au musée des Augustins²⁵¹. L'endroit où se mêlent théâtre et peinture au début des années cinquante est sans aucun doute à chercher encore du côté d'Artaud. Ses découvertes sont mises au jour dans « Peinture », qui paraîtra dans le n° 221 de la NRF, le 1^{er} février 1932, puis dans *Le Théâtre et son double*²⁵² sous le titre « La mise en scène et la métaphysique ». Cette nouvelle problématique de mise en scène et son rapport avec la peinture est probablement pour Max Schoendorff, un sérieux sujet de réflexion. Dans une conférence prononcée le 10 décembre 1931²⁵³, Artaud s'interroge sur le rapport du théâtre et de la peinture : « Un drame d'une haute importance intellectuelle, semble-t-il, se trouve ramassé là comme en rassemblement brusque de nuages que le vent, ou une fatalité beaucoup plus directe, aurait amenés à mesurer leurs foudres. » Le tableau, selon lui, concentre toutes les expressions, le théâtre devrait y parvenir dans l'espace de la scène : « Je dis en tout cas que cette peinture est ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient », selon Artaud ; c'est dans la mise en scène que se joue cette partie : « Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé. » Un tableau vient éclairer ce rapprochement : *Loth et ses filles fuyant Sodome et Gomorrhe frappés par la colère divine*²⁵⁴. Là, il est question d'oreille autant que de regard, comme le théâtre balinais sur lequel Artaud s'interroge, « cela donne l'idée d'un certain théâtre supérieur, d'inspiration

²⁴⁹ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 310. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 2, 7 janvier 1991.

²⁵⁰ KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 45.

²⁵¹ Denis Milhau et Aliette Armel avaient passé une grande journée à l'atelier de Max pour préparer ce catalogue consacré à l'exposition Max Schoendorff, peinture et théâtre, en 1988.

²⁵² ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

²⁵³ FAU Guillaume (sous la dir.), Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 2006, p. 116. Dans une conférence prononcée à la Sorbonne dans le cadre des Études philosophiques et scientifiques, le sujet traité est l'examen des évolutions, des nouvelles conceptions du théâtre. Le texte de la conférence, d'abord intitulée « Peinture », paraîtra dans le n° 221 puis dans le recueil, *Le Théâtre et son double*, sous le titre « La mise en scène et la métaphysique ».

²⁵⁴ Longtemps attribué à Lucas de Leyde, Anvers (?), première moitié du XVI^e siècle, huile sur bois, 48 x 34 cm, musée du Louvre, département des peintures, R. F., 1185.

certainement ésotérique comme doit être tout vrai théâtre qui se respecte ». La plasticité de la peinture appliquée au théâtre est à prendre en compte dans une optique de renouveau du théâtre. Max Schoendorff perçoit comme Artaud, sous la forme apparemment fixe de toute image peinte, la force qui l'agite souterrainement, la déstabilise et la met en mouvement. Peinture et décors de théâtre procèdent alors d'un mécanisme commun.

En 1957, le choix que fait Max Schoendorff déstabilise ses compagnons du Théâtre de la Comédie. En réalité le maniement des concepts ne l'a pas quitté, il choisit simplement un autre moyen de les exprimer, un moyen beaucoup plus personnel avec lequel il exploite la matière, la forme et la couleur, là où on ne l'attend pas, à ce moment : « ... je retire aussi des bienfaits de mon travail au théâtre²⁵⁵ ». Il n'oubliera rien de ses éblouissements littéraires, philosophiques et poétiques : « Il y a de la pensée au cœur de la matière de même que le fonctionnement de l'esprit se révèle purement matériel²⁵⁶ », et inversement, il s'en souviendra dans ses scénographies. La théâtralité s'installe dans la conception de l'œuvre, non sur un mode narratif mais dans la résurgence du signe et de la matière : Schoendorff met en scène son imaginaire et « si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute²⁵⁷ ».

Jean-Jacques Lerrant, à l'occasion de l'exposition Aquarelles 1974-1975, expose dans son texte l'idée d'« Une mise en théâtre de la mémoire », la question du rapport de la mémoire avec l'œuvre de l'artiste²⁵⁸. « [L'artiste l'accepte] dans le sang de la création avec les ruines discoureuses et les gestes mutilés qu'elle charrie. [Il la porte] dans son imaginaire avec des résurgences multiples, sources rejaillissant du limon²⁵⁹. » La mémoire peut être considérée comme fertiliseur de la création : « Héritier, Max Schoendorff a choisi de ne pas oublier, d'inscrire à son crédit les songes qui libèrent à foison les malles du grenier. » Il prodigue aux matières des principes vitaux qu'il fait remonter aux origines, aux origines de cette mémoire où rien n'est prémédité, pris pour compte. Il construit son univers personnel à l'aune de ses associations amalgamées en chaînes. Sa mémoire est essence d'un théâtre qu'il organise autour des décors de sa pensée qu'il amoncelle sur la toile et qui ne rivalisent jamais

²⁵⁵ Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, Alain Vollerin, V. H. S. Secam, 45 mn 15 s, Mémoire des Arts, 1987.

²⁵⁶ Max Schoendorff, peinture – théâtre, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, p. 10.

²⁵⁷ RIMBAUD Arthur, « La Lettre du Voyant », à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, NRF, octobre 1912.

²⁵⁸ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

²⁵⁹ L'auteur pense que Max Schoendorff est de ceux qui s'accommodent de la mémoire : « La prendre en compte en tant que folie inépuisable de fantômes errant dans le palais, d'amants dans les bocages, de crucifixions en volupté, de robes coulant d'un visage en plis gaufrés comme des cannelures, comme des sillons de labour ou des rides sur l'étang par vent qui burine. »

avec ceux qu'il conçoit pour Gombrowicz, ou Marivaux, ou Sade. Un échange s'établit. Les formes produites par les mises en œuvre des outils, des substances qu'il applique, semblent prendre le relais du mental. Ainsi l'imaginaire s'enfonce dans un couloir du labyrinthe, ou dans un autre. Car les sentiers sont multiples et l'itinéraire de la pensée du regardeur ne progresse pas de façon linéaire, mais par collage, puis en profondeur dans la matière picturale. La profondeur, « la plus constante des qualités de l'espace schoendorffien », considère Jean-Clarence Lambert, dans *Le Règne Imaginal*, et Bachelard de poursuivre : « En rêvant la profondeur, nous rêvons notre profondeur. En rêvant à la vertu secrète des substances, nous rêvons à notre être secret. Mais les plus grands secrets nous sont cachés à nous-mêmes, ils sont dans le secret de nos profondeurs²⁶⁰. »

Si Jean-Jacques Lerrant dans « Le théâtre de la mémoire²⁶¹ » évoque la théâtralisation dans l'œuvre de Max Schoendorff, on peut aussi se rappeler, avec Jacques Rancière, les observations de Michael Fried : « inventant une modernité picturale conçue comme anti-théâtre, comme inversion des acteurs vers le public²⁶² ». Dans *La Fuite* (**figure 205**), de 1973, les acteurs, les figures de la peinture « embarquent » le regardeur dans leurs propres visions. Orientées de dos, elles indiquent un sens au-delà de l'espace pictural, dans sa profondeur, poursuivant un destin..., système que le peintre reprendra dans ses autoportraits de dos²⁶³. L'artiste tourne le dos à son public, mais la posture conserve ce caractère théâtral. Il nous invite seulement à observer la peinture dans sa pure similitude à elle-même. « Ce théâtre est d'abord l'espace de visibilité de la parole, l'espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit²⁶⁴. » Il y a bien dédoublement de la surface, un art vivant où les mots, les formes et les choses échangent leurs rôles.

Comme dans une didascalie, l'artiste précise : « Ce qui m'intéressait, c'était de dire : bon, en effet, la peinture est morte [comme l'avait dit Marcel Duchamp], donc faisons de la peinture, l'affaire était réglée, l'œuvre pouvait commencer. [...] C'est à partir de la conscience du néant absolu, de la vanité absolue, de toutes ces tentatives, que se dégage

²⁶⁰ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 114.

²⁶¹ Jean-Jacques Lerrant pose la question : « Y a-t-il d'autres moyens d'être contemporain à soi-même, au regard intérieur et au regard sur l'événement, que de jeter, palpante, la mémoire à l'agonie dans le théâtre de nos doutes », LERRANT Jean-Jacques, « Le théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, *Aquarelles 1974-1975*, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

²⁶² RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 100.

²⁶³ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 334 à 342, *Autoportraits de dos*, 1998, acrylique sur toile, 81 x 65 cm.

²⁶⁴ RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, op. cit., p. 101.

finalement quand même un sens²⁶⁵. » Max Schoendorff construit plastiquement son espace de spiritualité : « rien n'est littéral, ne passe d'un état à l'autre par le signe égal. Mais il y a un système d'entrecroisements, d'échanges, d'imprégnation et d'humour sur les choses²⁶⁶. » Il laisse au spectateur la tâche d'en découvrir la cohésion comme le préconise Marcel Duchamp dans sa lettre à Jean Crotti épinglée²⁶⁷, en bonne place, sur le mur du seuil de l'atelier : « Je ne crois pas à la peinture en soi. Tout tableau est fait non pas par le peintre mais par ceux qui le regardent et lui accordent leurs faveurs ; en d'autres termes, il n'existe pas de peintre qui se connaisse lui-même ou sache ce qu'il fait²⁶⁸. » Il confie encore à Jean-Louis Leutrat : « Je suis toujours dans un état d'interrogation devant l'apparition des choses que je produis ou qui se produisent autour de moi. Je les constate, je les accepte, je les assume, je les porte, je les récupère, etc. Il n'y a pas d'idée préconçue²⁶⁹. »

Aliette Armel l'avait noté : « l'esprit qui anime ces deux occupations principales [la peinture et la conception théâtrale] de Max Schoendorff (il n'aime pas le mot travail) est identique : il s'agit de faire surgir dans l'espace de la scène comme sur l'espace de la toile des images, des objets visuels produisant un effet physique direct sur le spectateur²⁷⁰ ». Comme le développe Merleau-Ponty au même moment, dans *L'Œil et l'esprit*²⁷¹, Schoendorff est partisan du fait qu'il y ait une question de perception par le corps de la philosophie qu'il poursuit en peignant. C'est pourquoi la question de la figuration n'est pas une vraie question pour cet artiste. Elle s'introduit et s'amalgame au reste, dans une lente gestation qu'il qualifie lui-même de l'ordre de « l'amour²⁷² ». La figure, lorsqu'elle se perçoit, se transforme. Elle contient un mouvement interne, qui selon l'angle de vue, l'état d'esprit du regardeur, perdure ou s'estompe : « Mais je ne fais pas de différence avec quelque chose qui n'est pas

²⁶⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 307. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 2, 7 janvier 1991.

²⁶⁶ LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 279.

²⁶⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 202. Lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 Août 1952.

²⁶⁸ Une photocopie de cette lettre est épinglée sur le mur du seuil de l'atelier, elle avait été envoyée à Max Schoendorff par Jean-Paul Jungo et semble donner le ton de l'esprit qui règne dans ce lieu de création. Voir *Iconographie et annexes*, p. 203.

²⁶⁹ LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 279-280.

²⁷⁰ ARMEL Aliette, « Au commencement était Antonin Artaud... », *Max Schoendorff, peinture – théâtre*, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, p. 12.

²⁷¹ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

²⁷² JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 64.

identifiable, qui n'a pas de référence dans le réel²⁷³. » Le non-identifiable rend toujours les images plus troublantes, pensait Alberto Giacometti²⁷⁴. La maïeutique de l'artiste donne naissance à des golems²⁷⁵, des êtres vivants et autonomes constitués de formes organiques : « C'est une question de germination, de pulsion de vie, ce n'est pas une question de figuration²⁷⁶ », il s'agit d'opérer « la greffe » de Gaston Bachelard²⁷⁷. L'important est d'activer un principe de vie, la donner à partager : « C'était un geste philosophique, le geste de peindre, ce n'était pas un geste de reproduction ou de représentation de quelque chose qui existerait par ailleurs²⁷⁸. » La question était de savoir comment incarner matériellement son esprit, par la peinture, comme le firent Max Ernst, Matta ou Masson²⁷⁹. Nous l'avons déjà relevé, lorsque Max Schoendorff découvre l'univers surréaliste et particulièrement Max Ernst, il prend conscience qu'il peut poursuivre ses recherches philosophiques par des moyens plastiques d'une manière féconde : « Ce qui m'a poussé à faire de la peinture, c'est Max Ernst surtout, ce n'est pas une question formelle, mais de Weltanschauung²⁸⁰. » En 1963, Jean-Jacques Lerrant l'avait souligné : « Max Schoendorff est l'homme d'une peinture totale. [...] L'expérience de Schoendorff est, à mon sens, l'une de celles qui vont permettre à l'art contemporain de redevenir une expression illimitée²⁸¹. » Édouard Jaguer renchérit, ajoutant un élément majeur de son mode organique d'accès à sa vision du monde : « Schoendorff se situe, s'est toujours situé, du côté de ceux qui veulent en savoir plus : sur la réalité profonde de ce monde, par lui ressenti comme un tout corporel²⁸². » Le surréalisme est sa Weltanschauung,

²⁷³ LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 285.

²⁷⁴ Dans BOUQUET Michèle., « Max Schoendorff, L'alchimie d'un surréalisme toujours présent », *La Voix du Lyonnais*, 13 février 1997, p. 8.

²⁷⁵ JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 99.

²⁷⁶ LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 286.

²⁷⁷ « C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut transmettre à l'imagination formelle la richesse et la densité des matières. [...]. L'art est de la nature greffée », dans BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p.17-18.

²⁷⁸ JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 88.

²⁷⁹ « Moi, je vois plutôt quelque chose qui est plus proche de la démarche des présocratiques, qui est comment faire fonctionner son esprit, de l'incarner matériellement, ce qui est une sensation philosophique de son être dans le monde », dans JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 88.

²⁸⁰ LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 287.

²⁸¹ LERRANT Jean-Jacques, « Douze peintres vivant à Lyon », *Douze peintres de Lyon, cat. d'exp.*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 16 février-10 mars 1963, non paginé.

²⁸² JAGUER Édouard, « Max Schoendorff, peintre du foisonnement secret », *Max Schoendorff, Bruxelles, galerie Jan de Maere*, 1982, non paginé.

une libération de l'esprit, son idiosyncrasie²⁸³ : « [...] corpus d'idées et de références, une famille d'esprit qui débute avec Héraclite et où l'on retrouve Sade, Lautréamont, Rimbaud...²⁸⁴. » Cette conception fait de ce champ d'action un territoire d'exploration : « Il [le surréalisme] a conduit à approcher d'autres civilisations ; il a été un levier puissant pour faire arriver en force les arts primitifs dans la création du siècle non seulement sur la plan plastique, mais aussi sur celui du mythe...²⁸⁵ », une façon aussi d'échapper au rationalisme ambiant.

L'expression de l'insoumission qu'avaient inaugurée les dadaïstes, reprise par les surréalistes et enrichie du nouvel apport freudien, de l'expression de l'inconscient, font aussi partie de la carte du monde Max Schoendorff. La sensibilité qui émerge dans le Manifeste du surréalisme de 1924 offre une nouvelle vision irrationnelle, désublimant les pulsions, travaillant en marge dans la rupture avec des valeurs figuratives. La fréquentation des œuvres de ce mouvement, particulièrement celle de Max Ernst, joua pour lui un rôle majeur : ses techniques, ses formulations nouvelles, allumèrent un feu : « Je pense que c'est Max Ernst qui m'a donné le déclic, qui m'a fait comprendre ce que j'attendais de l'exercice de l'art²⁸⁶. » Max Ernst est l'artiste en qui il reconnut une famille d'esprit, qui personnalisait le plus toutes les contradictions et toutes les nouveautés de son temps. Un rapport étroit avec la nature les rapproche encore, lieu mystique, lieu de la culture romantique au rythme mystérieux, quelquefois menaçant. Les deux artistes se confrontent à l'image d'un père, intellectuel de haute stature, trop tôt disparu pour le Français puisque entré dans la Résistance et ne réapparaissant dans sa famille qu'à la fin de la guerre. Aucune aptitude particulièrement remarquable pour le dessin et la peinture tôt révélée pour ces deux Max, mais une attitude de réappropriation des valeurs classiques, refusant toute autorité incarnant l'ordre et la loi. Dès l'adolescence, l'art leur semble être le moyen d'exprimer les contradictions de l'existence, de sublimer ses enchantements intellectuels.

²⁸³ « [El surrealismo] es el que mejor va a la idiosincrasia de Max Schoendorff », Arnaldo Puig dans le texte de l'invitation à l'exposition *Presencia de nuestro tiempo*, Max Schoendorff, galerie René Metras, Barcelone, mai 1967.

²⁸⁴ PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », *La Revue Commune*, n° 6, mai 1997, p. 41-49.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 22-23.

Sur le plan social, d'autres points communs se révèlent : des démarches directement inspirées du solipsisme de Stirner, des idéaux de Max Ernst, Büchner, Lenz, Kleist²⁸⁷ et Novalis pour Schoendorff, un radicalisme politique commun, une ouverture face aux questions de toutes sortes qui croisent des élans vers l'irrationnel hérité du romantisme et une communion de pensée pour Nietzsche, notamment pour le Gai Savoir, que l'on retrouve aussi chez d'autres surréalistes comme Chirico ou Dalí. Leurs inclinaisons vont à ces préfigurations des thèmes surréalistes, de l'automatisme en art, du caractère involontaire de l'inspiration comme expression. La forme de subversion de son charnier natal qui est celui des surréalistes, ce refus des critères établis lui correspond. Combattre un certain ordre bourgeois, démystifier une réalité sclérosée, dépasser le cadre purement esthétique pour plonger dans une réalité organique plus vivante et plus dialectique.

À vingt ans il devient peintre, autodidacte, et non pas philosophe, non pas enseignant. Il considère désormais que la technique suivra. Elle s'apprend très vite selon lui, chacun l'invente selon ses propres besoins : « Chacun doit suivre ce que son inspiration l'amène à découvrir techniquement²⁸⁸. » Nombre de ses premières œuvres²⁸⁹ vont s'apparenter à celles de Max Ernst²⁹⁰, des collages, à partir de publicités, photographies, pièces de dentelle, linéatures retouchées à la gouache ou à l'encre (**figure 28**). On pense encore à Max Ernst, à cette curiosité éveillée et émerveillée d'un monde offrant un spectacle apparent et un spectacle caché qui les portent à interroger toutes sortes de matières et d'objets et les possibilités techniques permettant de décupler souvent l'usage direct de l'application de la peinture : « La peinture court les mêmes dangers que la philosophie parce qu'elle s'acharne avec une perversité tout aussi démoniaque à se défaire de ses assurances²⁹¹. » Les frottages²⁹² de Max Ernst révélés par le plancher d'une auberge du bord de mer à Pornic en 1925, les peintures sur sable d'André Masson ou l'enduit qu'utilise Jean Dubuffet dans Paysage

²⁸⁷ ARMEL Alette, « Au commencement était Antonin Artaud... », Max Schoendorff, peinture – théâtre, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, p. 10.

²⁸⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 281. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

²⁸⁹ Première exposition de l'artiste, 1954, « Collages », Librairie des Archers, Lyon.

²⁹⁰ « Max Ernst c'était [aussi] bouleversant, poétique, précis dans la contestation de l'ordre raisonnable et dans l'ordre tout court que l'était l'écriture », dans BOUQUET Michel, « Max Schoendorff », La Voix du Lyonnais, 13 février 1997, p. 8.

²⁹¹ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 137.

²⁹² Les frottages pour « intensifier l'irritabilité de l'esprit », dans BRETON André, Le Surréalisme et la peinture, New York, Brentano's, 1945, p. 98.

blond²⁹³, ont pour but de conduire, par un surgissement contrôlé de motifs, l'imaginaire plastique de l'artiste. L'automatisme entre en résonance avec une vision, et acquiert une consistance en forçant l'inspiration : l'amorphe, éveillé par le geste créatif associé, prend vie. Il demeure malgré tout un décalage qui fait l'étrangeté de l'image. Le procédé n'est jamais complètement intégré, comme le serait un trompe-l'œil. Le rationnel est ainsi remis en question. En contemplant pendant des mois le sable du désert Max Schoendorff en a eu la perception²⁹⁴. Les collages, comme les peintures matiéristes qu'il avait réalisées avant-guerre, l'avaient déjà sans doute prédisposé à cet état de conscience.

Sa conception de l'art rejoint celle de Mallarmé : « Je crois que l'art est la seule forme et activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal parce que l'art est un débouché sur des régions où ne dominant ni le temps ni l'espace²⁹⁵. » Le travail des empreintes lui permet de revisiter une signification qui n'était pas prédéterminée (**figure 237**). Il transforme leur individualité pour nourrir de nouveaux champs d'associations. Il compose les relations d'un ordre nouveau : « Dans la peinture on invente un langage en même temps que l'on parle avec. On crée à la fois son vocabulaire et la communication avec l'autre grâce à ce vocabulaire, ce qui est une façon de jouer un jeu tout en expliquant les règles du jeu. Je suis sûr que ce sont des raisons comme ça qui m'ont fait choisir la peinture²⁹⁶. » Il ne prétend pas, comme le fait Max Ernst, agir par hasard, mais « il convient d'y voir une commande consciente du hasard²⁹⁷ ».

Impliqué²⁹⁸ dans les activités du Théâtre de la Comédie de Roger Planchon en 1952, il décide d'abandonner le théâtre pour devenir peintre : « Quand vous êtes peintre, vous avez le

²⁹³ DUBUFFET Jean, 1952, Paysage blond, plâtre, sable, huile sur isorel, 114 x 156 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

²⁹⁴ « ...Quand tu as à tes pieds le sol du Sahara et que sur un mètre carré de sable, c'est [...] des polypes, c'est des coquilles d'œufs d'autruche, tu découvres que tu vois des choses que tu n'as pas vues la veille, et ça à longueur de jour. C'est une expérience mystique, étrange. J'ai passé mon temps à découvrir que la perception c'était bien plus compliqué que simplement regarder, et croire qu'on avait vu », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 32. On rapprochera de cette considération ces mots de Georges Bataille, « Le mythe et la possibilité du mythe se défont : subsiste seul un vide immense, aimé et misérable. L'absence de mythe est peut-être ce sol, immuable sous mes pieds, mais peut-être aussitôt ce sol se déroband », dans *Le Surréalisme en 1947*, Maeght éditeur, Paris, 1947, p. 65.

²⁹⁵ SCHOENDORFF Max, « Mode d'emploi du temps », [1968], dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 141.

²⁹⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 282. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

²⁹⁷ BISCHOFF Ulrich, Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, Taschen pour Le Monde, 2005, p. 36.

²⁹⁸ « ... j'étais ce qu'on appelle maintenant Dramaturg. Je lisais des pièces, je conseillais des pièces, je les décortiquais, je donnais les références, je les situais dans le contexte intellectuel. Un peu plus tard, j'ai été

sentiment d'être le seul juge de ce que vous faites, vous pouvez développer toutes les paranoïas que vous voulez, [...]»²⁹⁹. » Jacques Rancière nous éclaire entre ce qui se produit dans le choix qui peut s'opérer alors entre parole et images : « La parole a pour essence de faire voir, d'ordonner le visible en déployant un quasi-visible où viennent se fondre deux opérations : une opération de substitution (qui met « sous les yeux » ce qui est éloigné dans l'espace ou dans le temps) et une opération de manifestation (qui fait voir ce qui est intrinsèquement dérobé à la vue, les ressorts intimes qui meuvent les personnages et les événements)³⁰⁰. » L'image, elle, rend visible, entre savoir et pathos.

La distance est l'un de ses traits remarquables. Max Schoendorff est profondément duchampien : « persuadé de la vanité de tout... »³⁰¹. Il refuse d'être entraîné par une logique préétablie, par des mécanismes, des systèmes. Comme Marcel Duchamp, c'est un « douteur » ; dans son atelier, il interroge le monde, les choses, il se met physiquement en silence, à l'écart pour mieux les extraire. Les choses peuvent paraître simples le concernant. Il y aurait d'un côté les pratiques, le fait pictural, les décors de théâtre, de l'autre, leurs interprétations, les discours de critiques, d'écrivains, de philosophes, des artistes eux-mêmes, depuis que Hegel et Schelling ont pensé la peinture comme forme de manifestation d'un concept d'art lui-même identifié à une forme de déploiement de l'absolu. Mais, les apports sont permanents, c'est d'un agrégat qu'il est question. Ce qui l'intéresse, c'est le fait pictural, les pigments colorés sur la surface plane en deux dimensions, qui entrent en résonance avec ses intérêts philosophiques et littéraires. L'artiste ne cherche pas à « rappeler » qu'il a choisi la peinture. Il pratique la peinture dans le but d'accéder à une singularité qu'il n'aurait pu atteindre en littérature. Il donne ainsi trace à un déploiement temporel contenu par une surface. Il renouvelle l'opération en actualisant une matérialité plastique à l'aide de substances aux formes agissantes. La destruction d'un ordre préalable est le préalable à une reconversion de séquences articulées, proche de l'art du raccord cinématographique. Les formes visibles peuvent être peu à peu regardées, pensées et organisées suivant un itinéraire visuel en forme d'intelligibilité. L'artiste perpétue une révolution de la soumission à la seule

administrateur... », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 25.

²⁹⁹ KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 45.

³⁰⁰ RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 129.

³⁰¹ KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », *Nouveaux Regards*, op. cit., p. 45.

injonction poétique des « mondes inaccessibles » de Georges Bataille³⁰². Il gagne son autonomie : une autre façon de nouer la peinture et les mots en creusant la surface faisant apparaître ses propres interrogations, son épiphanie du visible. Il défigure et reconfigure comme le fait Elstir chez Proust : « ... si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait³⁰³ ». Les figures sont arrachées au théâtre de la représentation pour être placées dans l'espace personnel de sa peinture. Elles s'offrent au regard autrement : le pictural au premier chef sur la surface représentative, vient ensuite un cheminement dans l'image. L'avènement de la matière picturale donne lieu par des états métamorphiques à des données figuratives : « Ici les ombres, issues des racines, chaudronnées par un alchimiste raffiné, confondent sur la scène où elles sont remontées personnages et choses : Vénus paysagiste, paysage au sexe, nature morte déambulatoire, architecture pour une leçon d'anatomie, chairs arborescentes³⁰⁴. » Il brouille ainsi les frontières entre les règnes minéral, végétal et humain³⁰⁵ : « Au moins, l'art, dans son impassible futur-antérieur, ne se mêle-t-il que de traduire – en plaisir – tandis que la diligence des savants concourt à dépouiller la réalité de réalité. De cette bouillie bourbeuse, prison molle et moulante, si majoritairement consentie, seule la poésie permet de s'extraire. Penser, rude liberté, imaginer : salvateur exercice de cruauté. Si la réalité entière s'est faite capital, l'imagination poétique, devenue son propre mythe, vous rend à l'élan déchiré d'un vide vital³⁰⁶. »

Lors de ses dernières expositions organisées à la fois au musée des Beaux-Arts de Lyon et à l'URDLA³⁰⁷, il se confie sous la plume du critique Luc Hernandez sur ce qu'il rechigne à appeler son style : « [...] il y a une vraie unité malgré tout. Cette unité, elle tient dans le fond à ce que j'appellerais la pulsion générique³⁰⁸. » Une toile de 1980 exprime particulièrement cette recherche, il s'agit de Héliant (**figure 212**). Cette toile est à la fois élan,

³⁰² Dans la bibliothèque, au rayon des surréalistes se trouve un petit cartel qui rappelle cette pensée de Georges Bataille : « la poésie n'est pas la connaissance de soi-même, encore moins l'expérience d'un lointain possible (de ce qui auparavant n'était pas) mais la simple évocation par des mots de possibilités inaccessibles ».

³⁰³ PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, t. I, p. 835.

³⁰⁴ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976, non paginé.

³⁰⁵ Voir à ce sujet le chapitre consacré à « Les hybrides de la confusion des règnes », p. 275.

³⁰⁶ SCHOENDORFF Max, « Parad... », ...*Ça presse...*, n° 14, septembre 2002, p. 16.

³⁰⁷ « Max Schoendorff, Accrochage », Lyon, musée des Beaux-Arts, 28 janvier – 23 mai 2011, « Max Schoendorff », « Est-ce temps ? », récapitulatif de l'œuvre gravé 1970 – 2010, Villeurbanne, URDLA, 5 mars-29 avril 2011.

³⁰⁸ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », Exit, n° 4, avril-mai 2011, p. 57.

énergie mise en action de l'invention, empreinte d'un fluide coloré qui se répand au milieu d'un chaos magmatique, et hélant, l'action qui interpelle le peintre et regardeur dans un échange matérialisé qui fait sens. L'œuvre est une conversation qui ne doit pas laisser indifférent et s'opère devant l'accrochage. Le défi qu'il s'impose est de captiver : « Une conversation, par définition, elle doit être intéressante. Pour qu'elle soit intéressante, il faut qu'il y ait du suspens, des contrastes, des contre-pieds effectivement. C'est constant dans ce que j'ai fait. Il y a une peur de l'ennui³⁰⁹.» Pour cela il se défie lui-même, cultive les contraintes, excédant leurs limites, et ainsi contrecarre la routine. Il offre aussi régulièrement ses réflexions aux débats d'idées : l'artiste est « certes polycéphale mais doué de la disponibilité gestuelle qui orientera le prochain pas. Par artiste, j'entends simplement qui, désormais, se refuse pour vocation de contrefaire le réel mais dirige sa nostalgie au-delà des apparences rétinienne pour en exprimer l'intégrité. Comment ne pas reconnaître dans le Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* la plus tragique description de la seule ambition qui nous requiert, fût-elle absurde³¹⁰ ? »

³⁰⁹ Ibid., p. 57.

³¹⁰ SCHOENDORFF Max, « Prodrome : lente reprise », ...Ça presse..., n° 35, décembre 2007, p. 3.

Le cœur des imbibitions

« Pour Max Schoendorff, peindre c'était penser, et penser c'était obligatoirement peindre³¹¹. »

Rencontré à l'incitation de Marie-Claude Schoendorff, Denis Milhau, ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, est, de l'avis des professionnels de l'histoire de l'art, l'un de ceux qui ont le mieux écrit sur Max Schoendorff et sur son œuvre³¹². Deux ans avant sa mort, souffrant d'insuffisance respiratoire, celui qui était devenu l'ami de Picasso, a bien voulu, avec une grande cordialité, nous livrer sa vérité : « Max Schoendorff était un autodidacte, mais sans avoir les défauts de l'autodidacte qui considère sa culture, accumulée systématiquement, comme un supplément d'âme qui légitime et non comme une action créatrice de sa personnalité, non comme sa vie³¹³. » « Dans la construction de son immense culture, Max inventait sa propre pratique créatrice avec tout le poids du patrimoine technique et l'esprit critique qu'il avait sur sa propre action. Il brisait les règles, les interdits, pour retrouver le meilleur possible³¹⁴. » Chercher des forces dans le passé n'impliquait point de regarder en arrière, pas plus que s'adonner au changement en tant que tel n'était regarder en avant. Une mutation peut ainsi créer des formes nouvelles, qui, par certains côtés, ressemblent à des formes anciennes. Telle idée, lancée puis abandonnée, tout à coup, fait signe, et il devient alors plus aisé de se définir.

Même si l'artiste se présente d'abord comme peintre, il est indissociablement un homme du verbe qui parcourt les confins des systèmes de pensée pour construire, en libertaire, sa propre Weltanschauung : « L'absence rigoureuse de toute partialité dissout jusqu'à l'idée d'une valeur dominante³¹⁵ », pense Louis Seguin. « Cette peinture est si pleine

³¹¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 347. Entretien avec Denis MILHAU (1933-2016), ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, à Sète, 19 avril 2014.

³¹² Il rédige le catalogue de l'exposition : Max Schoendorff, peinture – théâtre, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988.

³¹³ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 347. Entretien avec Denis MILHAU (1933-2016), ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, à Sète, 19 avril 2014.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », texte non publié pour le catalogue de l'exposition « Rétrospection », Auditorium Maurice-Ravel, Lyon, 1980.

de savoir et elle le maîtrise si bien qu'elle refuse de se soumettre à la loi des " influences ", des genres et des modèles³¹⁶ », poursuit-il. Tâchons pourtant d'en analyser les imbibitions.

La culture allemande, sous ses formes artistiques et littéraires les plus innovantes, semble avoir imprégné profondément Max Schoendorff. Depuis les années cinquante, elle a longtemps été occultée par les historiens de l'art et le milieu artistique qui, avec sa volonté de développer l'idée de la « tabula rasa », fait plus volontiers référence à un art latinisé du monde alimentant la peinture de Cézanne, des impressionnistes, inspirant Picasso, Braque et Matisse. Même les théories pourtant reconnues des Hegel, Nietzsche, Freud et Marx ne résonnent qu'en arrière-plan dans les esprits. Les maîtres anciens de la peinture, préfigureurs de l'expressionnisme du XX^e siècle, Lucas Cranach (1472-1538), Matthias Grünewald (v. 1480-1528), Albrecht Altdorfer (1488-1538) sont peu considérés encore en France. Et pourtant, quand Picasso découvre ce dernier grâce à Kahnweiler³¹⁷, c'est une révélation. Il s'empare du grouillement de leurs mondes, s'innerve dans la prolifération de leurs inventions. Max Schoendorff a pour eux une attirance qui le conduit à prendre le crayon pour des études³¹⁸ où toutes formes reconnaissables, peu à peu, s'évanouissent au profit des vibrations de la ligne, des matières et des textures – un détail de périsonium effervescent du gothique finissant de Nicolaus Gerhart (V. 1420-1473) (**figure 147**), ou encore de Veit Stoß (1448-1533) (**figure 148**), d'extraordinaires plissés du retable du Maître HL à Niederrottweil en Bade (**figure 149**), les drapés de la Sainte Lucie de Grünewald (**figure 150**), les brocarts somptueux de la Madeleine de Cranach³¹⁹ (**figure 151**) ou encore les virevoltants satins de Watteau (**figure 152**), pour finir par les volants chiffonnés de Boucher (**figure 153**). Sur de petites feuilles arrachées à un calepin des années 1962-1963, on trouve plusieurs croquis travaillés à partir d'images imprimées. Il note sur ces feuilles les références de la revue *L'Œil* qui servent son étude. Abondamment illustrée, elle lui offre, dans ses premiers numéros (1955), des articles sur le maniérisme³²⁰, courant dont il retient la charge sensuelle, les formes voluptueusement étirées. Il s'attarde sur les contours des corps enlacés de Vénus à Mars ou

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ ROH Franz, « Altdorfer », *L'Œil*, n° 5, mai 1955, p. 37.

³¹⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 123-124.

³¹⁹ Reproduction repérée dans *L'Œil*, n° 7-8, été 1955, p. 37. Sans en avoir si tôt gardé les traces sur le papier, Max Schoendorff avait aussi dès 1950 apprécié chez Cranach la femme nue et armée : un frontispice d'une édition de Michel Leiris (un des premiers ouvrages de sa bibliothèque), *L'Âge d'homme*, l'avait confronté avec cette iconographie très sadienne, dans Max SCHOENDORFF, « Une vibration particulière », dans ZANCARINI Pierre (dir.), *Passants*, Lyon, Ædelsa Éditions, 2004, p. 94.

³²⁰ TERRASSE Charles, « L'énigmatique école de Fontainebleau », *L'Œil*, n° 1, janvier 1955, p. 7. Il accentue, dans une de ses études, l'abandon de l'enfant féminisé dans les bras de La Vierge au long cou de Parmigianino.

Vulcain, l'allégorie de l'amour de Bronzino (1503-1572). De Pontormo (1497-1557), il restitue la posture d'un adolescent à la jambe repliée, dessin pour la fresque de Poggio à Cajano³²¹, et dessine des académies masculines³²². Certains maîtres italiens sont encore convoqués au rang des inspirateurs reconnus des surréalistes et regardés par Max Schoendorff, Arcimboldo³²³, Paolo Uccello³²⁴, Piero di Cosimo³²⁵, Giorgione³²⁶.

À la faveur d'un exercice – une promenade aux « phares » à travers le musée des Beaux-Arts de Lyon –, il réserve à un autre Italien, Guido Cagnacci, et à sa Lucrece³²⁷ une faveur particulière, déterminante dans le rapport Éros-Thanatos : « la lumière de la petite toile de Cagnacci marqua le point focal de toutes ces rondes³²⁸ ». Son intérêt commun à l'ensemble de ces figures tutélaires tourne autour d'une aimantation de l'esprit : « la persistance ou les alternances de mes goûts et appétits au contact de la corporalité de la peinture³²⁹ ». De cette carnalité naît « une vibration particulière³³⁰ ».

Max Schoendorff entretient Jean-Paul Jungo³³¹ de son intérêt pour les frères Barthel (1493-1555), Hans Sebald Beham (1500-1550), Hans Baldung (1484-1545), Albrecht Dürer (1471-1528), Urs Graf (1485-1529). Sans doute est-il attiré aussi par le caractère organique de Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530). Les moyens que déploient ces peintres-graveurs pour exprimer une expressivité, servie par le choix des sujets, des couleurs et des formes se mettant au service d'un message politique augmenté : « La violence de leur propos recouvre les préoccupations formelles³³². » Le caractère énigmatique des plus anciens est souligné :

³²¹ CHASTEL André, " La manière italienne", *L'Œil*, n° 5, mai 1955, p. 9.

³²² Voir Inventaire graphique, inv. 154, Excel n° 623.

³²³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 123, *Portrait d'un portrait*.

³²⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 217, Grodek.

³²⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 173, La Fuite.

³²⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 132, *L'Abîme*.

³²⁷ SCHOENDORFF Max, « Une vibration particulière », dans ZANCARINI PIERRE (dir.), *Passants*, Lyon, Ædelsa Éditions, 2004, p.94-101. L'artiste avait dans ses premières années réalisé un collage reproduit dans le catalogue de l'exposition Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud, de la galerie Folklore Marcel-Michaud, en 1957, et peint à l'huile une toile en 1981 intitulée *De natura Lucretia* (Voir Inventaire graphique, inv. 149, Excel n° 368).

³²⁸ SCHOENDORFF Max, « Une vibration particulière », dans ZANCARINI Pierre (dir.), *Passants*, op. cit., p. 94.

³²⁹ Ibid., p. 96.

³³⁰ Ibid.

³³¹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 111-116.

³³² Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 335. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 5, 3 mars 1991.

Konrad Witz (vers 1400-1445), un des premiers peintres à avoir su créer l'illusion de la matière, Stephan Lochner (vers 1410-1451) dont la suavité et le mysticisme furent particulièrement appréciés des romantiques allemands, et évidemment Bosch, Hieronymus Bosch (vers 1450-vers 1516) pour son goût prononcé pour l'hybridation du quotidien. « Mais, il y a peut-être, plus que tout, les Baldung Grien³³³, avec la présence des femmes nues qui fricotent avec la Mort, la confrontation de la chair et de sa future déliquescence, et des choses qui sont visiblement inspirées par une certaine conception magique du monde...³³⁴ » Max Schoendorff paraît d'autant plus stimulé quand il s'agit d'œuvres qui jouissent d'une ferveur plus discrète comme celle d'Antoine Caron (1521-1599) ou Monsù Desiderio (vers 1593-après 1623).

« C'est la physiologie de l'esprit qui est mise en mouvement. C'est ce trouble du corps qui recueillera les faits apologétiques³³⁵ », précise-t-il, se référant au retable d'Issenheim. Il retient les marques d'un expressionnisme « où tout le corps est engagé³³⁶ ». Il partage avec Sylvie Ramond³³⁷, avec laquelle il s'entretient, une « empathie charnelle³³⁸ » pour Matthias Grünewald³³⁹. Par ailleurs, il endosse volontiers un héritage « spécifiquement lorrain », toujours expressionniste, attaché à des artistes tels Bellange (1575-1616) ou Callot (1592-1635).

Cependant, l'artiste ne s'interdit aucune confrontation avec des sources iconographiques, riches en variations multiculturelles. Le travail de gravure qu'il mène en 1987 à l'URDLA, avec trois linogravures aux noms de fleuves mélanésiens³⁴⁰, en est l'illustration : Ramu, Karawari³⁴¹ et Yuat³⁴² transfusent sur le papier son intérêt pour les

³³³ Hans Baldung (1484-1545).

³³⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 115.

³³⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 335. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 5, 3 mars 1991.

³³⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 34.

³³⁷ Sylvie Ramond est directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon depuis 2004 et co-auteur d'un Grünewald aux éditions Hazan en 2012. MARTIN François-René, MENU Michel, RAMOND Sylvie, Grünewald, Paris, Éditions Hazan, 2012.

³³⁸ SCHOENDORFF Max, « Capharnaïm vitae », ...*Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16.

³³⁹ Mathis Gothart Nithart (1475/1480-1528).

³⁴⁰ Fleuves de Mélanésie qui se jettent dans l'océan, non loin de l'embouchure du Sépik, dans BOURNOURE Vincent, *Vision d'Océanie*, Genève, Éditions Dapper, 1992, p. 240. Voir Inventaire graphique, Excel n° 932, 933, 934.

³⁴¹ Karawari ou Korewori.

horizons lointains, citons en outre, ici, l'art d'Océanie où l'idée est contingente à la forme. Les surréalistes menèrent une réflexion sur l'expressivité contenue par l'art de ces contrées. À son tour il parcourt les cartographies de Mélanésie, de ces fleuves, de ces affluents qui semblent faire naître une parenté lisible dans ses lithographies. De la fluidité qui s'y déploie naissent des flaques, des lacs, des courants d'encre. Entre les rivages se dessinent des méandres, des remous et des ondes. La linogravure a rencontré là, intrinsèquement, dans sa matière, sa raison d'exister. Elle trouvera une autre justification formelle, sous la gouge du graveur en 2008, dans la très grande Face de poupe³⁴³, linogravure à planche perdue qui évoque des voyages contradictoires. Max Schoendorff nous affirme qu'il n'a pas recours à des références précises. Ces univers apparaissent par imbibition : « Évidemment, ce sont des choses que l'on peut évoquer en travaillant dans la mesure où il y a une interrogation permanente qui est pourquoi la forme que prend le tableau est accompagnée d'une coloration philosophique, d'une coloration poétique, d'une coloration stylistique particulière, même s'il n'y a pas de références directes à quoi que ce soit³⁴⁴. » Avec Face de poupe, qui présente en son milieu une page figurant une sorte de notation neumatique, on pourrait se souvenir des mots de Nicolas de Staël à propos du Poème pulvérisé de René Char, « j'approche de ton napperon d'encre noire... ».

C'est aussi une question de mise au jour, de surgissement... Le regard du masque Lulua (**figure 214**) de la pièce aux masques de l'atelier est de cet ordre : « les cavités oculaires taillées en réserve, percées d'innombrables orifices, comme si le masque devenait soudain tout entier regard troublant et redoutable...³⁴⁵ » paraissait émerger d'Automutation (**figure 213**), une toile de 1980. Une curiosité passionnée pour ces sculptures océaniques dont s'entoure l'artiste, stimulé par leur « vacarme intérieur³⁴⁶ », accompagne ces estampes. L'intelligibilité de l'œuvre d'art développe au contact de ce nouveau monde, une substitution de la ligne, de la surface et de la valeur chromatique. Par ailleurs, un projet de sculpture sur bois (**figure 144**) naîtra de ces rencontres³⁴⁷. Une lithographie pressée à l'URDLA en 2000, Tlingit (**figure 138**), représente la figure inventée d'un masque amérindien. Le choix des

³⁴² Le Korewori et le Yuat sont des affluents de la rive droite du Sépik, dans BOURNOURE Vincent, *Vision d'Océanie*, Genève, Éditions Dapper, 1992, p. 244.

³⁴³ Voir Inventaire graphique, Excel n° 1011.

³⁴⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 91.

³⁴⁵ Masques, cat. d'exp., Paris, Musée Dapper, 26 octobre 1995 – 30 septembre 1996, p. 144.

³⁴⁶ BOURNOURE Vincent, *Vision d'Océanie*, op. cit., p. 204.

³⁴⁷ Il repèrera un tronc d'arbre chez son ami Yves Orecchioni, sur le plateau au-dessus d'Ambert, à cet effet.

couleurs lui confère une trompeuse authenticité. Le Tlingit est une langue amérindienne parlée dans le sud-est de l'Alaska et en Colombie-Britannique. L'artiste avait déjà fait *Portrait d'une voix*³⁴⁸ en 1970, il grave celui d'une langue.

Des objets peuvent aussi être élevés au rang d'imbibiteurs iconiques. Nombre d'entre eux participent de l'excitation de la sensibilité surréaliste de l'artiste. Issus de l'art océanien³⁴⁹, de l'art celtique³⁵⁰ ou amérindien, objets d'art brut, œuvres naïves d'anonymes, d'enfants ou d'aliénés sont recueillis. Défricheur, dénicheur, dans tous les sédiments de la culture, comme dans celui plus précis de la technique, Max Schoendorff se trouve, à leur contact, conforté dans la certitude que l'art ne s'apprend pas. Les œuvres de ces créateurs de merveilleux, peuples lointains ou artistes non-académiques, achèvent certainement de le persuader que l'art qu'il considère comme tel ne procède d'aucun enseignement perpétué dans quelque école de beaux-arts. Le sien prend corps au plus près des ressources profondes d'individualités libres. Procédant de la même curiosité experte pour tous les courants marquant un intérêt pour le primitivisme, une abondance d'ouvrages sur ces sujets alourdit les rayons de ses bibliothèques. L'art des Indiens d'Amérique, de Colombie-Britannique, des tribus Hopi, du Mexique précolombien jusqu'à celui des Esquimaux d'Alaska l'a passionné au plus haut point. Il est sensible aussi à l'art africain et va jusqu'à s'en inspirer dans son œuvre monumentale, son Ntshak (**figure 293**), polyptyque destiné à une station de métro, à l'origine linceul zaïrois, broderies transposées en fragments de métal juxtaposés. Poupées, jouets, bagatelles de bazar, mécanismes insolites, statuettes, diableries témoignant de croyances chamaniques, aiguissent au hasard des cueillettes sa curiosité. Il organise avec eux des plages de respiration au milieu des livres, petits univers scénographiés qui gravitent au hasard des rayonnages (**figure 280**)³⁵¹ ...

La séduction pour l'insolite se double d'un intérêt politique marqué pour l'histoire des idées, où l'art joue un rôle déterminant³⁵². Presser des images pour installer l'art au cœur des

³⁴⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 145, *Portrait d'une voix*.

³⁴⁹ « Océanie... de quel prestige ce mot n'aura-t-il pas joui dans le surréalisme. Il aura été un des grands éclusiers de notre cœur » (André Breton), *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986, p. 6.

³⁵⁰ L'ouvrage, LENGYEL Lancelot, *L'Art gaulois dans les médailles* (Budapest, Corvina, 1954), figure dans la bibliothèque, témoignant de l'intérêt des surréalistes pour la civilisation celtique, éliminée après la conquête romaine ; un motif de plus, nous l'avons déjà mentionné, de minimiser l'héritage culturel gréco-latin.

³⁵¹ Pour leurs localisations, voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 358. Plans. Objets-bibliothèques.

³⁵² « L'intérêt pratique de l'art est un intérêt d'actualité politique : les rêveries sur l'esthétique concourent à perfectionner la république et contribuent au bien-être des êtres », dans SCHOENDORFF Max, « Seuil », ...Ça presse..., n° 15, décembre 2002, p. 2.

débats, indifférent à toute sacralisation qui agite les époques, relève d'un défi sans cesse réitéré. De l'incision dans le bois, avant même l'imprimerie, de l'intaille du cuivre qui accompagne la raison humaniste, à la lithographie des toutes dernières années du XVIII^e siècle, tout porte à croire que les armes se fourbissent dans les ateliers de gravure pour soutenir l'engagement. Il faut divulguer l'information pour combattre, et le médium est adapté. Ainsi en va-t-il des histoires exposées dans *Peintres et Vilains*³⁵³ de Maurice Pianzola, qui publie en 1962 ce récit inclassable, où l'art imprimé arme artistes et manants dans la révolte survenue en France et en Allemagne autour de 1525. Il conforte ainsi un sentiment qui l'habite depuis toujours, « quelque chose qui était la démonstration de l'implication des artistes dans un conflit social violent qui était déjà une guerre populaire³⁵⁴ ». La figure humaine et la nature entrent en communion pour exprimer des sentiments exaltés, des tensions souterraines. Ce n'est plus la réalité extérieure qui prime mais celle intérieure, ô combien plus puissante. Cet aspect de l'engagement politique et social, nous le verrons plus loin, il va le développer dans sa ville, et notamment en créant des structures associatives qui vont jouer des rôles majeurs dans la communauté artistique (la MAPRA, Maison des arts plastiques Rhône-Alpes et l'URDLA – Centre international estampe et livre). L'URDLA se fera d'ailleurs, en hommage à son fondateur, l'écho de cet engagement dans une exposition *Peintres et vilains, imprimer l'art*, à la Bibliothèque municipale de Lyon en 2016.

Nous avons vu plus haut que, dans l'ouvrage *Passants*, « Une vibration particulière », publié à Lyon en 2004 par le musée des Beaux-Arts, il se prête au jeu du rendez-vous avec un tableau dans le musée de sa ville ; il choisit *Lucrèce* de Guido Cagnacci, offerte en 1882 par Paul Chenavard³⁵⁵. Dans une liste d'œuvres de prédilection, où il associe une œuvre à un musée qu'il travaille dans un de ses carnets³⁵⁶, il montre qu'il a d'abord pensé à *La Mort de Sardanapale*³⁵⁷. Son premier mouvement est donc pour ce théâtre des passions et de toutes ses expressions, qui sacre Delacroix chef de file de l'école romantique, c'est là que se porte son

³⁵³ Il évoque une rencontre qu'il dit fulgurante avec cet ouvrage : PIANZOLA Maurice, *Peintres et Vilains, les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, Paris, Cercle d'art, 1962, et Dijon, Les presses du réel, 1993, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, *peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 116.

³⁵⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, *peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 117.

³⁵⁵ Paul Chenavard dont il revendique la filiation de l'atelier...

³⁵⁶ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 243. *Carnet de travail, liste des œuvres citées dans « Une vibration particulière »*, *Passants*, Lyon, Aedelsa Éditions, 2004, p. 94-101.

³⁵⁷ Ce tableau fut exposé au Salon de 1827-1828. Max Schoendorff l'a rayé de sa liste pour le remplacer par l'Autoportrait de Nicolas Poussin, 1650, huile sur toile, 98 x 74 cm, musée du Louvre.

choix réfléchi : liberté de créer revendiquée, érotisme, exotisme, désordre sacrificiel, l'imagination du peintre, sa faculté de soumettre forme et couleur à l'expression de ses visions, marqueront Schoendorff comme d'autres intercesseurs du surréalisme, Gustave Moreau ou Odilon Redon.

Étaient-ce également ces aspects apparus, en leur temps, si contradictoires dans le symbolisme de Gustave Moreau et retranscrits par Théophile Gauthier, qui touchèrent Max Schoendorff : « Il faut tant de talent, d'émotion, d'esprit, d'exqu Coasté pour se tromper et réussir ainsi ! C'est un mets pour les délicats, pour les rêveurs, pour les blasés, pour ceux à qui la nature ne suffit plus, et qui cherchent au-delà une sensation plus âpre, plus bizarre. À ces esprits le vrai paraît commun ; ils ont besoin d'étrange, de surnaturel, de fantastique ; le haschich leur va mieux que la vie³⁵⁸. » Si, en fait de substance psychotrope, Max Schoendorff ne fuma que boyards et havanes, il fut néanmoins probablement perméable aux délicats « tatouages » de la Salomé dansant devant Hérode³⁵⁹ ou de *L'Apparition*³⁶⁰ au regard de plusieurs de ses peintures comme Daphnée³⁶¹ (**figure 211**), Manques³⁶², Tête perdue³⁶³ ou Une comédie française³⁶⁴. Mais plus encore, en pleine connaissance, il est sensible à la liberté de ce précurseur des surréalistes, au même titre que les taches de Victor Hugo, ou les extravagances de Monsù Desiderio. Comme André Breton à propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Moreau, figurant dans les premières pages de *L'Art magique*³⁶⁵, c'est à la lecture de Georges Bataille qu'il semble apprécier cet anti-conventionnel³⁶⁶ : « Ce ne fut pas la violence, ce fut la perversion, l'obsession sexuelle, qui lia les figures de Gustave Moreau à la nudité angoissante de l'érotisme... » C'est aussi certainement le lieu de création, conçu par Gustave Moreau, dans lequel Max Schoendorff se rendit à maintes reprises, au 14, rue de La Rochefoucauld, à Paris, qui n'en finit pas d'exercer le même type de fascination que le 38, rue Victor-Hugo, à Lyon.

³⁵⁸ Dans MATHIEU Pierre-Louis, Gustave Moreau, *L'assembleur de rêves*, Paris, ACR Édition, 1998, p. 70.

³⁵⁹ Huile sur toile, 144 x 103,5 cm, 1876, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles.

³⁶⁰ Aquarelle, 105 x 72 cm, 1876, musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris.

³⁶¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 190, Daphnée.

³⁶² Voir Inventaire peinture, Excel n° 214, Manques.

³⁶³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 293, Tête perdue.

³⁶⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 197, Une comédie française.

³⁶⁵ BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 43.

³⁶⁶ BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 182.

Si le surréalisme devient son paradigme³⁶⁷, c'est à ses sources qu'il s'abreuve : « Moi, je vois plutôt quelque chose qui est plus proche de la démarche des présocratiques, qui est comment faire fonctionner son esprit, de l'incarner matériellement, ce qui est une sensation philosophique de son être dans le monde³⁶⁸. » Ces jeux de la pensée, ou du rêve, donnent lieu à une production plastique considérée comme « une réalité supérieure de certaines formes d'associations³⁶⁹ ». Fidèle à cet esprit qui bouscule les manières de penser et de sentir, il explore des « parallélismes de projets » : Max Ernst, André Masson, Roberto Matta³⁷⁰. Les « morphologies psychologiques », ou « In scapes », intéressent sans doute fortement Max Schoendorff à la suite d'André Breton autour de 1939 : « C'est comme si on installait des microphones à un point fini-infini, en dedans et en dehors de l'étendue de notre " où ", et des téléviseurs en dérivée de tous les développements des passions³⁷¹. » Georges Bataille fait partie de ces intercesseurs essentiels dont il est le lecteur attentif, à tel point que le jeune homme se rend avec sa femme Marie-Claude et son ami Yves Orecchioni à l'enterrement de l'auteur du *Bleu du ciel*, à Vézelay. Au retour, il peint un hommage à Georges Bataille dont il dira l'influence fondamentale³⁷². Le destin de cette filiation le conduira à se lier avec Pierre Klossowski (que Robert Droguet avait déjà cité en 1970 dans *L'Opération Schoendorff*), Jean Schuster et José Pierre.

Il s'enchant de l'hétérodoxie de Raymond Roussel³⁷³, sa peinture peut se lire comme l'un de ses poèmes : le sens est dispersé entre des parenthèses, on croit pouvoir le suivre et il s'échappe, puis il se recompose à un autre degré. Elle transparaît dans le théâtre de Witold

³⁶⁷ « Le surréalisme a modifié la perception de tout ce qui l'a précédé. On a découvert qu'il existait des libertins, Cyrano de Bergerac, le marquis de Sade... », URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie d'Avignon, du 6 mai au 28 juin 2008.

³⁶⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 88.

³⁶⁹ « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée », André Breton, 1924, *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986.

³⁷⁰ DUCHAMP Marcel, « Matta », *...Ça presse...*, n° 16, mars 2003, p. 3, Max Schoendorff rapporte cette réflexion de Marcel Duchamp concernant l'œuvre de Matta parue dans le catalogue de la « société anonyme » : « Sa première contribution à la peinture surréaliste, et la plus importante, fut la découverte de régions de l'espace jusqu'alors inexplorées dans le domaine de l'art. »

³⁷¹ SCHOENDORFF Max, « Matta (1911-2002) », *...Ça presse...*, n° 16, mars 2003, p. 3.

³⁷² « Bataille nous occupait, c'était quasiment un amour obsessionnel de l'œuvre de Bataille », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 123 ; « Les admirations que l'on peut avoir quand on est adolescent, c'est quelque chose de violent, ce sont des choses plus vitales, fondamentales », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 125.

³⁷³ L'œuvre complète de Raymond Roussel fait partie de sa bibliothèque, augmentée de la production philosophique ou littéraire qu'il a inspirée à Gilles Deleuze, aux surréalistes ou autres critiques.

Gombrowicz : la façon qu'a ce dernier de traiter les problèmes existentiels d'une légèreté provocatrice qui a souvent été mal comprise.

Il faut aussi noter l'érotisme plastique dont il aime à s'entourer dans l'univers de l'atelier. Il affiche celui de Hans Bellmer « qui est celui qui a plongé le plus loin dans l'imagination corporelle³⁷⁴ » pour se livrer à ce qui fait se rejoindre érotisme et non-figuration, qu'il explorera tout au long de son œuvre. Il rejoint enfin Picasso avec ses formes anamorphiques et fragmentaires de corps humain³⁷⁵.

Cependant, c'est l'artiste surréaliste Max Ernst qui le touche le plus. Sa démarche lui procure l'intime conviction que « peindre, c'était penser, et que penser c'était obligatoirement peindre³⁷⁶ ». L'artiste trouve chez lui, « une direction qui m'occupe pour la vie. Cette façon d'agrandir la réalité, de produire, de fabriquer des golems et de fabriquer des mondes³⁷⁷. » Poursuivant la même idée, Max Schoendorff cite aussi Magritte « qui a donné une couleur au monde³⁷⁸ » et dont il partage les convictions : « Il faut que la peinture serve à autre chose que la peinture³⁷⁹. » De ce doute jeté par cet artiste sur la légitimité du langage (avec tout l'humour qu'on lui connaît) et sur celle de la figuration, on ne peut se tirer que grâce aux images du « mystère » ou de la « ressemblance », pense-t-il. Images du « mystère » en ceci qu'elles sont appelées à susciter, par-delà les conventions, quelque chose de jamais vu. Image de la « ressemblance » parce qu'elles satisfont à des exigences secrètes de l'esprit qui, dans ce « mystère » ainsi manifesté par la peinture, trouvent leur justification profonde. Il mentionne aussi son intérêt pour Giorgio De Chirico et sa dimension métaphysique, « une espèce d'amplification du monde du rêve³⁸⁰ ».

³⁷⁴ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 110.

³⁷⁵ Comme avait pu le faire Picasso, il utilise des formes organiques comme autant de métonymies de corps plus ou moins humains ; l'artiste catalan, entre le 17 septembre et le 7 octobre 1932, rappelle Sylvie Ramond dans MARTIN François-René, MENU Michel, RAMOND Sylvie, *Grünwald*, Paris, Éditions Hazan, 2012, p. 302, exécute une série de douze dessins à l'encre de Chine au château de Boisgeloup. L'un d'entre eux, celui du 19 septembre 1932, offre des assemblages de formes organiques qui correspondent à un répertoire que l'on retrouvera dans nombre d'œuvres de Max Schoendorff.

³⁷⁶ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 347. Entretien avec Denis MILHAU (1933-2016), ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, à Sète, 19 avril 2014.

³⁷⁷ « [...] c'était une influence », dans JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout*. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 99.

³⁷⁸ JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout*. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 90.

³⁷⁹ PIERRE José, *Magritte*, Paris, Édition Somogy, 1984.

³⁸⁰ JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout*. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 90.

Cette violence avec laquelle les surréalistes dénoncèrent l'ordre établi³⁸¹ n'apparaît pas dans l'œuvre de Max Schoendorff. Pas de violence non plus, dans son opposition à l'ordre moral, social et culturel, mais la poursuite d'une action tenace et déterminée, en peinture, en gravure, dans ses scénographies et à la tête de l'URDLA. Son intérêt fondateur envers la littérature en général et les rapports entretenus avec elle par les surréalistes en particulier qu'il observe, le conduira à innover en permanence sur l'usage du langage et des mots. Sa titrologie³⁸² en témoigne. Cette pratique se rapproche de celle d'André Masson ou de Max Ernst qui autour de 1925 partaient d'éléments formels pour faire émerger des images puis des mots. S'ensuit, chez Max Schoendorff, une exploration plastique issue d'une longue méditation dont jaillit, pour clore l'expérimentation, le titre. Le travail du peintre substantifie un parcours traduit en fin de compte par son titre : un mot désarrimé de sa distinction d'origine, un rythme, une musique, une image poétique ou littéraire. Il y a, en revanche, des réinterprétations iconographiques de champs philosophiques dans les programmes ambitieux que sont Scène de la vie des douze Césars, Naturam natura docet, debellet ut ignem ou encore Marcion expose les antithèses et Une promenade avec Simon le Mage.

Son écriture ne se limitera pas à une unique technique, elle sera plurielle et quelquefois collective dans sa réalisation, trouvant dans le ludique un autre moyen de se réjouir de vivre (le [Marbre]³⁸³ **figures 145 et 146**) avec Theo Gerber et Fabio De Sanctis, Haut cadavre exquis³⁸⁴ avec Marco Polo, Georges-Henri Morin, Marc Melzassard.

À rattacher encore au surréalisme par sa posture libertaire, le marquis de Sade est un personnage qui accompagna Max Schoendorff jusque dans son dernier projet de mise en scène et de scénographie d'un spectacle avec Roger Planchon. Comme lui il aime à déconstruire les valeurs établies, bouleverser les habitudes, subvertir les conceptions de l'homme et du monde. Dès l'adolescence, et tout au long de sa vie, il se trouva des points de rencontre avec l'aventure de Sade. On comprend sans doute mieux ce qui alimenta son intérêt à travers cet article qu'il écrit en 2009 dans le bulletin de l'URDLA :

³⁸¹ On peut penser au travail d'André Masson que Max Schoendorff apprécie. Sa peinture convulsive, d'une rare violence, avait trouvé un écho sans complaisance chez Breton (André Masson, La Métamorphose des amants, huile sur toile, 1926, 101 x 89 cm, musée national d'Art moderne, Paris).

³⁸² Voir à ce sujet le chapitre consacré aux titres, p. 147.

³⁸³ Le bloc de marbre est façonné par Fabio De Sanctis et peint par Theo Gerber. Max Schoendorff réalise la peinture du socle métallique de la face visible sur laquelle le bloc est posé et le reflet coloré de vert ou de rouge de l'envers de la plaque. Cette combinaison à six mains marque l'intérêt de ces artistes pour une sorte de cadavre exquis en volume s'attachant à un dépaysement de la sculpture, teinté de l'ironie de son reflet pris en compte. Le caractère sensuel, presque voluptueux, du marbre de De Sanctis se complaît dans les tracés sinueux du pinceau de Theo Gerber et de Max Schoendorff. Il a été fait trois sculptures, deux au reflet rouge et une au reflet vert.

³⁸⁴ Voir Inventaire graphique, Excel n° 1005.

« Aller vers Sade, c'est imparablement soulever un tourbillon d'éléments antinomiques : faut-il l'accueillir comme un auteur enfin à sa place dans la littérature française ou comme phénomène volcanique d'une Histoire paroxysmique ? Fut-il un monstre de perversion ou un humain trop humain, trop clairvoyant, trop précurseur ? Un adepte masqué des anciens privilèges ou un révolutionnaire sagace ? Un classique français, un préromantique allemand, un romantique anglais ? Tout à la fois sans doute, conciliant sardoniquement l'irréconciliable³⁸⁵. »

Il fait peut-être connaissance avec cet auteur à travers les écrits de Maurice Blanchot, un des premiers auxquels il fait référence : « L'étude de Maurice Blanchot n'est pas seulement le premier exposé de la pensée de Sade : [selon l'expression de l'auteur], elle aide l'homme à se comprendre lui-même, en l'aidant à modifier les conditions de toute compréhension³⁸⁶. » Avec Annie Le Brun qui lui dédicace deux ouvrages³⁸⁷, il a entre autres choses en commun la reconnaissance, par la pensée libertine, du désaveu de la raison. Par la volupté, l'organique d'une saturation des corps, le marquis résiste à l'esprit qui devient objet de l'imaginaire. Annie Le Brun pose la saturation comme « la condition préalable de l'aventure sadienne, alors que l'effort libertin consiste à y parvenir progressivement et rationnellement³⁸⁸ ». Max Schoendorff ne tend-il pas à cette dynamique de la saturation dans tout son œuvre, la peinture et la gravure prêtant leurs lois au monde du corps, de la débauche que Sade développe philosophiquement avec sa machine poétique ? Pour lui, comme chez Sade, la conquête de l'imaginaire suscite un processus de déréalisation qui dépend de la propension aux excès³⁸⁹. Jean-Jacques Lerrant l'avait remarqué : « Il surmassacre les Innocents. Il surérotise les baisers volés et les trente-deux positions de Mars et de Vénus³⁹⁰. »

Au théâtre, il fera souvent référence à l'univers de Sade défendu par Jean-Jacques Pauvert avec lequel il échange. Sade entre dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade en 1990. Schoendorff place son *Don Giovanni* au château de Lacoste, où le marquis séjourna quelques mois³⁹¹.... Il avait déjà œuvré à des rapprochements semblables, notamment à l'occasion de *Die Unbeständigkeit der Liebe*, de Marivaux³⁹², en créant un univers

³⁸⁵ SCHOENDORFF Max, « Encore un effort », ...*Ça presse...*, n° 41, juin 2009, p. 1.

³⁸⁶ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 187.

³⁸⁷ LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert et Éditions Garnier, 1982 ; LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, 1986.

³⁸⁸ LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 70.

³⁸⁹ Ibid, p. 75.

³⁹⁰ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, *Aquarelles 1974-1975*, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

³⁹¹ *Dom Juan*, Cahiers Sorano, Toulouse, Théâtre national de Toulouse, octobre 1990.

³⁹² Metteur en scène Jacques Rosner, Schiller Theater Berlin, 1976.

sadien³⁹³ étayé par une pensée qui l’habitait à la lecture de l’œuvre : « La Double Inconstance est un spectacle qui aurait pu être écrit par le marquis de Sade³⁹⁴. » Dans une page centrale d’un ...Ça presse...³⁹⁵, il entretient son lecteur des « prospérités du crime » qui font que, « dans le secret de ses instincts, l’homme est poussé au refus des oburgations de la raison ». Avec La Philosophie dans le boudoir, projet de film de João Monteiro, qui ne s’est pas concrétisé, c’est de « la fascination esthétique du crime » qu’il s’agit. La scénographie proposée sera celle d’« une espèce de château du marquis de Sade, un intérieur de donjon très XVIII^e³⁹⁶ ». Max Schoendorff renouvellera, tout au long de son existence, l’intérêt qui le possède pour l’œuvre du marquis libertin : « les tableaux (ou les livres) qui nous intéressent le plus, nous surprennent et nous ravissent sont les œuvres qui, soit avec pudeur soit avec provocation, parlent d’amour et de crime³⁹⁷ ». Il avait projeté avec Roger Planchon, en novembre 2008³⁹⁸, de signer enfin ensemble un spectacle, Sade, « bouquet de nos cinquante-sept ans de connivence³⁹⁹ ». Sur l’homme, ils creusaient encore des réponses. Malheureusement, Roger Planchon meurt et le projet est abandonné⁴⁰⁰.

Reste que Max Schoendorff ne cessera, malgré tout, de continuer à expérimenter, soutenu par la pensée encore sadienne que « tout le bonheur de l’homme est dans son imagination⁴⁰¹ ». En dépit de ces nombreuses occasions, nous conservons, avec lui, la pensée de Georges Bataille que « la lecture aujourd’hui facile des œuvres de Sade n’a pas changé le nombre des crimes – pas même celui des crimes sadiques – mais elle ouvre en entier la nature humaine à la conscience de soi⁴⁰² ! ». N’est-ce pas finalement à cet endroit que Max Schoendorff attendait Sade ? La douleur ne reste-t-elle pas associée à la volupté pour accéder

³⁹³ Un cyclo constitué de chaînes devant un matelas noir capitonné, le tout dans un aquarium de verre, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 49.

³⁹⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 48.

³⁹⁵ SCHOENDORFF Max, « Les prospérités du crime », ...Ça presse..., n° 21, juin 2004, p. 16.

³⁹⁶ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », Exit, n° 4, avril-mai 2011, p. 56.

³⁹⁷ SCHOENDORFF Max, « Les prospérités du crime », ...Ça presse..., n° 21, juin 2004, p. 16.

³⁹⁸ SCHOENDORFF Max, « Encore un effort », ...Ça presse..., n° 41 juin 2009 p. 1. « [...] Il [Sade] ne nous a guère déshabités depuis cinquante ans », dans SCHOENDORFF Max, « Encore un effort », ...Ça presse..., n° 41, juin 2009, p. 2.

³⁹⁹ SCHOENDORFF Max, « Encore un effort », ...Ça presse..., n° 41, juin 2009, p. 1.

⁴⁰⁰ Roger Planchon avait fait saisir les textes recueillis pour le spectacle. Ils ont été revus par Georges-Henri Morin dans l’espoir de les voir édités par l’URDLA.

⁴⁰¹ SCHOENDORFF Max, « Encore un effort », ...Ça presse..., n° 41, juin 2009, p. 4.

⁴⁰² BATAILLE Georges, *Les Larmes d’Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 164.

tant soit peu au vide insaisissable de la mort ? Ou, comme l'écrit Michel Leiris dans le livret du Don Giovanni donné en 1990 à l'Opéra de Toulouse, « prendre le plaisir charnel pour axe de référence n'est-ce pas, en se rangeant délibérément du côté du libertinage, éliminer tout risque d'engluement dans une grandeur trop corsetée pour être la grandeur souveraine ? S'attaquer dès le départ au plus fondamental des interdits (celui qui règle et humanise le commerce animal des sexes), n'est-ce pas aussi proclamer qu'on n'atteint à la vraie morale que dans un au-delà de la morale et qu'il n'est de démarche valable qui ne soit rupture de limites⁴⁰³ ? »

La résonance de l'œuvre du marquis de Sade s'est fait sentir tout au long du parcours scénographique et artistique de Max Schoendorff. Formellement d'abord, dans ses décors et dans ses toiles, et dans ses titres qui « constituent une sorte d'œuvre aussi⁴⁰⁴ » : Dans le boudoir (1962), La Catastrophe initiale⁴⁰⁵ (1966), Les Amis du crime (1967), *L'Aigle* (1971), Le Phénix dans le boudoir (1982). En 1979, il peint Miroir de Clairwill, compagne de débauche de Juliette, l'héroïne qui voulait trouver un crime qui provoquerait chez elle un désordre perpétuel. On se situe dans cette toile bien au-dehors de la vie ordinaire, on accède au domaine de la transgression des interdits. Max Schoendorff apprécie, l'« esprit froid, [l']âme sensible, [les] sens exigeants⁴⁰⁶ ». Il est homme de désir allant sans doute, jusqu'à penser que l'âme meurt avec le corps, explique la philosophe Odile Schoendorff à propos d'un autre philosophe-artiste (Jean-Noël Vuarnet). De la même façon que lui, Max Schoendorff vit un matérialisme organique : « c'est pourquoi il fait de ce corps grand usage illicite⁴⁰⁷ », dans sa peinture, ses estampes, à travers les objets, les images qu'il collecte et dont il compose la scénographie de l'atelier.

Dans cette quête incessante de nouveaux « champs magnétiques » d'investigations, Max Schoendorff n'obéit qu'à une seule injonction, qui est celle de Marx, de Rimbaud ou de Breton⁴⁰⁸, « transformer le monde », « changer la vie » : « Dans son imaginaire à lui il

⁴⁰³ LEIRIS Michel, « Le donjuanisme de Georges Bataille », dans Don Giovanni, Toulouse, Théâtre du Capitole, oct.-nov. 1990.

⁴⁰⁴ JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, 1^{er}-7 avril 2008, p. 11.

⁴⁰⁵ « Car il y a chez lui [chez Sade] une immensité physique qui redonne au rapport d'une tête et d'un corps sa dimension de catastrophe naturelle », dans LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert et Éditions Garnier, 1982, p. 14.

⁴⁰⁶ SCHOENDORFF Odile, « Le philosophe-artiste », à propos de Jean-Noël Vuarnet, *...Ça presse...*, n° 58, septembre 2013, p. 26.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ André Breton concluait son discours en 1935, au Congrès des écrivains pour la défense de la culture, sur cette injonction dans *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986.

volatilise la literie des adultères mythologiques, les frondaisons à la Poussin. Il surmassacre les Innocents. Il surérotise les baisers volés et les trente-deux positions de Mars et de Vénus comptabilisées par un bibliothécaire onaniste⁴⁰⁹», écrit Jean-Jacques Lerrant. Même si ses éditoriaux conservent la trace de doutes, quant à la pérennité de ses actions (notamment avec l'URDLA), jamais n'est altérée cette propension à la découverte d'itinéraires qui conduit forcément à une existence riche et harmonieuse, éclairée par l'intime conviction que chacun doit pouvoir développer pleinement ses potentialités. C'est aussi cette surrogation, cet art d'excéder le monde, celle des solutions imaginaires, de la 'Pataphysique, qui se fait nécessité. On peut penser que c'est dans ce sens qu'il collecte la totalité des ouvrages du théoricien de l'Harmonie, Charles Fourier⁴¹⁰, qui préconisait « l'écart absolu⁴¹¹ » par rapport à la marche ordinaire des choses. Cet état, qui consiste à opter pour le contre-pied en toute chose, n'est-elle pas une modélisation de la méthode « Christophe Colomb⁴¹² » qu'aimait à citer Fourier ?

L'idée de l'existence d'une Magie quotidienne – André Breton, encore – fait partie de la Weltanschauung de l'artiste. Ce mythe prométhéen du génie capable de transformer le banal en art, Max Schoendorff le pratique avec « gaz à tous les étages » : depuis l'observation du sable du Sahara, les découvertes d'auteurs presque inconnus comme Adalbert Stifter⁴¹³ (1805-1868), des penseurs oubliés, comme Jean-Marie Guyau (1854-1888) ou Jules Lequier (1814-1862), jusqu'à la cueillette des éléments composant le polyptyque monumental de la gare de Vénissieux (**figure 294**), en passant par l'espièglerie des « compositions » en noyaux et queues de cerises (**figure 23**). C'est cette même « magie quotidienne » qu'il décèle, qu'il fait advenir, transforme et érige au rang d'œuvre d'art dans l'insignifiant de départ et qui est aussi à l'œuvre chez Max Ernst, Masson ou Matta.

L'artiste a désiré vivre « une pure aventure de l'esprit » qui a trouvé sa quête, redoublée d'un certain plaisir rétinien. En phase avec l'inventeur du ready-made, il « a toujours proposé à sa vie de prendre le pas sur son œuvre pour mettre celle-ci à l'abri de la

⁴⁰⁹ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

⁴¹⁰ La dernière Exposition internationale du surréalisme se référait expressément au théoricien Charles Fourier en 1965, quelques mois avant la disparition d'André Breton.

⁴¹¹ *L'Écart absolu* est le titre de l'exposition surréaliste de 1965 à la galerie L'Œil.

⁴¹² Christophe Colomb qui, au lieu d'aller aux Indes par l'orient, comme tout le monde, voulut y aller par l'occident et, grâce à cet écart absolu avec la routine, découvrit l'Amérique..., *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986.

⁴¹³ Max Schoendorff avait d'ailleurs repéré par un post-it dans *L'Arrière-Saison* de Stifter le passage suivant « choses de l'art [...] bien suprême de la vie terrestre », RABOURDIN Dominique, « Magie quotidienne », ...*Ça presse...*, n° 61, juin 2014, p. 25.

routine de la création pour la création⁴¹⁴...», ne ratant aucune occasion d'introduire le décalage humoristique⁴¹⁵. On ne saurait trop insister sur la communauté de pensée à ce sujet avec le propre de l'inventeur du terme *Infra mince* : « il n'y a pas de différence entre l'inspiration créatrice, la réflexion technique et l'interaction de l'une sur l'autre en lui-même⁴¹⁶ ».

Cet amalgame d'intérêts mis au jour, il faut souligner, pour terminer, la nature profondément indépendante et libertaire de l'artiste. Aucune école, chapelle, affiliation à un quelconque groupe d'influence ne l'enrôle. Son itinéraire est un cheminement par ramifications. Ce naturel de la progression lui confère une qualité d'encyclopédiste. Sous son regard de peintre, la même souveraineté est discernable, elle est celle que l'on trouve dans ces phrases de Jean Bazaine que Max Ernst a citées :

« Cet élémentaire vers quoi nous tendons obscurément, c'est comme la terre même, le résumé d'innombrables couches de matériaux vivants. La vraie sensibilité commence quand le peintre découvre que les remous de l'arbre et de l'écorce de l'eau sont parents, jumeaux les pierres et son visage, et que, le monde se contractant ainsi peu à peu, il voit se lever sous cette pluie d'apparence les grands signes essentiels qui sont à la fois sa vérité et celle de l'univers. Il ne s'agit pas de faire à la nature de vagues signes d'amitié mais, très exactement, de la signer, de prendre pesamment à charge son contenu et ses intentions⁴¹⁷. »

Max Schoendorff eut le dessein subversif de se constituer une « autre » culture, sans faire table rase du passé ou du contemporain, mêlant théâtre, arts plastiques, musique ou littérature. Le cinéma joua aussi un rôle non négligeable chez ce voyageur des marges, comme le rappelle Bernard Chardère⁴¹⁸ : « Certes, la littérature et la philosophie affinaient le sens critique, mais nos énergies s'exerçaient volontiers dans l'animation des ciné-clubs⁴¹⁹. » Il poursuit en soulignant l'intérêt actif de cette petite poignée d'intellectuels sortis

⁴¹⁴ SCHOENDORFF Max, *Mode d'emploi du temps* [1968], dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 140.

⁴¹⁵ Un exemple est à citer : en référence avec Marcel Duchamp, à l'occasion de l'exposition « Canular » à l'Insa (Institut national des sciences appliquées) de Lyon, il réalise une lithographie intitulée *Merry Raid* (voir *Ready Made*).

⁴¹⁶ SCHOENDORFF Max, *Mode d'emploi du temps* [1968], dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 140.

⁴¹⁷ ERNST Max, *Marx Ernst*, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1959, p. 20, « En lisant ce texte [de Jean Bazaine], humble d'apparence, grand d'exigences et de poésie, je retrouve avec un certain bonheur des affinités avec la démarche que depuis longtemps j'avais envisagée comme la mienne propre », rapporte Max Ernst.

⁴¹⁸ Publication en cours d'édition de Bernard Chardère. Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 244.

⁴¹⁹ SCHOENDORFF Max, « Max Schoendorff », *Cinéphilies / Cinéfolie*, Bernard Chardère, 2008 (à paraître). Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 244.

de khâgne, s'investissant qui dans le théâtre, dans le cinéma, qui dans les arts plastiques et la littérature, mais où tous exercent une activité critique sur ces scènes de création. Une même volonté de travailler à une décentralisation, un même amour pour leur ville de Lyon les réunit. Dans ce texte, Cinéphilies / Cinéfolie, est retracée aussi la naissance de la revue Positif (fondée par le même Bernard Chardère en 1952) : « Positif entame sa périodicité sans grande incertitude quant aux goûts. Étrangement, puisqu'on évoque le dur combat pour faire vivre et survivre cette nouvelle revue de cinéma, il n'y était question ni d'inventer une autre façon de produire des films, ni d'innover dans le concept de revue ou de chronique : l'éphémère revue *L'Âge du cinéma* venait dans ses quatre livraisons de donner le ton d'une passion toute surréaliste donc libertaire et offrait son héritage aux Lyonnais. Les Cahiers du cinéma, alors clairement marqués à droite, servirent aussitôt de repoussoir⁴²⁰. » Administrateur du Théâtre de la Comédie de Roger Planchon dans ces années-là, Schoendorff suit l'aventure de près jusqu'à son départ au service militaire en Algérie presque concomitamment d'ailleurs à celui du directeur de la revue. Néanmoins, il salue, bien des années plus tard, ce qui lui paraît avoir été l'objectif de cette entreprise d'édition : « Sans doute Bernard a-t-il surtout proposé à ses camarades la mise en commun d'un certain regard sur le monde à travers l'objectif de la caméra universelle ; cherché aussi à forger un outil (la revue) où ancrer, dans la durée, les avancées de la réflexion. » La satisfaction est grande pour l'artiste de constater rétrospectivement la postérité des choix des intérêts opérés⁴²¹. La revue est encore active à ce jour.

Au retour d'Algérie, Bernard Chardère met en chantier une vraie dynamique du 7^e art à partir de Lyon : une nouvelle revue Premier Plan, fondée en 1959, dont chacun des numéros traite d'un auteur, d'un réalisateur, davantage sous la forme de monographies⁴²² ; un magazine Jeune Cinéma est fondé en 1964 dont Max Schoendorff fera aussi la maquette, un ciné-club, et le CICI (Congrès indépendant du cinéma international⁴²³) est relancé. Il crée également une société de production de films, « Les films du Galion », qui donnera le jour à quelques titres

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Max Schoendorff cite les cinéastes suivants : Vigo, Huston, Welles, Buñuel.

⁴²² « Ce que nous avons souligné dans de petits textes liminaires, qui replacent brièvement chaque film dans son contexte historique et social, d'un point de vue à la fois subjectif et collectif ; ce travail a été une réflexion à plusieurs – Raymond Borde, Max Schoendorff, Bernard Chardère – une confrontation-débat entre des souvenirs respectifs et la littérature suscitée par les films », dans « Présentation » non paginée, BORDE Raymond, CHARDÈRE Bernard, SCHOENDORFF Max, Jean Renoir, n° 22-23-24, Lyon, Serdoc, mai 1962.

⁴²³ Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque de Lausanne est également partie prenante dans l'organisation des CICI. Il s'agissait à un moment où cela était très difficile de pouvoir accéder à quantité de films en particulier à des productions outre-Rhin.

construits autour de la liberté de penser : *Les Canuts, La Ricamarie, ... Comme un des beaux-arts* sur le centre médico-légal de Lyon. Max et Marie-Claude Schoendorff y figureront dans quelques plans séquence⁴²⁴. On reconnaîtra ensuite l'action de Bernard Chardère à l'origine de la Fondation nationale de la photographie, puis en 1982 de l'Institut Lumière.

Il demeure que l'œuvre picturale de Max Schoendorff est « hantée, vraiment au sens fantomatique, par le cinéma et plus particulièrement par certains cinéastes : Stroheim, Murnau, Sternberg⁴²⁵ ». Il développe une cohésion de la méthode de travail proche de la Nouvelle Vague : « Je suis toujours dans un état d'interrogation devant l'apparition des choses que je produis ou qui se produisent autour de moi. Je les constate, je les accepte, je les assume, je les porte, je les récupère, etc. Il n'y a pas d'idée préconçue⁴²⁶. » Louis Seguin avait précisément pointé les rapprochements avec le cinéma. Il associe la grande figure *d'Erebe Eros* (1974-1975) avec le personnage de Faust, de Murnau, incarné par Emil Jannings qui déploie son manteau dans un geste théâtral. Le critique remarque l'influence de Stroheim, évidemment dans *Foolish Wives* (1982-1983), mais aussi avec *Les Rapaces* (film de 1924) dans le tableau *L'Avalée de la mort*⁴²⁷ de 1992 et « son apocalypse de pourpre de bleu ou de rose⁴²⁸ ». Sur la toile *Les Filons d'Ariane*⁴²⁹, c'est l'univers de Kubrick qui semble convoqué : « N'y a-t-il pas là, plutôt, une sorte de parallélépipède, un monolithe, une fois encore sorti de 2001 ...⁴³⁰ »

On trouve, avec *Hors Champs*⁴³¹ et *Fondu enchaîné*⁴³², d'autres références du côté des structures mêmes de la cinématographie. *Hors Champs*, qui fait partie du cycle *Naturam natura docet, debellet ut ignem*, invite à s'interroger sur l'à-côté des choses, l'invisible, une des grandes leçons de vie s'il en est, dont Max Schoendorff fait profession. Il donne à voir ce qui n'est pas retenu en proposant d'autres scénarii tout aussi foisonnants que l'est la très

⁴²⁴ L'artiste et sa muse surplombant le Rhône, au nord de la ville de Lyon.

⁴²⁵ BONAMY Robert « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 272.

⁴²⁶ BONAMY Robert « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 179-280.

⁴²⁷ Voir *Inventaire peinture, Excel n° 286, L'Avalée de la mort*.

⁴²⁸ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, Lyon, La Fosse aux ours, 2008, p. 131.

⁴²⁹ Voir *Inventaire peinture, Excel n° 275, Les Filons d'Ariane*.

⁴³⁰ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, Lyon, La Fosse aux ours, 2008, p. 123.

⁴³¹ Voir *Inventaire peinture, Excel n° 244, Hors Champs*.

⁴³² Voir *Inventaire peinture, Excel n° 284, Fondu enchaîné*.

grande aquarelle Répétition générale⁴³³ (**figure 90**). Fondu enchaîné interpelle sur cette capacité à repenser les termes d'usage par une image qui imprime un mouvement, une transparence, une juxtaposition de collages, tout en s'emparant d'une chaîne subtile, l'ADN mystérieux de sa curiosité inventive. Une semaine avant de disparaître il participe encore à l'ouverture du Festival Lumière – un intérêt pour le cinéma jamais démenti.

Dans les années soixante, au Théâtre de la Croix-Rousse, Max Schoendorff réalise le décor pour *Le Bourreau du Pérou* de Georges Ribemont-Dessaignes dont la mise en scène est assurée par Jean Aster et Gisèle Tavet. « L'esprit de Dada a frôlé Lyon, dans les années 60, au théâtre de la Croix-Rousse [...]. Un décor de pénurie économique, sans doute, mais la pénurie, au théâtre, n'est pas toujours mauvaise conseillère », écrit Bernadette Bost, journaliste au Monde⁴³⁴ : « Des étoffes pendaient, devenaient une sorte de grotte sculptée. » La grotte, c'est le monde de Max Schoendorff. Quand il voit *La Grotte des rêves perdus*, documentaire de Werner Herzog, il pense : « La grotte Chauvet, c'est une peinture que j'ai faite la semaine dernière⁴³⁵ ! » En observant ... *Aveugle étoile morte* (**figure 185**), *Avec les Trolls*⁴³⁶ ou *L'Absence de Fingal* (**figure 216**), on constate que cela a toujours été ainsi : « On se souvient que, dans *L'Amour fou*, sont célébrés les grottes à stalactites et stalagmites, les récifs coralliens de la Grande Barrière australienne et la parfaite beauté des cristaux de roche⁴³⁷. » Les frondaisons minérales d'Oscar Dominguez puis de Max Ernst porteront le motif à un inégalable degré de perfection, pense encore José Pierre qui cite les « architectures arachnéennes tissées par Wolfgang Paalen, avec le secours ou non des spasmodiques ocelles du "fumage"⁴³⁸ ».

À 22 ans, Max Schoendorff, administrateur du petit théâtre de la Comédie, participe à la production d'*Un Condamné à mort s'est échappé* (1956), de Robert Bresson, au fort de Montluc à Lyon. Le décorateur de ce film est Pierre Charbonnier, artiste exposé comme lui à la galerie Folklore de Marcel Michaud. Schoendorff est chargé de trouver pour le réalisateur les figurants nécessaires dans son entourage. Sa destinée croise à ce moment celle de Jean-

⁴³³ Répétition générale, 2008, la plus grande aquarelle (120 x 199 cm) qu'il ait jamais réalisée et présentée lors de l'exposition *Exquisses*, aquarelles à Lyon, galerie Mathieu.

⁴³⁴ BOST-LERRANT Bernadette, « Les scandales de Max Schoendorff », *Le Monde Rhône-Alpes*, jeudi 25 avril 1991, p. 23.

⁴³⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 47.

⁴³⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 235, *Avec les Trolls*.

⁴³⁷ PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 22.

⁴³⁸ « Enfin ce sera le tour des gerbes de cristaux dont l'éclosion affectera durablement l'œuvre de Jacques Hérold » dans PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 23.

Marie Straub⁴³⁹ qui avait été assistant sur les scènes tournées à Paris pour ce film. Et, lorsqu'en 1963 est relancé le CICI (Congrès indépendant du cinéma international) avec Freddy Buache de la Cinémathèque de Lausanne et Bernard Chardère, un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est projeté, *Machorka-Muff*⁴⁴⁰. Des échanges de lettres se font alors à cette occasion. Trente ans plus tard, le réalisateur et sa femme demandent à Max de faire le décor de leur film⁴⁴¹ *Von Heute auf Morgen*⁴⁴² : il s'agit d'un opéra filmé en studio, à Francfort, là même où eut lieu la création de l'opéra-bouffe. « Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, à la suite d'Arnold Schönberg, partent à la découverte d'un champ de bataille⁴⁴³. » Le décor d'une scène de ménage prend corps dans un lieu privé, clos, où la trame grillagée du papier peint comme le chevron du sol, l'étoffe des sièges, accusent les signes de l'enfermement. Des reflets dans le placage du mobilier font surgir d'étranges figures familières au répertoire du peintre. Nombre de cinéphiles pensent que le cinéma des Straub est un appel incessant à la transformation du monde. Les Straub travaillent musique et texte dans le dessein d'en excaver toutes les potentialités. Cette posture correspond au travail de changement des rapports texte-musique-décor que poursuit Max Schoendorff : « Les choses sont toujours d'abord plus matérielles qu'on ne le croit. Et finissent par devenir absolument nécessaires pour le film⁴⁴⁴ », dit-il à propos d'un graffiti que Straub avait ajouté au début du film afin de le faire passer dans la catégorie des longs-métrages. Il explique encore une proximité de penser les choses commune avec le réalisateur mosellan dans *Cinéma et littérature, le grand jeu*, en 2011 : « ... je vois des rapports entre la façon de travailler de Bresson, même si j'étais alors très jeune, et celle des Straub. Il y a des ressemblances entre les deux, dans cette espèce d'attachement aux besoins de l'espace, du jeu, qui restent mystérieuses [...]. Ce sont des obsessions mystérieuses, qui contribuent à imposer que cela ne peut pas être autrement que c'est⁴⁴⁵. » Tout ce qui est « donné » est définitivement inacceptable pour les Straub comme pour Schoendorff. Le cinéma comme la peinture offre un écran concu

⁴³⁹ Le réalisateur est originaire de Metz.

⁴⁴⁰ Ce film sera projeté en 2004 à l'Opéra de Lyon lors de sa carte blanche. *Nicht versohnt* fera partie de la programmation en 1965 au CICI de Lausanne.

⁴⁴¹ Cette collaboration est relatée dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 56.

⁴⁴² HUILLET Danièle et STRAUB Jean-Marie, *Von Heute auf Morgen* [Du jour au lendemain], 35 mm, 62 minutes, 1996.

⁴⁴³ SEGUIN Louis, « Straub et Huillet, faire du cinéma en temps de crise », *Trafic*, n° 22, été 1997, p. 44.

⁴⁴⁴ BONAMY Robert « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 275.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 275-276.

paradoxalement comme une percée dans le réel, une mise à distance dans la stratégie du vécu, un arrêt du temps. Il permet une immersion comme dans la toile.

Dans le bulletin ...Ça presse... n° 34, daté de septembre 2007⁴⁴⁶, Dominique Rabourdin rapporte l'importance capitale dès la « préhistoire » du surréalisme, du cinéma, en citant Aragon : « Ô mes amis, l'opium, les vices honteux, l'orgue à liqueur sont passés de mode : nous avons inventé le cinéma », et de citer Henri Langlois, dans la revue *L'Âge du cinéma* : « Le cinéma portait le surréalisme en lui⁴⁴⁷. » Cet auteur conclut son article sur l'un des derniers livres de Robert Benayoun, critique et cinéaste, qui en 1988, dans *Le Rire des surréalistes*, avance : « Le cinéma, dont il n'attendait que divertissement forain, joies immédiates et découvertes impréparées, le ramenait à la rue, à ses rencontres fabuleuses, et ce don de faire basculer le réel à tout moment sur un improbable fétu, un grain de sable inattendu, un enchaînement troublant de coïncidences. Pour lui, le cinéma fut jusqu'au bout un modeste prodige de la surprise, cette valeur dont sans doute il ne se lassa jamais. » C'est le redoublement du hasard et de la surprise qui semble être le vecteur puissant de l'attention permanente portée par les surréalistes au 7^e art ; c'est aussi celui sur lequel Max Schoendorff prend appui.

À propos du *Dom Juan* de Molière, donné au Théâtre national de Toulouse en octobre 1990, Max Schoendorff s'exprime sur les perméabilités entre les scènes : « Le 20 septembre. Théâtre du Capitole. La salle est dans l'obscurité. Sur scène, un immense mur circulaire avec, à mi-hauteur, une rangée de flambeaux. Intérieur du palais de Dom Juan. Crépi blanc, sol de marbre noir, " je veux retrouver l'atmosphère des Visiteurs du soir⁴⁴⁸ " ». Comme au théâtre, les ambiances cinématographiques sont ainsi autant de cadres à sa peinture : « Je pense aussi en termes de Gesamtkunstwerk [d'œuvre d'art totale]⁴⁴⁹. »

⁴⁴⁶ RABOURDIN Dominique « Par hasard », ...Ça presse..., n° 34, septembre 2007, p. 24.

⁴⁴⁷ Cependant, seuls deux films relèvent de son empreinte, *Un chien andalou* et *L'Âge d'or*.

⁴⁴⁸ PELISSOU Jean-Louis, « L'envers du décor », *Dom Juan*, Cahiers Sorano, Toulouse, Théâtre national de Toulouse, octobre 1990, p. 8.

⁴⁴⁹ BONAMY Robert « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 283.

Le processus créatif : la mise en scène de la matière

« Je suis un agité de l'esprit⁴⁵⁰ »

« Quand les gens parlent de mes fantasmes, c'est très bête, ce n'est pas une peinture d'humeur... la peinture se fait et je suis l'assistant, le spectateur, le compagnon de route. Ma peinture ne se nourrit pas de moi mais de la peinture...⁴⁵¹ » Par ces mots, l'artiste réactive la pensée de Schopenhauer : « On doit se placer en face d'un tableau comme en face d'un prince, attendre qu'il veuille bien vous parler et vous dire ce qui lui plaira ; il ne faut, dans aucun des deux cas, prendre soi-même tout d'abord la parole, car on risquerait alors de n'entendre que sa propre voix⁴⁵². » L'expression « ce n'est pas quelque chose qui repose dans notre cerveau, notre cœur ou nos entrailles. C'est une sorte d'enregistrement sismographique. [...] Ce ne sont absolument pas des confessions de fantasmes⁴⁵³. » Ce qui est recherché en peignant, c'est d'être « le premier informé de ce que cette toile pouvait avoir à me montrer. Si je cherche à en être le maître avant qu'elle n'existe, je risque de m'en désintéresser⁴⁵⁴. » Francis Bacon avait cette même attitude, peindre était toujours attendre quelque chose, il ajoutait ce qui en un sens pouvait justifier cette attente : « Avec le temps, il est plus difficile de peindre. Vous devenez de plus en plus conscient que les neuf dixièmes de ce que vous faites ne sont en rien essentiels⁴⁵⁵. »

Même si Max Schoendorff rappelle que la peinture est « cosa mentale⁴⁵⁶ », c'est sur le plan très concret de l'utilisation de la matière qu'il affirme son extraordinaire puissance vitale.

⁴⁵⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 308. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 2, 7 janvier 1991.

⁴⁵¹ CHAINE Stani, interview pour Lyon Poche, 2 mai 1996, dans SCHOENDORFF Marie-Claude, « Grand livre noir », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

⁴⁵² SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, chapitre XXXIV : Supplément au livre troisième : De l'essence intime de l'art, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1139, 5^e édition, 1909.

⁴⁵³ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », Exit, n° 4, avril-mai 2011, p. 57.

⁴⁵⁴ JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, 1^{er}-7 avril 2008, p. 11.

⁴⁵⁵ DOMINO Christophe, *Bacon, monstre de peinture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 77.

⁴⁵⁶ BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre », ATAC Informations, n° 96, octobre 1978, p. 18-23.

Son intérêt pour la littérature, la philosophie, le théâtre, la peinture, l'estampe, se traduit en termes d'expériences protéiformes qui questionnent la matière.

Lorsqu'il s'explique sur son processus créatif, Max Schoendorff dit que les choses sont là, ses peintures, ses estampes, qu'il les dévoile simplement, qu'il leur souffle l'élan vital, qu'il les dépoussière pour les rendre au monde : « ... il y avait quelque chose qui était aussi un désir de concilier une vision strictement informelle au sens de l'informe – pas d'une esthétique informelle –, mais de l'informel qui se formait autour des choses du corps, du désir et de tous les mystères que ça suppose, de tous les gouffres, de toutes les chutes, mais des chutes qui sont finalement des incarnations de la vie⁴⁵⁷. » Il se considère comme un médium : « Le tableau m'apparaît un peu comme la photo se présente au laborantin⁴⁵⁸. » Cette posture révèle également les résurgences continues des sécrétions de la mémoire : « Héritier, Max Schoendorff a choisi de ne pas oublier, d'inscrire à son crédit les songes que libèrent à foison les malles du grenier⁴⁵⁹. »

« Au démarrage d'un tableau, ce qui va être une impulsion n'est qu'une espèce de brouillamini et pas plus⁴⁶⁰ », « j'essaie de faire un certain nombre de mimiques qui vont provoquer l'apparition de signes jusqu'à ce qu'ils s'organisent, s'étaient l'un l'autre, fassent sens. Évidemment il y aura quand même une implication de ma personnalité mais il y a autant d'apports qui sont complètement extérieurs à moi, à mon subconscient, à mon inconscient. Le thème lui-même est au fond indépendant des avatars de la vie intérieure. C'est un thème. C'est un thème comme en musique qui s'élabore par une espèce de nécessité propre⁴⁶¹. »

Il a recours à des déformations conscientes de la réalité figurée :

« Chaque état, chaque étape est de nouveau un départ mais déjà vous avez commencé à ne plus savoir exactement quelle langue se parle. Progressivement, ça se résume plus à ce qu'on peut dire mais c'est un rapport plus directement plastique, ça tient plus à la densité de la couleur, au rapport entre ce qui est au fond et ce qui est devant, ce qu'il y avait avant et ce qu'il y aura après. Toutes sortes de positions qu'on n'a plus tellement envie, ou plus tellement la possibilité, de traduire en mots, en idées *même*. *C'est pourquoi je dis que, bizarrement, très tôt, c'est le tableau qui parle*⁴⁶². »

⁴⁵⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 62-63.

⁴⁵⁸ WERNER Jean-François, « Le cigare, grand pacificateur », *L'Amateur de cigare*, n° 7, mars 1996, p. 69.

⁴⁵⁹ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, *Aquarelles 1974-1975*, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, 1975, non paginé.

⁴⁶⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 289. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

⁴⁶¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 322. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 3, 4 février 1991.

⁴⁶² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 289. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

Il rejoint ainsi l'état d'esprit créatif surréaliste mais est aussi proche des effets du baroque qui influent par déformation volontaire de la réalité. Il navigue dans le désordre et y trouve un équilibre. Il agite le hasard jusqu'à laisser émerger les prises qui ralentissent une sorte d'explosion vers le néant. La démarche est avérée et traverse tout le XX^e siècle. Lorsque Paul Klee rappelle que l'œuvre d'art est essentiellement genèse, lorsque Joan Miró note qu' « un bout de fil peut déclencher un monde⁴⁶³ ».

Édouard Jaguer⁴⁶⁴, poète et critique d'art, souligne, à propos de la peinture de Max Schoendorff, la singularité d'une « mise en coupe des coulisses du réel pour laquelle ce grand spécialiste du " décor " dispose, à l'évidence, de tous les moyens connus, plus quelques-uns dont il détient le secret⁴⁶⁵ ». Le rôle de Dramaturg qu'il a si souvent endossé au théâtre pourrait-il s'appliquer à sa peinture même ? Peut-on, à cet égard, analyser un concept de « mise en scène de la matière » que Max Schoendorff éprouverait touche après touche ?

En amont de toute observation, force est de constater une tentative profonde de soustraction au contrôle de la raison, de la réflexion, de la censure, quelle qu'elle soit. Les surréalistes s'en étaient affranchis avec l'écriture automatique⁴⁶⁶ qui tenait à bonne distance les présupposés sociaux ou culturels⁴⁶⁷. Cette tyrannie est déjouée ici par un processus expérimental qui met les substances en action par une nouvelle pénétration du réel : « Le réel une fois appréhendé, il ne reste dans l'œuvre que son signe, mais qui est aussi le signe de son absence, son abstraction⁴⁶⁸. » Pratiquement, cela consiste à fragmenter matériellement le champ physique de la surface de ses supports, papiers, cartons, pierres, tôles, toiles, en autant de scènes, de lieux d'expérimentation où la matière va devenir imaginante. À partir de cela se reconstruit par la force même du désir, en toute liberté, cet espace culturel personnel et

⁴⁶³ Voir DE BIASI P.-M., JAKOBI M., LE MEN S. (sous la dir.), *La Fabrique du titre*, Paris, CNRS édition, 2012, p. 21.

⁴⁶⁴ Poète et critique d'art, a participé à différentes activités para-surréalistes, il conçoit avec K. O. Götz, G. Henein et I. Laaban une revue, *Phases*, consacrée à la diffusion de l'avant-garde artistique des années cinquante aux années quatre-vingt.

⁴⁶⁵ Griffon-Phases, Lyon, galerie Verrière, mars-avril 1980, et JAGUER Édouard, « Max Schoendorff, peintre du foisonnement secret », Max Schoendorff, Bruxelles, galerie Jan de Maere, 1982, non paginé.

⁴⁶⁶ L'automatisme se comprend comme la condition à une liberté totale : « Ou commence-t-elle à devenir mauvaise et où s'arrête la sécurité de l'esprit ? Pour l'esprit, la possibilité d'errer n'est-elle pas plutôt la contingence du bien », s'interrogeait André Breton, dans BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 15.

⁴⁶⁷ La transposition à un exercice plastique du Cadavre exquis tenta l'artiste : Haut cadavre exquis, 76 x 49 cm, lithographie, URDLA, 2000.

⁴⁶⁸ SCHOENDORFF Max, *Mode d'emploi du temps* [1968], dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 141.

original : dans l'article « Libre Max », Jean-Emmanuel Denave, en 2008, analyse synthétiquement les œuvres des deux expositions lyonnaises de 2008⁴⁶⁹ : « Un même processus de création : composition par fragments, éclats, bribes de figures et de matières diverses (organiques, végétales, minérales...). Elles sont déchiquetées, foliacées, pelliculaires et forment sans fusionner, la diversité du monde, qui ne peut être réduite à aucune unité. Elles ouvrent ainsi aux dimensions de l'inconscient, de l'imaginaire le plus débridé comme de l'érotisme le plus tourmenté. La surface s'y affole, se démultipliant, se retournant comme un gant ou s'ouvrant à ses propres gouffres⁴⁷⁰. » Il y a là *Work in Progress*, un processus de métamorphose de juxtaposition des couleurs, mais aussi des idées. « Par ailleurs, ces structures plissées, feuilletées ou froncées évoquent irrésistiblement celles dont le surréalisme tout entier, par la voix de Breton, se réclamera plus particulièrement à la fin des années trente et au début des années quarante. On se souvient que, dans *L'Amour fou*, sont célébrés les grottes à stalactites et stalagmites, les récifs coralliens de la Grande Barrière australienne et la parfaite beauté des cristaux de roche⁴⁷¹. » Dans le tableau, *L'Absence de Fingal* (**figure 216**) se cristallisent des concrétions, comme autant de décalcomanies sans objet préconçu⁴⁷². La peinture n'est pas portée sur la toile par la brosse ou le pinceau, mais appliquée avec toutes sortes d'autres surfaces qui lui confèrent une structure interne. Ainsi la peinture devient elle-même nature, cette nature qui « devient géométrique, comme si elle était faite de la main de l'homme⁴⁷³ » ! Carl Gustav Carus⁴⁷⁴ avait été sans doute impressionné par ce phénomène géologique visible en Écosse qui doit sa célébrité à l'ouverture de Mendelssohn, La Grotte de Fingal, qu'il composa après y être venu en 1829. Dans le vestibule d'entrée de l'atelier de Max Schoendorff se trouve encadrée une estampe qui représente ces reliefs basaltiques : *Vue de l'île de Staffa* (**figure 279**). Max Schoendorff, à son tour, est très intéressé par ces orchestrations naturelles. Une pyrite, minéral dont les cristaux ont la forme de parallélépipèdes métalliques imbriqués, servira au décor du Requiem de Berlioz (1969). L'œil

⁴⁶⁹ Ex-traits, musée des Beaux-Arts, Lyon, 07.03 - 09.06.2008 ; Esquisses, aquarelles, Lyon, galerie Mathieu, 2008, 08.03 - 19.05.2008.

⁴⁷⁰ DENAVE Jean-Emmanuel, « Libre Max », *Le Petit Bulletin*, 16 avril 2008, p. 10.

⁴⁷¹ PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 22.

⁴⁷² « ... décalcomanies sans objet préconçu », dites aussi « décalcomanies sans objet », d'Oscar Dominguez, que Max Ernst portera plus tard à un inégalable degré de perfection. Puis viendront les architectures arachnéennes tissées par Wolfgang Paalen, avec le secours ou non des spasmodiques ocelles du « fumage », dans PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 22-23.

⁴⁷³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 121.

⁴⁷⁴ CARUS Carl Gustav, *La Grotte de Fingal*, 1840, plume et aquarelle, Dresde, Staatliches Kupferstichkabinett.

de l'homme entend, compose un univers selon un principe d'organisation naturel qu'il sait convoquer. Le contrôle de la matière qu'exerce l'intelligence de la forme permet de la rendre signifiante. La peinture réconcilie, à l'instar des théories alchimiques, le matériel et le spirituel : la manifestation de l'esprit réclame un support matériel et la matière ne se tient elle-même que grâce à quelque contenu de nature spirituelle. Dès les premiers tableaux cette dialectique l'intéresse : avec Ramon Lull et sa machine⁴⁷⁵, il emboîte le pas d'un mystique-philosophe qui construit une machine logique, l'Ars Magna, qui pouvait démontrer rien de moins que la vérité des choses à partir de figures géométriques. La substance guidante patiemment travaillée, déviée, est reliée au rythme de la sensation, du désir, s'attachant à des aspérités, à des rythmes provoqués par les empreintes qui résonnent dans l'imaginaire de l'artiste. Comme pour Bachelard, cette imagination est moins une faculté de représentation que de « dé-représentation », un pouvoir de métamorphose des images constituées au profit d'images nouvelles et surprenantes⁴⁷⁶ : « Mais ce qui est troublant dans le tableau justement, [...], c'est que, au bout du compte, quels que soient les accidents, les hasards, c'est votre personnalité qui finit par être la plus forte⁴⁷⁷. »

La liberté de l'imagination consiste non à fuir le réel pour s'installer dans un monde imaginaire, mais à pénétrer dans le monde concret pour le dilater, l'animer, y faire surgir des virtualités inédites. Par-là, l'artiste rejoindrait la pensée d'Henri Bergson pour qui la conscience se sert du monde pour propulser la vie plus loin en un élan imprévisible. Il s'en explique en 1990 interrogé par Valérie Huss :

« Il faut de toute façon fuir la page blanche. Alors ou vous avez déjà prévu le tableau ailleurs, c'est-à-dire dans une esquisse qui elle-même est partie d'un dessin (ce que je ne fais jamais), ou bien vous faites simplement à peu près n'importe quoi. Ce " n'importe quoi ", ça peut être une narration de la succession des événements tels qu'ils vous reviennent à la mémoire au moment où vous posez la question. Là, il y a un certain nombre de gestes qui sont faits au hasard. Afin que la toile ne soit plus vierge, ne soit plus blanche. Il y a des espèces de gribouillons très peu dirigés. Ils le sont un peu tout de même parce que si on choisit un tube de bleu, ou si on prend une spatule, ça n'a pas le même avenir que si on prend un tube de jaune et qu'on choisit un petit pinceau à trois poils. C'est déjà des choix. Mais des choix légers, pas très contraignants. Dans une certaine indifférence. Ensuite, progressivement, cette liberté diminue de plus en plus parce que cet accident-là, fait sans y penser, *vous le prenez un peu moins à la légère. Vous vous demandez qu'en faire ?* La réponse à cette question partira dans une direction que vous n'aviez pas du tout prévue mais qui ne serait jamais

⁴⁷⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 90, Ramon Lull et sa machine, 1963, huile sur toile, 92 x 73 cm, coll. part.

⁴⁷⁶ BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 176.

⁴⁷⁷ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 288. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

arrivée s'il n'y avait pas eu ce petit crachotis à cet endroit-là ou cette espèce de premier jet de mots qui prend des choses comme ça, qui en oublie d'autres. Mais, là, vous allez vous accrocher pour que ça s'assemble⁴⁷⁸.»

S'il se sent « plus agi qu'agissant, plus acteur que metteur en scène »⁴⁷⁹, il fait naître un ésotérisme qui reste à décrypter un imprévisible avec lequel il s'arrange pour qu'il advienne.

« La vie humaine est à re-passionner », pense André Breton, et c'est ce à quoi Max Schoendorff va s'employer en peignant, en gravant, en faisant de la mise en scène par les décors, les costumes, concevant des « machines à jouer », ou en chassant l'objet insolite aux puces, aux étals des marchés ou chez les bouquinistes. Il renouvellera l'expérience à l'envi, comme en témoignent notamment le mur de l'atelier recouvert de batteurs à œufs⁴⁸⁰ (**figure 273**), ou les petits univers qui parsèment les étagères des bibliothèques. L'objet possède une capacité d'émerveillement : « Un objet manifeste un pouvoir magique lorsqu'il nous enchante sans l'intermédiaire d'un examen méthodique⁴⁸¹. » La traque sur les terrains de la culture savante ou quotidienne ne se fait qu'en toute liberté, ne respectant qu'un « modèle intérieur⁴⁸² », une arborescence sans limite ponctuée par l'acquisition matérielle qui va rejoindre l'installation intime. Il construit, dans cette quête, la matérialité de sa poïétique incluse dans les potentialités d'un objet, d'une image, d'une œuvre artistique ou littéraire qui vont rejoindre le monde de l'atelier. Elle donnera lieu à un défi, une création qui lui permet de réinvestir les valeurs repérées, considérant que l'art est un langage qui utilise des symboles qui font sens. Max Schoendorff est de ceux dont l'esprit d'observation et de découverte est en éveil de façon permanente. Il ne collectionne pas, il collecte. Il ne peut simplement pas laisser passer certaines rencontres, rencontres qu'il considère être le véritable objet de sa vie et de son action et qui expliquent en partie l'intérêt de l'atelier qui l'a abrité.

⁴⁷⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 288. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

⁴⁷⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 288. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

⁴⁸⁰ Notons que le photographe surréaliste Man Ray avait été attiré par la sensualité de cet objet qu'il avait intitulé *La femme*. Man Ray, *La Femme*, 1920, épreuve gélatino-argentique, 38,8 x 29,1 cm, Centre Pompidou MNAM-CCI, n° inv. AM 1973-23.

⁴⁸¹ BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 281.

⁴⁸² Observation avancée par André Breton dès 1925, lorsqu'il parut indispensable de proposer un front commun aux premiers peintres surréalistes, *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet-août 1986.

Ces objets, il les met en relation spatialement, et ce sont ces renvois, ces dialogues qui font sens. Ainsi, tout au long « de la sente de forêt⁴⁸³ » qui serpente au 38, rue Victor-Hugo, on est interpellé par des « ready-made » duchampiens, porte-bouteille, roue de vélo, plaque « Gaz et eau à tous les étages », sans parler des livres, des publications, des écrits singuliers comme la Boîte verte de Marcel Duchamp⁴⁸⁴... Nombre de ces objets sont installés aux creux de petits univers, dans les rayonnages de livres⁴⁸⁵, ponctués par les visages encadrés de « sa famille » d'esprit : André Breton, Charles Baudelaire, Charles Fourier... Là se trouvent quelques pièces inclassables de sa production : une petite « Vénus », (**figure 143**) née d'une touffe de poils pubiens, enclose dans une boîte d'entomologiste, voisine d'un portrait d'André Breton et d'un rétroviseur d'automobile orphique qui donne l'heure (qui ne sert à aucun véhicule immatriculé, le propriétaire ne conduisant que sa propre vie...)

L'objet contient aussi, pour certains, une stimulation plastique. Par sa seule séduction, il induit un projet, met en route un potentiel expérimental. Il stimule l'inspiration en « révolution symbolique » au sens de Bourdieu : pour comprendre intellectuellement le monde. Louis Seguin, « un des piliers de La Quinzaine littéraire⁴⁸⁶ » et auteur d'une analyse⁴⁸⁷ chronologique de l'œuvre de Schoendorff, pense que Max Schoendorff prend « l'invention par tous les bouts », précisément parce que le monde est pour lui « une invention et non une création » : « l'invention refuse l'ordre, le système, et s'en tient au seul émerveillement⁴⁸⁸ ».

Lorsque Max Schoendorff peint, il n'a aucune idée préconçue : « Quand il commence une toile, il ne sait pas où il va⁴⁸⁹. » Il s'élançait sur la toile – sur la pierre lithographique, sur la plaque de cuivre – sans jamais faire intervenir l'intention ni même des états d'âme circonstanciels, ni encore moins un quelconque modèle intérieur. Chaque fois qu'il reprend le pinceau, c'est pour lui une sorte d'essai complet. Il ne fait pas de variantes sur un thème, des variations sur un problème. Chaque toile est un monde à part. Sa seule préoccupation est alors la peinture pour elle-même, une accumulation qui sature la surface :

⁴⁸³ GRACQ Julien, *42 rue Fontaine, L'atelier d'André Breton*, Paris, Adam Biro, 2003.

⁴⁸⁴ L'une d'entre elles est achetée par l'artiste. Elle a rejoint en 2016 les collections du Mamco de Genève.

⁴⁸⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, Plans, Objets-bibliothèques, p. 358.

⁴⁸⁶ MARMANDE Francis, « Haut le corps de Max Schoendorff », *Le Monde*, jeudi 3 avril 2008, p. 2.

⁴⁸⁷ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, Lyon, La Fosse aux ours, 2008.

⁴⁸⁸ ROCHE Gérard, « Max Schoendorff », *Infosurr*, n° 80, mars-avril 2008, p. 3-4.

⁴⁸⁹ MURE André, « Unique Schoendorff », *Résonances*, n° 171, mars 1969, p. 29.

« J'ai l'impression que chaque tableau commencé est le premier que je peins. Je ne sais pas ce que je vais faire, je ne sais pas comment je vais faire, je ne sais pas si j'ai envie de le mettre debout, à plat, si j'ai envie de renverser un liquide sur la toile ou de dessiner des traits au crayon. Au bout d'un certain temps c'est le tableau qui commande, qui dit : tiens, là il faut que ce soit plus clair ou ici il faut que la ligne soit droite. Mais ça c'est le tableau qui le dit, qui demande qu'on fasse ça⁴⁹⁰. »

Il y a chez Max Schoendorff, pense Dario Gamboni, une parenté entre production poétique et processus organique⁴⁹¹ : son œuvre pourrait ainsi « fonder une pensée du corps, une pensée corporelle » ou encore « psycho-physiologique⁴⁹² » mue par la seule force de la séduction et du désir. Réussit-il à se faire surprendre, comme il souhaite l'être lorsqu'il mobilise ce type d'énergie, on peut le penser, car c'est une voie qu'il explorera souvent⁴⁹³.

En mai 1935, Max Ernst assimile ses recherches au travail sous-marin du scaphandrier⁴⁹⁴. « Avant sa plongée, nul scaphandrier ne sait ce qu'il va rapporter. Ainsi le peintre n'a pas le choix de son sujet », il s'impose. C'est une position analogue que Max Schoendorff décrit « quelque chose qui était aussi un désir de concilier une vision strictement informelle au sens de l'informe – pas d'une esthétique informelle –, mais de l'informel qui se formait autour des choses du corps, du désir et de tous les mystères que ça suppose, de tous les gouffres, de toutes les chutes, mais des chutes qui sont finalement les incarnations de la vie⁴⁹⁵ ». Walter Benjamin, selon Hannah Arendt, est très proche de cette conception :

« Ce penser [comme ce peindre] nourri de l'aujourd'hui, travaille avec les "éclats de pensée " qu'il peut arracher au passé et rassembler autour de soi. Comme le pêcheur de perles qui va au fond de la mer, non pour l'excaver et l'amener à la lumière du jour, mais pour arracher dans la profondeur le riche et l'étrange, perles et coraux, et les porter, comme fragments, à la surface du jour, il plonge dans les profondeurs du passé, mais non pour le ranimer tel qu'il fut et contribuer au renouvellement d'époques mortes. Ce qui guide ce penser est la conviction que s'il est bien vrai que le vivant succombe aux ravages du temps, le processus de décomposition est simultanément processus de cristallisation ; que dans l'abri de la mer – l'élément lui-même non historique auquel doit retomber tout ce qui dans l'histoire est venu et devenu – naissent de nouvelles formes de configurations

⁴⁹⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 289. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

⁴⁹¹ GAMBONI Dario « Haut les cœurs », Ex-traits, exposition de tableaux et dessins de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 7 mars – 9 juin 2008.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ « Et c'est chaque fois une espèce de surprise, parce qu'on ne sait pas par quel miracle, par quel hasard, on est retombé encore sur quelque chose qui ne peut pas être autre. Sans avoir eu jamais le sentiment de commander, dans Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 289. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

⁴⁹⁴ ALEXANDRIAN Sarane, Max Ernst, Paris, Somogy, 1991, p. 117.

⁴⁹⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 62-63.

cristallisées qui, rendues invulnérables aux éléments, survivent et attendent seulement le pêcheur de perles qui les portera au jour : comme "éclats de pensée" ou bien aussi comme immortels Urphänomene⁴⁹⁶. »

Ainsi l'image, comme la scène pour Artaud, devient « un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret⁴⁹⁷ ». L'expérimentation technique accompagne la rêverie méditante du peintre sous la forme de recherches picturales sur de petites ou de très petites toiles (**figure 245**). On observe alors une mise en situation de procédés qu'on pourrait pour certains considérer comme référentiels : une grille est utilisée comme pochoir sur une surface déjà peinte par vaporisation de jus de couleurs (Toile d'étude 3), une spatule à faux bois a raclé la toile laissant des faisceaux alternant avec des tracés parallèles enroulés, ondulés ou linéaires (Toile d'étude 2) ; un pochoir rectangulaire barré d'une bande horizontale laisse paraître la toile vierge, on distingue des empreintes de papiers gaufrés, repris, regarnies au pinceau ou au crayon avec de subtils effets de matité et de brillance (Toile d'étude 4) ; des frottages cernés, surprises de l'informe, déviations de la forme (Toile d'étude 5) ; des essais de densité de pâte, de fluidité d'un relief, d'opacité et de transparence (Toile d'étude 9) ; une métallisation, une ébullition rendue par des mélanges de pigments dissous dans des solutions aqueuses ou huileuses (Toile d'étude 8) ; des traces d'enduits acryliques dont le relief accidenté retient des parcelles de couleur aléatoire (Toile d'étude 6) ; des empreintes de matériaux imprégnés de jus teintés, très liquides, laissant en séchant des structures gaufrées, de petites taches ou des méandres (Toile d'étude 14) ; sur plusieurs glacis, on remarque le travail d'une cire colorée avec une baguette qui permet d'ôter la substance brillante pour y inscrire des griffures laissant apparaître la couche picturale primaire (Toile d'étude 10) ; sur une autre toile une vaporisation d'acrylique se discerne sur une couche de couleur initiale, le modelé est repris au pinceau formant des motifs organiques localement vernis (Toile d'étude 13) ; tout un travail de dégradés plus ou moins blanchis s'observe à partir de la Toile d'étude 7, tandis qu'un très fin travail de tramage en réseaux parallèles de lignes ondulantes ou de mouchetés fait l'objet de la Toile d'étude 11.

Les éléments de figuration appartiennent à une dimension onirique dont les romantiques allemands pensaient qu'elle était une zone ouverte qui communiquait avec la vie quotidienne et le monde de l'inconscient. En France, à la fin du XIX^e siècle, Odilon Redon avec son fantastique biologique qui s'intéresse à la germination, à l'éclosion, et Gustave Moreau avec sa féerie, avaient déjà travaillé à la rencontre de cet inconnu, lieu révélateur des

⁴⁹⁶ ARENDT Hannah, Walter Benjamin, 1892-1940, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 110-111.

⁴⁹⁷ ARTAUD Antonin, Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1938, p. 45.

désirs secrets. Les mêmes ponts sont jetés par Max Schoendorff⁴⁹⁸, à l'écoute comme Max Ernst de cette tension psychologique, loin de l'indifférence, recherchant le tremblement. Ils ne cherchent pas à sublimer les instincts mais la violence de « l'autre discours⁴⁹⁹ » qui surprend, interroge et bouleverse. Max Ernst et Max Schoendorff sont sur ce point en accord avec Otto Rank qui avance : « La valeur d'une œuvre artistique dépend en première ligne des émotions inconscientes qu'elle saura provoquer chez celui qui la contemple⁵⁰⁰. » Max Schoendorff cherche à créer un art semble-t-il agrandi, dont l'accès et la valeur résident dans le type de lien établi avec le regardeur.

Max Schoendorff file la métaphore de l'huître pour sa peinture, et elle s'applique tout spécialement à *Angle de Narcisse* (**figure 208**) :

« C'est, en effet, bien une sorte d'incarnation, de symbole de ce qu'on veut dire parce que [une huître], c'est à la fois un minéral dans sa coquille et quelque chose de complètement organique et même sexuel dans sa consistance. Ça n'a pas de forme mais c'est malgré tout quelque chose d'animal, qui est vivant. Je pense que c'est une sorte de métaphore, la peinture étant comme une huître, c'est-à-dire à la fois fermée et à ouvrir, quelque chose qui ne se délimite pas par des formes identifiables instantanément mais peut en prendre beaucoup et qui reste en même temps délectable, palpitant, même luxueux, éventuellement, avec la nacre, et tout en étant un peu répugnant⁵⁰¹. »

La matérialité, si elle est à considérer comme étant aux sources d'un accomplissement de la forme, un magnétisme, est régie par une association d'idées qui opère au regard des formes observées presque cliniquement sur les murs, comme le faisaient les peintres de la Renaissance. Mais la rêverie est aussi nourrie d'un insatiable défrichage intellectuel qui fonctionne comme un ressourcement et dessine l'itinéraire de progression des motifs lentement amalgamés sur la toile. Sa *Weltanschauung* s'impose en cartographie plastique.

On pourrait convenir que des fantasmes puissent accompagner la démarche artistique, dans leurs acceptions de « capacités du cerveau – des images, des successions d'images, des

⁴⁹⁸ « ... quand j'entreprends une peinture de ce genre [comme *Angle de Narcisse*], c'est à une époque où, sans doute, j'ai quand même constitué une sorte de vocabulaire qui résout un certain nombre de contradictions que je voulais présentes dans cette peinture. Je voulais à la fois qu'on la perçoive avec des significations, des sens, mais pas des représentations, plutôt des attitudes ou des rapports, des tensions. [...] C'est [pour cette raison] aussi que *Narcisse* est présent, c'est quelque chose qui se veut assez autobiographique tout en étant en même temps une prise de distance définitive parce que, dans le fond, tout est abîmé », dans JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 62-63.

⁴⁹⁹ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff (1934-2012), peintre, facteur de décors, homme de théâtre », dans *Le Monde*, en ligne le 23.10.2012, à 16h34.

⁵⁰⁰ Dans SALA Carlos, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970, p. 26.

⁵⁰¹ JUNGO Jean-Paul, *Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 62-63.

accouplements d'images, des scénarios...⁵⁰² », mais en aucun cas comme composantes affectives d'états d'âme dictant leur loi. « C'était un geste philosophique, le geste de peindre, ce n'était pas un geste de reproduction ou de présentation de quelque chose qui existerait par ailleurs...⁵⁰³ », il y a construction dans le temps d'un raisonnement, « une dialectique de la chose⁵⁰⁴ », un côté « très automatique » doublé d'un côté « très volontariste », dit-il à Jean-Paul Jungo⁵⁰⁵. Si le sens survient, c'est qu'il se produit une rencontre, qu'une connexion se fait : « L'extérieur amène de l'imprévu et moi je réagis par rapport à ça en fonction de mes appétences, de mes désirs, etc., ce qui provoque une réponse, ce qui provoque une nouvelle réponse⁵⁰⁶. » La dynamique de la création s'organise de la manière suivante : « Il y a aussi un côté en abîme de peinture, dans la peinture de la peinture...⁵⁰⁷ » où l'œuvre s'invente et se réinvente.

La notion d'étude, d'esquisse, d'ébauche de dessins préparatoires existe cependant dans les premières années si lointaines peut-être que, lorsque Jean-Paul Jungo l'interroge sur ce point, il affirme ne jamais en avoir fait. L'autre raison que nous pouvons invoquer est à mettre en perspective avec la large prédominance des contributions matérielles au cheminement de sa pensée qu'il provoque et qui alimentent son processus de création par leur mise en œuvre. Les ressorts de la liberté plastique sont atteints quand l'objet qu'il a adapté, allié à la composition de l'émulsion qu'il a préparée, réagit à force de superpositions, de grattages, d'usure, de reprises avec une surface qu'il délimite comme terrain de jeux. Ces fragmentations, ces amalgames sous l'effet du temps finissent par faire sens. Néanmoins, arrêtons-nous un instant sur les études préparatoires retrouvées et souvent déjà repérées par un titrage de la main de l'artiste : Celui qui dans son ciel... [Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous] (**figure 167**), *L'Enterrement à Vézelay* (**figure 169**), *Agonie d'Actéon* (**figure 173**) ou encore pour *Anatomie des larmes* (**figure 175**) et *La Fille du Commandeur* (**figure 181**). On remarque que les compositions font l'objet d'une mise en place des surfaces modelées par

⁵⁰² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 324. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 3, 4 février 1991.

⁵⁰³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 88.

⁵⁰⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 65.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 70.

des courbes déliées, vite interrompues, aux imbrications soulignées de quelques hachures annotées de précisions de colorations qui permettent de les identifier. Les dessins préparatoires de *Celui qui dans son ciel...* (**figure 167**) comme ceux réalisés pour l'Agonie d'Actéon (**figure 173**) se construisent à fond perdu, par une mise en place des volumes et des contrastes clair-obscur hachurés très nerveusement au graphite noir. Les grandes lignes directrices qui structurent les compositions sont lisibles. La pointe du crayon est large, écrasée par endroits pour laisser courir le tracé épais et suggestif d'un devenir à rechercher avec l'émulsion picturale. Dans la partie supérieure du dessin de *Celui qui dans son ciel...* (**figure 167**), la notation par les ondulations d'une série de traits rend compte de ce qui deviendra la chape diffuse et échevelée d'un ciel irrigué de coulures écarlates. Ce système de notation est en place dans un dessin préparatoire à la toile précédant *Anatomie des larmes* (**figure 175**), *L'Iris obscur* (**figure 177**). Pour *Anatomie des larmes* (**figure 175**), le projet d'enfermer dans un ovale de larme est présent dès l'origine. De nombreuses indications de couleurs se rapportent à des zones précisément fléchées. Ces trois ébauches qui témoignent d'une vision travaillée en termes de masses, de contrastes et de coloris sont complétées par des annotations synthétiques de la partie inférieure de la composition.

C'est la succession, l'accumulation de séquences temporelles, de durées, qui donne forme et sens à une surface. On l'observe, confronté au tableau *L'Enterrement à Vézelay* (**figure 168**). Dans une des esquisses (**figure 170**), trois registres verticaux se rencontrent. À gauche le torse souple et féminin au bras levé s'affronte à un squelette défait dont le crâne de profil surmonte la composition, tandis que sur la droite d'autres volumes anthropomorphiques s'amalgament. L'ensemble est baigné dans les vibrations linéaires identifiables sur une autre étude sur papier calque (**figure 171**) qui deviennent avec la couleur autant de reflets violacés sur la toile. Un intérieur de basilique (**figure 169**), dont on peut supposer qu'il s'agit de celui de Vézelay, est reproduit sur papier transparent strié par un jeu linéaire d'ombre et de lumière. Il trace par-dessus le quadrillage rigoureux au feutre rouge d'une mise au carreau. Il est cependant difficile de trouver des apports formels que cette étude aurait pu générer quant au tableau final, si ce n'est sur le plan des contrastes. En octobre 1962, Max Schoendorff note son intérêt pour le rapport de la lumière et de la dynamisation de l'espace en précisant « la composition repose là-dessus ». Ainsi, du premier croquis à la toile finale, on assiste à l'élaboration de l'image de l'écho violent, du drame que représente probablement la mort du penseur de l'érotisme sacré. Le peintre refuse l'idée freudienne de l'émergence d'un modèle

intérieur, il reprend plus volontiers l'idée d'une alchimie⁵⁰⁸ créative, se produisant dans le temps de l'élaboration. Elle n'est pas préméditée, elle ouvre directement sur l'espace pictural. L'artiste insiste néanmoins sur la mesure du geste produit qui est parfois de l'ordre de l'infiniment petit comme dans le grand dessin Foolish Wives (**figure 6**) et qui lui fait (malgré leur rareté et leur date, le tout début des années soixante) refuser la notion même d'études préparatoires : « Il m'est impossible d'avoir une vision d'ensemble a priori ; je ne fais pas de dessins préparatoires⁵⁰⁹. C'est comme se retrouver à nager en mer, comme cela m'est arrivé par exemple entre deux îles grecques. On se lance dans une immense surface et on avance. À un moment, on ne peut plus reculer⁵¹⁰. » La métaphore se poursuit : « Petit à petit, vos rebonds vont être de moins en moins libres parce que chaque fois cela se resserre⁵¹¹. » Vague après vague, il couvrait 5 centimètres carrés par jour... sur une plaque de métal de 2 mètres par 3, installée contre le mur ouest de l'atelier, à la mine de plomb la plus dure qui soit, « une espèce de fuite en avant⁵¹² ». La durée s'implique au rang de facteur de création. Le rythme de l'élaboration est lent, très lent. Il travaille debout, très près sur la tôle ; il appuie son avant-bras droit (**figure 5**) sur une canne de peintre, baguette de bois emblématique des peintres depuis la Renaissance. Il monte sur une estrade quand cela est nécessaire. Le rapport à l'espace de la toile n'est que la conséquence temporelle de la progression à l'aplomb de la paroi à découvrir. L'artiste marque en deux dimensions la fluidité du temps écoulé : « Si je peins un tableau, je dois le vivre⁵¹³. » La tension semble athlétique. Le processus est analogue avec La Tentation de Lilith (**figure 125**), puzzle lithographique de 2,15 m sur 3,27 m, constituée de neuf pierres à abouter et dont il était nécessaire d'imaginer les raccords. Pour cette œuvre, c'est neuf pierres pesant 200 kilos chacune qui sont mises en œuvre. Le défi est aussi stimulant mentalement qu'intellectuellement pour l'artiste : « C'est une activité très

⁵⁰⁸ Max Schoendorff reprend pour son compte ce qu'Arturo Schwarz écrit dans *Duchamp et l'alchimie* : « Loin d'accepter la fracture métaphysique et dualiste entre créateur et création, l'alchimiste établit entre les deux termes de cette polarité conflictuelle, un rapport dialectique qui voit l'un se transformer en l'autre : la nature naturée est également naturante, et vice-versa », dans vol II, Iconographie et annexes, p. 227, dans SCHOENDORFF Max, « Réponses au premier groupe de questions », 42^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986.

⁵⁰⁹ En effet, pour la majeure partie d'entre eux, ils ont été faits dans les années soixante, donc au début de l'activité du peintre.

⁵¹⁰ JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, 1^{er}-7 avril 2008.

⁵¹¹ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Elyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv. -février 1974, p. 7.

⁵¹² JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, 1^{er}-7 avril 2008, p. 10.

⁵¹³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 67.

physique et très mentale car si vous n'avez pas beaucoup de concentration, vous vous plantez littéralement⁵¹⁴. »

Si Max Schoendorff a très tôt été tenté de s'engager à la suite d'un courant matiériste, qui paraissait bien se vendre sur un marché plutôt parisien, il ne l'a abandonné qu'après avoir fraternisé avec une effervescence d'expériences sur le papier et sur la toile, à l'ombre tutélaire de l'abstraction lyrique de Dubuffet, de Fautrier, des Catalans de Dau al Set qui vont néanmoins laisser trace. La coupure de cette longue réflexion forcée due à son immersion au plus près du désert africain lui a fait découvrir l'attrait organique de la substance, le principe du vivant, loin de toute recette présumée⁵¹⁵. L'expérience du désert a sans aucun doute été déterminante, « propice à une remise en cause complète de tout parce que le désert c'est une espèce de vide très actif⁵¹⁶ ». Elle fait socle à son œil sauvage qui appréciera les structures et les matières avec une acuité qui ne flanchera jamais. Il ne reviendra ni sur les critères d'une hypothétique contemporanéité, ni sur un quelconque apprentissage d'usages ou de savoir-faire. Il va droit vers l'immédiateté poétique que lui procure l'émergence des formes qui jaillissent sous son outil, dépourvue de toute formation ou préparation préalable. En autodidacte non pas tourné vers les académismes, mais vers les phénomènes spontanés, il se donne les moyens de ses expériences : « Il n'y a pas deux toiles pareilles. Chaque toile est une œuvre refermée sur elle-même⁵¹⁷. » Il organise son tableau comme une « machine à être vue. C'est très important qu'il soit vu parce que, s'il n'est pas vu, il n'existe pas⁵¹⁸. » Il marche ainsi aux côtés de Marcel Duchamp qui faisait place fondatrice au regardeur du tableau⁵¹⁹. Le sens de l'œuvre ne serait déclenché que par des mécanismes de séduction ou d'agression. Ainsi, l'œuvre est poussée dehors la dernière touche posée. À l'atelier aucune toile n'est exposée, et si certaines d'entre elles ont pu demeurer entre ces murs, elles n'habitent pas un

⁵¹⁴ JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, 1^{er}-7 avril 2008, p. 10.

⁵¹⁵ Il reproche ainsi à Florian Rodari, auteur, d'un ouvrage sur Giacometti de n'avoir pas assez insisté sur l'usage que fait cet artiste de la gomme dans ses dessins comme d'un outil d'invention et non de destruction..., dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 68.

⁵¹⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 284. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

⁵¹⁷ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv.-février 1974, p. 7.

⁵¹⁸ « [...] c'est-à-dire qu'il y a des mécanismes de charme, de séduction, d'agression, tout ce qui est fait pour capter l'attention et, après, c'est un spectateur, qui est un homme ou une femme, un être humain, de se dépatouiller avec ce qu'il voit », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 69.

⁵¹⁹ « Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste », dans CHARBONNIER Georges, Entretiens avec Marcel Duchamp [réalisés en 1960], Marseille, Éditions André Dimanche, 1994.

espace d'exposition organisé, elles sont retournées, laissant place au terrain vierge nécessaire à d'autres inventions.

La mise à l'œuvre obéit à une logique en marche qui ne procure pas à l'artiste de sentiment ni de satisfaction ni d'insatisfaction : « Le tout, c'est de les accueillir et de les recueillir [les successions d'événements qui peuvent arriver, et des pensées qui vous traversent]. Je ne me sens pas le droit de porter un jugement sur quelque chose qui a sa propre nécessité, que cette nécessité transcende mes affects ou mes goûts, etc. [...] Ça touche sûrement à quelque chose de très profond⁵²⁰. » Pourtant, Max Schoendorff refusera toujours l'idée de mettre sa peinture sur le compte du fantasme extériorisé par l'art. Il débusque une image, comme il débusque un texte enfoui par le temps, un objet déposé sur le rivage d'un étal, qui peu à peu reprennent vie. Il assiste à cette transsubstantiation dont il est le spectateur⁵²¹, qu'il teinte d'« une espèce de nostalgie⁵²² ». Il s'identifie avec l'alchimie de la pâte dans l'environnement de l'atelier qui accompagne les conditions de son invention.

⁵²⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 290. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

⁵²¹ « Quand je dessine, naturellement j'essaie de me vider complètement le cerveau » ; « Alors il se fait un vide, et je ne suis plus que le spectateur de ce que je fais », propos que Dominique Fourcade rapporte d'Henri Matisse, MONOD-FONTAINE Isabelle, RAMOND Sylvie (sous la dir.), Henri Matisse. Le laboratoire intérieur, cat. d'exp., Paris, Éditions Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2016, p. 366.

⁵²² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 291. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 1, 3 décembre 1990.

2 L'atelier, le huis clos d'un « journal intime »

L'atelier montre, preuves matérielles à l'appui, comment l'artiste a la capacité de transformer le monde réel pour en imaginer le sien. Il contient la liberté qui fermente au creux de la caverne. Il témoigne cependant d'abord, à nos yeux, tel un portrait chinois, mieux que l'artiste lui-même, de sa personnalité. En rassemblant, collectant, amassant, composant, Max Schoendorff exprime l'organisation de sa pensée, révèle sa manière, élabore un univers de formes pour répondre par cette installation à la définition que Baudelaire donne de la modernité : une moitié immuable, éternelle, et une autre transitoire, fugitive, contingente, personnelle et intime⁵²³. Le journal est intime, matrice pensante et agissante mais également œuvre proposée au partage dans la singularité de son contenu et de son architecture.

La construction d'un mythe

Jean-Paul Jungo, ami et principal collectionneur de la peinture de Max Schoendorff, mène en 2012 des entretiens, édités par le Mamco de Genève en 2016 :

« Tu as la chance de vivre dans le magnifique atelier d'un peintre du XIX^e siècle, Paul Chenavard. Cet espace a-t-il eu une incidence sur ton travail artistique ? [lui demande Jean-Paul Jungo] – Sur ma vie ! [répond Max Schoendorff], [...] étant dans un lieu dont je savais pertinemment que je ne pourrais trouver un équivalent où que ce soit, c'était une sorte d'incitation, de confirmation, qu'il n'y avait pas de raison de vouloir aller ailleurs⁵²⁴. »

En 1965, Marie-Claude et Max Schoendorff s'installent dans l'atelier du 3^e étage de l'immeuble⁵²⁵ du 38, rue Victor-Hugo à Lyon. Une autre entrée desservait alors directement l'atelier au numéro 9 de la rue d'Auvergne, dans le quartier d'Ainay, cœur de la bourgeoisie lyonnaise. De ce côté de l'îlot l'apparence est très sobre, la façade est irrégulière, elle ne présente pas d'intérêt architectural remarquable quant à sa composition ou à sa modénature.

⁵²³ « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », « Le Peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 3 décembre 1863.

⁵²⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 131.

⁵²⁵ L'îlot comporte trois entrées : 38, rue Victor-Hugo ; 25, rue Jarente ; 9, rue d'Auvergne.

Le contraste avec l'aménagement intérieur est saisissant. D'autres ateliers d'artistes aux XIX^e et XX^e siècles sont attestés alentour⁵²⁶ : Florentin Servan (1811-1879), Louis Janmot (1814-1892) distingué par Baudelaire qui lui-même habita Lyon, enfant, et aussi Paul Borel (1828-1913) ou le fondateur des Ziniars, Étienne Morillon (1884-1949) dont le peintre Jacques Truphémus (1922-2017) prit la suite. Cependant, aucun de ces ateliers ne présente autant d'intérêt.

L'immeuble est attesté en 1830, son entrée, alors au numéro 7 de la rue d'Auvergne, présente en lieu et place de l'atelier quatre pièces, deux sur rue et deux sur cour, appartenant à M^{me} veuve Gros. Il reste dans la famille jusqu'en 1849. L'immeuble est ensuite acquis par Jacques Claude Cathelin Frédéric Willermoz (1805-1854), avocat à la cour royale, collectionneur et membre du conseil général des Hospices civils de Lyon. Il le lègue, à sa mort, aux Hospices civils.

La Société d'exposition des Beaux-Arts de Lyon y aménage sa galerie d'exposition en 1882. L'extérieur ne révèle toujours en rien l'originalité cachée de cet espace unique. La Société d'exposition des beaux-arts de Lyon⁵²⁷ le déplorait d'ailleurs. La première volée d'escalier, très modeste, mène à un premier appartement qui avait été le logement de gardien de la galerie de la Société jusqu'en 1886. Sur ce palier se trouve une porte d'entrée qui ouvre sur une seconde volée d'escalier de bois qui devient privative. Au niveau de l'atelier, au sommet de cet escalier, surplombant la cour abritant un puits orné d'une urne aux anses décorées de têtes de grotesques, s'ouvre une vaste porte à deux battants de bois desservant un espace équipé d'un treuil permettant la desserte de châssis de grandes dimensions. Des cimaises sont installées, des fenêtres sont bouchées permettant un vaste linéaire d'exposition.

⁵²⁶ Louis Janmot, Florentin Servan, Auguste Flandrin, Jean-Baptiste Frenet partagent un atelier rue de la Reine (angle des actuelles rue Franklin, rue Victor-Hugo) ; Florentin Servan, Paul Borel, Étienne Morillon et Jacques Truphémus (propriétaire-occupant actuel) se succèdent au 11, rue Clotilde-Bizolon, Lyon 2^e, GRAFE Étienne, « Dans l'atelier de Truphémus », *Initiales* (revue du lycée Saint-Marc de Lyon), n° 2, Noël 1995.

⁵²⁷ « Vers la fin de 1881, une Société de l'exposition permanente des Beaux-Arts se crée à Lyon, sur le modèle de celle qui avait été fondée, à Paris, une vingtaine d'années plus tôt. Les statuts prévoient un triple but : « faciliter l'étude comparative des tableaux entre eux », exposer les « ébauches, dessins, croquis et pochades d'atelier », réservés jusqu'ici aux seuls amateurs, enfin « donner aux jeunes talents l'occasion de se révéler ». Le 30 avril 1882, la nouvelle Société inaugure sa galerie au 38 de la rue de Bourbon (actuelle rue Victor-Hugo), dans une salle longue de dix-huit mètres par quatorze de large, éclairée par une verrière, et dans laquelle elle accueille le public tous les jours de la semaine, de 11 à 16 heures, pour un prix d'entrée de cinquante centimes.[...] La Société d'exposition permanente des Beaux-Arts, qui a regroupé jusqu'à près de trois cents sociétaires, dont un tiers de sociétaires honoraires, est dissoute l'année suivante, par manque d'adhérents », BRUYÈRE Gérard, « La relève des salons », RAMOND Sylvie, BRUYÈRE Gérard, WIDERKEHR Léna, *Le Temps de la peinture, Lyon 1800-1914*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2007, p. 91. Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 209. Archives départementales du Rhône et de la Métropole, 4 M 551. Tout le long de son activité, la Société qui organise des expositions et des loteries pour subvenir à ses besoins et à ceux de ses adhérents, se plaint du manque de visibilité de cette adresse qui, pense son président, nuit à la pérennité du projet. La Société est dissoute en 1886, par manque d'adhérents.

Dès 1886, un premier peintre-verrier, Joanny Paquier-Sarrasin (1846-1909), élève de Pierre Miciol⁵²⁸ (1833-1905), équipe l'atelier d'un four. Son fils Hippolyte (1882-1961) lui succède en 1903⁵²⁹. Il y travaillera avec jusqu'à dix compagnons, dont le peintre Jacques Laplace (Ziniars). En 1958, il cède son activité à Joseph Lilles.

Au début des années soixante, Francine Brémond, femme de l'héritier du journal *Le Progrès*, lors d'un court exil à Lyon, y pratique la céramique. Liée d'amitié avec Marie-Claude et Max Schoendorff, divorçant et quittant la ville, elle incite fortement le peintre à prendre sa succession de locataire de l'atelier. Or quelques mois plus tard, l'artiste est contraint de quitter son appartement de la rue Saint-Jérôme. Il prend alors possession des lieux avec sa femme Marie-Claude et l'aménage pour y vivre, selon son principe : « Pas de décoration. J'habite les lieux comme ils sont⁵³⁰ » (**figure 286**) : une immense pièce, chauffée par un poêle (à mazout) dans son centre, dont le mur du fond est doté d'une bibliothèque aux portes vitrées, sculptée de têtes de lion, de guirlandes et de frises décoratives (**figure 288**). Une massive cheminée en pierre marbrière noire où s'empilent des paquets de cigarettes vides est flanquée d'une double colonnade⁵³¹. On remarquera que Picasso avait le même attachement pour ses paquets de cigarettes. Le miroir au dessus de la cheminée est surmonté d'un fronton triangulaire figurant une copie du tondo Pitti⁵³², dissimulé par le plancher d'une mezzanine. En effet, pour rendre l'espace plus intime, la bibliothèque sera recouverte d'un platelage de bois qui deviendra un espace de rangement protégé par un « écran de fumée » : une haute rambarde bigarrée de boîtes de cigares soigneusement disposées. Avec l'étage supérieur on remonte encore dans le temps d'avant le cigare de Max Schoendorff... En effet, cet ultime espace offre la vision d'une loggia en soupente qui recèle un tas de légendaires paquets de cigarettes Boyards, bleu marine, au liseré blanc, ornés d'une tête de boyard gaufrée, vidés de leur contenu (**figure 290**). L'écrivain surréaliste tchèque Petr Král y voyait « plus qu'une simple collection, c'était une paire de bras grand ouverts sur le monde, ses

⁵²⁸ L'atelier de Pierre Miciol, peintre sur verre, membre du Comité de la Société de l'Exposition Permanente des Beaux-Arts de Lyon en 1883-1884, se trouvait aux numéros 9 et 11 de la rue Jarente.

⁵²⁹ DUMAS Dominique-Marie, *Salons et expositions à Lyon, Dijon, L'Échelle de Jacob*, 2007.

⁵³⁰ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 133.

⁵³¹ Il se servira de ces colonnes et de la cheminée de la bibliothèque en les intégrant, à une échelle monumentale, au palais d'Yvonne, princesse de Bourgogne, de Witold Gombrowics (mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Comédie-Française et Odéon, Paris, 1982).

⁵³² Ce bas-relief de Michel-Ange réalisé vers 1504-1505, de 85 cm de diamètre, représente une Vierge à l'Enfant accoudé sur le livre ouvert sur ses genoux avec saint Jean-Baptiste ; l'original est conservé au Musée national du Bargello à Florence.

richesses et sa respiration », à l'image de tout ce qu'entreprenait, selon lui, l'artiste, « en grand et pleinement, à force de brassées larges, à la fois nonchalantes et puissantes, comme il en faut pour remplir toute une loggia de beaux paquets bleus et blancs, [...], encore parcourus du souffle qui les a assemblés, puis aspirés glorieusement⁵³³ » .

Une petite cuisine et une salle de bains sont aménagées⁵³⁴. L'espace, éclairé par une verrière zénithale, est soutenue par une charpente de bois foncée et sculptée. Le long des murs court un stylobate de chêne qui répond par ses moulurations à la charpente dont les goussets tournés, godronnés, sont eux aussi ouvragés et enrichis de rosaces et de feuilles d'acanthé. Un système astucieux de châssis ouvrants assurait une ventilation permanente et un ancien système de stores protégeait des rayons trop vifs du soleil. Le style de ce décor s'apparente à un répertoire éclectique, III^e République, en vogue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁵³⁵.

De grandes potences de métal hérissent l'espace, témoignant de la nécessité d'adosser de grands châssis. Des objets hétéroclites s'y trouvent suspendus, une ribambelle de cintres métalliques (comme chez Man Ray, 2 bis, rue Férou à Paris), une chaîne de tombeau, des faisceaux d'outils, de rouleaux, racles, spatules, une lanterne, et l'emblématique appui-main avec lequel Rajak Ohanian photographiera l'artiste. L'atelier relève d'« une histoire de correspondances⁵³⁶ », selon Max Schoendorff qui attache la création de l'atelier à la figure de Paul Chenavard (1807-1895). Il « arrange⁵³⁷ » une histoire attestant une date de construction (1821) qu'il aurait découverte sur l'une des poutres de la charpente⁵³⁸. Cette date, rappelle-t-il⁵³⁹, est celle de la naissance de Charles Baudelaire qui, enfant, a habité quelques années non loin, place Henri-IV (actuellement place Ampère), puis rue d'Auvergne, et ainsi aurait pu apercevoir, selon lui, la verrière de l'atelier entre « les brumes fuligineuses » de la ville.

⁵³³ KRÁL Petr (né en 1941), écrivain, membre du groupe surréaliste tchèque, « La loggia », archives de l'artiste.

⁵³⁴ Ces espaces seront conservés même après que l'appartement contigu fut annexé par Marie-Claude et Max Schoendorff en 1977.

⁵³⁵ DALY César, *L'Architecture privée au XIX^e siècle* sous Napoléon III, Paris, A. Morel et Cie, Libraires éditeurs, 1884.

⁵³⁶ VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, *Mémoire des Arts*, 1987. « Mais je renonce à faire ici l'histoire, au long de ma vie, d'une suite de signes de Chenavard, cet ami de la pensée allemande et de Baudelaire, un des rares peintres lyonnais qui aient visé plus haut que les poils de leurs pinceaux », SCHOENDORFF Max, « Une vibration particulière », dans ZANCARINI Pierre (dir.), *Passants*, Lyon, Aedelsa Editions, 2004, p. 95.

⁵³⁷ Ce terme est employé par l'artiste, VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, *Mémoire des Arts*, 1987.

⁵³⁸ Compte tenu du danger que représenterait cette investigation, ceci n'a pu être vérifié.

⁵³⁹ CHASLOT Philippe, « Les maisons les plus délirantes de Lyon. Un espace hors du temps », *Lyon Capitale* hebdo, n° 321, 18-24 avril 2001, p. 21.

Dès lors, l'atelier devient symptôme de l'affirmation de Schoendorff-artiste. Il y construit sa mythologie personnelle. Il livre son contenu à Philippe Chaslot, en 2001, qui fait de l'atelier la première du magazine Lyon Capitale : « Les maisons les plus délirantes de Lyon. Un espace hors du temps⁵⁴⁰. » Il ne s'agit évidemment pas d'y adhérer ou non, là n'est pas la question, mais d'en trouver les fondements, car l'attribution de la construction de l'atelier qu'il octroie à Paul Chenavard est difficile à envisager dans l'état actuel des recherches⁵⁴¹, et Max Schoendorff, sans doute, ne l'ignorait pas. En revanche, parrainé en quelque sorte par lui, il y assied une forme de filiation liée au personnage, dans l'affirmation de la pleine conscience d'un héritage par là même revendiqué. Chenavard a des attaches certaines avec la capitale des Gaules : il y est né, il y a grandi, y a suivi l'enseignement de l'École des beaux-arts, mais a ensuite rejoint l'école parisienne, plus prestigieuse, pour ne plus revenir qu'épisodiquement travailler dans la capitale des Gaules. Mais il faut chercher dans la personnalité même de ce personnage pour y trouver certains traits de caractère, reflétés à travers cet atelier, si singulier miroir.

Paul Chenavard est d'une envergure artistique admirable, peu comprise, peu reconnue, mais aussi un causeur infatigable, grand amateur de gastronomie, apôtre d'une réorganisation décentralisée utopique de la France des arts⁵⁴². Mystère, originalité, authenticité, acuité, profondeur, dessinent un profil propre aux deux artistes. « L'horreur des idées communes fait le tourment de ma vie⁵⁴³ », note le concepteur du décor du Panthéon républicain. Nul ne fut plus laïc, ni plus philosophe, disait de lui le Sâr Péladan⁵⁴⁴ : « Il vivait dans la contemplation mystique du beau », ajoutait encore le rose-croix. Loin du mysticisme nébuleux du maître des Redon, des Carrière, Schoendorff est, quant à lui, non seulement un défricheur dans le champ intellectuel mais aussi un esthète en toutes choses, un bricoleur de génie qui produit et transforme. À ce stade, il est davantage question d'une exigence comme forme de l'esprit.

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ GRUNEVALL Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807-1895) et son temps, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Bernard DORIVAL, Paris, Université Paris-Sorbonne Paris 4, 1983.

⁵⁴² Il suggère à Napoléon III un système d'éducation décentralisé, insistant sur l'individualité enrichissante des provinces, loin d'une Capitale corrompue, dans GRUNEVALL Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807-1895) et son temps, op. cit., p. 585.

⁵⁴³ Fonds Chenavard, n° 5417, Lyon, Bibliothèque municipale, dans GRUNEVALL Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807-1895) et son temps, op. cit., p. 629.

⁵⁴⁴ GRUNEVALL Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807-1895) et son temps, op. cit., p. 714.

Imaginons un instant, dans cette caverne, les deux hommes en marche vers leur propre initiation... la Palingénésie de Chenavard⁵⁴⁵. Il y a chez ces deux créateurs un processus de régénérescence du monde, de succession d'effondrements et de renaissances (ce que signifie palingénésie), nécessaire pour accéder au « renouvellement de toutes choses ⁵⁴⁶ », qui est aussi un renouvellement des formes. La description de Baudelaire⁵⁴⁷, qui affubla ironiquement Chenavard d'un « cerveau embrumé⁵⁴⁸ », produit d'une ville « fuligineuse » méprisée, héritier des mystiques, occultistes et illuministes lyonnais, n'est pas celle de Max Schoendorff qui, lui, en revanche, en impose par la clarté de ses raisonnements, la limpidité de ses exposés. Il faut enfin souligner, pour en finir, leur intérêt commun pour les grands mythes de l'humanité qui favorisent l'attrait pour un symbolisme, un ésotérisme profond, fruit d'une érudition sans cesse convoquée : « Tous les mythes reflètent l'ambivalence de l'homme devant le monde et lui-même, cette ambivalence résultant à son tour du profond sentiment de dissociation éprouvé par l'homme et inhérent à sa nature⁵⁴⁹. » Jamais Max Schoendorff ne voulut quitter cet atelier, ce qu'il confie à Jean-Paul Jungo, mais aussi aux journalistes qui lui posent souvent la question : il y est resté car il avait la conviction de vivre dans un lieu unique et exceptionnel.

Dans ce cénacle, l'artiste reçoit ses amis ; nombre d'entre eux sont subjugués : « Vous nous avez reçus au cœur d'une sorte de pyramide où l'esprit de Max imprègne chaque point de l'espace [...]. » Il [Pierre David, pataphysicien] imagine une comédie « enregistrant chaque point de ces " intérieurs " comme autant de battements de cœur, derrière comprise, arbre incliné vers le jour extérieur [...]. Ne pas oublier l'escalier montant à l'appartement(a)telier, comme une " subida al cielo "⁵⁵⁰. »

On peut se demander, à la suite de l'artiste Pietro Sarto⁵⁵¹, peintre graveur, ami de Max Schoendorff, si ce lieu n'est pas « [...] devenu une de ses œuvres majeures, étrange et

⁵⁴⁵ Ce concept de régénération fit fureur entre 1760 et 1855, mais passa de mode à la fin du 19^e siècle, dans GRUNEVOLD Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807–1895) et son temps, op. cit., p. 763.

⁵⁴⁶ GRUNEVOLD Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807–1895) et son temps, op. cit., p. 763, et SCHLESSER Thomas, Paul Chenavard, *Monuments de l'échec (1807–1895)*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 15.

⁵⁴⁷ La proximité de Baudelaire, qui enfant habita cette rue, contribua à réjouir aussi Max Schoendorff...

⁵⁴⁸ GRUNEVOLD Marie-Antoinette, Paul Chenavard (1807–1895) et son temps, op. cit., p. 711.

⁵⁴⁹ PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 19.

⁵⁵⁰ Lettre de Pierre David (pataphysicien) à Marie-Claude Schoendorff, du 13 juillet 2014.

⁵⁵¹ Pietro Sarto est un artiste suisse, peintre et graveur ; il dirige, depuis 1967 l'Atelier de Saint-Prex près de Lausanne. Il rencontre Max Schoendorff grâce à Jean-Paul Jungo (ami et collectionneur) en 1974, au Château de la Sarraz, à la Maison des Artistes, de nombreux échanges vont s'ensuivre, d'ordre amical, éthique, intellectuel, technique et matériel.

belle, un peu inquiétante⁵⁵² ! ». Pietro Sarto, ce « chef de bande », humaniste, meneur d'hommes, fondateur de l'Atelier de Saint-Prex, né quelques années avant celui de l'URDLA, affirme que l'atelier est consubstantiel à l'œuvre, comme le fut celui de Brancusi qui avait, par testament du 12 avril 1956, fait obligation, lors de son Legs au MNAM (Musée national d'art moderne), de reconstituer cet espace avec tout ce qu'il contenait. « Brancusi inaugure un renversement⁵⁵³ » : les 1800 photos accompagnant le legs passent ainsi d'un corpus strictement documentaire à partie prenante de l'œuvre (elles rejoignent en 1978 le cabinet de photographie). La reconstitution fut réalisée en 1961. De nombreux fonds d'ateliers maintenant disparus furent depuis collectés par un service spécifique de la bibliothèque Kandinsky. Gageons que celui de Max Schoendorff survive longtemps. Il rend compte d'une hybridité de l'œuvre, caractéristique fondamentale de l'art contemporain, qui semble devoir beaucoup à l'espace qui l'a vu naître.

Le service de l'Inventaire général est intervenu au titre de la trace à conserver, et nous avons mené par ailleurs plusieurs campagnes de photographies donnant lieu à des plans illustrés⁵⁵⁴ (le service des Monuments historiques de la Drac Auvergne-Rhône-Alpes a également été consulté⁵⁵⁵).

⁵⁵² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 265. Lettre de Pietro Sarto à Marie-Claude Schoendorff, adressée le 10 décembre 2012.

⁵⁵³ BLANCHON Laetitia, « L'Atelier d'artiste », conférence donnée le 9 novembre 2015 à Lyon, pour l'association URB'ART à la Fondation Bullukian à Lyon.

⁵⁵⁴ Voir vol. II, Iconographie et annexes, Plans, p. 357-359.

⁵⁵⁵ Il semblerait que la loi concernant la protection des immeubles et objets évolue en 2017 et permette peut-être de rendre indissociable l'immeuble de son contenu, ce qui deviendrait intéressant au regard de l'atelier de Max Schoendorff : « Il s'agit de la loi LCAP (Liberté de création, architecture et patrimoine) dont nous attendons les décrets et circulaires d'application. Il sera possible d'attacher, à perpétuelle demeure, des objets à un lieu mais il faut l'accord du propriétaire et pour le moment on ne sait pas si ce sera possible avec deux propriétaires différents. Il est peut-être encore trop tôt par rapport à la nouvelle loi », courriel du 21 décembre 2016 de Catherine Guillot, conservateur des Monuments historiques.

Du laboratoire de curiosités à l'installation contemporaine

L'atelier est une forêt où les matériaux et les objets sont autant de fruits qui nourrissent l'expérimentation : « J'ai simplement arraché des objets qui étaient mal embarqués dans la vie. Je les ai sauvés de leur déshérence⁵⁵⁶. » Selon André Breton les objets « tendent à introduire une conception augurale de l'existence chez ceux qui les créent, comme chez ceux qui les possèdent, ou qu'ils possèdent⁵⁵⁷ ». Ils interrogent le regardeur quant à leur disposition dans l'espace, les réseaux de connections qu'ils tissent. Ces objets échappent au monde quotidien comme le sont ceux du collectionneur. Ils sont moyens pour une fin de construction d'un imaginaire dans une attitude qu'on pourrait avec Hannah Arendt qualifier de révolutionnaire⁵⁵⁸ : « Comme le révolutionnaire, le collectionneur "ne rêve pas seulement d'un monde éloigné ou passé mais en même temps d'un monde meilleur..." La collection est la rédemption des choses...⁵⁵⁹. » Ils se chargent de la puissance de réflexion de leur collecteur fondée sur une parfaite indifférence à leur valeur économique. Objets, matériaux, outils, documentation sont organisés selon une logique dont la lecture et l'observation suscitent au premier chef la stupéfaction, l'éblouissement, autant qu'elle égare, tant sont considérables l'accumulation et la variété de la collecte. L'atelier est le lieu unique et magnifique, le Merzbau de Max Schoendorff. Il révèle des itinéraires empruntés par les arcanes de son cerveau qui n'ont rien à voir avec une quelconque syllogomanie : « C'est mon journal intime, je ne jette rien, j'accumule pour garder une petite trace du temps qui passe⁵⁶⁰. »

Parlant des artistes, Nietzsche, comme étant l'un d'entre eux, avait remarqué : « Leur force s'arrête où commence la vie ; mais nous voulons être les poètes de notre propre vie, et d'abord dans les plus petites choses⁵⁶¹. » Il semble qu'une démonstration en soit faite au troisième étage du 38, de la rue Victor-Hugo à Lyon. Cette acuité à collecter la surprise du

⁵⁵⁶ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », *Le Monde*, mardi 21 février 2012, p. 21.

⁵⁵⁷ BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 254.

⁵⁵⁸ ARENDT Hannah, *Walter Benjamin, 1892-1940*, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 94.

⁵⁵⁹ *Schriften*, de Walter Benjamin, cité par ARENDT Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, op. cit., p. 94.

⁵⁶⁰ BETTMONT Hauviette, « Le refus d'être un singe en cage », *Lyon-Libération*, 22 octobre 1986, p. 50.

⁵⁶¹ MASCOLO Dionys, *De l'amour*, Villeurbanne, URDLA, 1993, p. 17.

quotidien se déploie comme une structure palpable originale, où tout prolongement est possible qui se nourrit d'un contenu, d'une germination. Une attitude qui rejoint celle pointée par Daniel Arasse à propos de Vermeer : il « inaugure une articulation de l'espace intérieur qui lui est propre : il met en réserve un "dedans du dedans ", il montre un privé du privé ⁵⁶² » qui transforme le temps de la mémoire en espace de l'intime. Cette même imagination on a pu la nommer imagination viscérale chez Marcel Duchamp, mais il serait encore plus juste de parler ici d'imagination organique, à la manière d'un Jacques Fabien Gautier d'Agoty⁵⁶³ qui retentit sur l'œuvre.

En forme de reportage onirique de l'érotisme qui règne autour de l'espace insolite de l'atelier, une série d'œuvres singulières et peu connues sont à présenter. Il s'agit de onze polaroids retravaillés, datées de 1983⁵⁶⁴ et signés, qui campent définitivement l'Éros comme génie tutélaire de l'atelier, compensant irrévocablement l'absence de trace de modèle que l'on constate. Cette série de clichés (**figure 292**) s'est vue démontée, l'artiste ayant ensuite introduit par superposition dans le cadre du polaroid des impressions d'images sur des supports transparents qu'il a grattés, effacés, pour en extraire les motifs et les mêler au document d'origine. Ainsi la silhouette d'un sein émerge d'un alignement de baies de façades, un réseau de poils pubiens gagne les murs et les toitures de la cour, un corps tendu semble s'offrir à la dissection au premier plan d'un recoin intérieur, un téton souligné d'une ellipse surgit d'un panneau d'anciennes boîtes aux lettres, des visages et des corps mêlent le réalisme de la prise de vue à des dessins, des peintures. Ces images composent les formes diffuses de scènes où transparaît l'émoi de zones érogènes intimes qui s'y trouvent plus ou moins révélées, entremêlées à l'espace : l'état des lieux qu'aurait pu imaginer un Pierre Molinier⁵⁶⁵ mêlant corps contorsionnés, enlacés à l'espace, photomontages rendant compte d'une visite à l'atelier.

⁵⁶² ARASSE Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 152.

⁵⁶³ Max Schoendorff marque un intérêt particulier pour les planches de la Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, Paris, Gautier, 1747 (une planche de Myologie complète se trouve encadrée dans l'entrée de l'atelier). Le procédé d'impression de ces planches provenant du maître de cet artiste, le peintre et graveur d'origine allemande Jacob Christoph Le Blon, avait dû également l'intéresser. Dans BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, page 114 se trouve une reproduction d'un détail d'une de ces planches.

⁵⁶⁴ Ils seront exposés deux fois : Polaroids d'artistes, Saint-Étienne, galerie R C des Fossés, 24 février-10 mars 1983, et Polaroids d'artistes, Tours, galerie des Tanneurs, 21 octobre-13 novembre 1983.

⁵⁶⁵ Plusieurs photographies accrochées aux murs de l'atelier s'inspirent de son culte pour l'androgynie et de son fétichisme des jambes.

L'atelier est un dispositif d'installation qui s'épand, se sédimente, matérialise une rencontre, donne vie à une matière imaginante, un « moyen de forcer l'inspiration⁵⁶⁶ ». Bachelard, dans une lettre à Jean-Clarence Lambert de juin 1958, écrivait : « Je voudrais revenir sur l'imagination qui imagine directement la matière⁵⁶⁷. » Max Schoendorff se met au défi de l'inspiration qui prend pour terrain d'expérimentation l'atelier. C'est pour le saisir que nous avons travaillé à faire un inventaire⁵⁶⁸ de ce qui se trouve dans l'atelier, à la fois cave, grenier, laboratoire et vitrine, mené par la simple expérience concrète de l'observation et celle de la manipulation. Il recouvre son acception première de l'ancien français d' « astelle », qui signifie « copeau de bois », c'est-à-dire ce qui reste des résidus de la matière travaillée une fois l'œuvre achevée. Ces œuvres « en négatif » vont servir de matériaux inspirants, d'outils et même de motifs dans certaines de ces réalisations (**figures 238 à 242**).

L'atelier recèle, d'abord, des centaines de matériaux, d'outils, de substances braconnées au quotidien. Table par table, ils ont fait l'objet d'inventaires systématiques. L'objectif était de rendre compte précisément, pour certaines œuvres qui s'y prêtaient particulièrement (*D'Invenzione, La Fuite, Dépaysages...*), de l'origine matérielle de l'alchimie créative qui procède chez l'artiste non seulement d'une passion de l'expérimentation, mais aussi de celle de la nouveauté, de la découverte de l'outil ou du matériau lui-même. Les possibilités plastiques entrent au service de l'imaginaire faisant ainsi émerger des univers où la substance devient guide, tremplin poétique. S'il fréquente nombre de lieux commerciaux de diffusion des matériaux liés à la peinture (magasins de couleurs, drogueries ou quincailleries) en France, en Suisse principalement, il achète place Rivière « en fervent de la puce⁵⁶⁹ », sur les étals des marchés, des bazars, dans les imprimeries, les quincailleries, les marchands de couleurs, des fonds de stock⁵⁷⁰, des outils anciens, du matériel professionnel artisanal ou même industriel, ou ramasse aussi dans la rue ou ailleurs, comme le faisait Schwitters. Max Schoendorff fait preuve d'un sens de l'observation rapide et détaillé. Il rassemble les éléments qu'il exploite dans son œuvre au service d'un naturalisme visionnaire. Il travaille à rendre les possibles de son expérimentation. Sont ainsi collectés,

⁵⁶⁶ Max Ernst dans *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986.

⁵⁶⁷ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 10.

⁵⁶⁸ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, Inventaire matériel, p. 361-377.

⁵⁶⁹ « Max Schoendorff, fervent de la chine, se trouvait comblé quand il découvrait de vieux briquets en cuivre de la guerre 1914-1918 (en forme de douilles de balles bricolées) pour allumer ses Havane habituels, dans GRANDJEAN Raymond, *Tonkin-Puces (1300 dimanches aux Puces)*, Lyon, Choc Corridor, 1996, p. 37.

⁵⁷⁰ Il va même jusqu'à acquérir le tirage entier d'une seule carte postale.

rapportés des objets, outils, supports, qui viennent, à l'aide d'un médium coloré, donner naissance aux formes imprévisibles mais maîtrisées qui s'expriment dans ses œuvres.

Il met en attente ou exploite quantité de surfaces susceptibles, par pression, de laisser des empreintes, des traces qui, retravaillées, viendront construire un itinéraire, entamer une progression, geste après geste. Une place particulière est à faire au chapitre des grilles (**figures 256 et 257**), résilles, filets, maillages, tissages, touffes végétales d'étaupe ou fourrures animales : « Toute nouvelle matrice porte l'espoir d'un horizon élargi⁵⁷¹. » Les papiers filigranés, cartons ondulés, mais aussi bois, plastique, tôles offrant des structures, des découpes, rejoignent les spatules crantées, les râpeaux, râpes, grattoirs, brosses, plumeaux, pinceaux, estompes, éponges, ou simples chiffons.

À l'instar de Max Ernst avec ses frottages, ou des « décalcomanie » d'Oscar Dominguez, Max Schoendorff dissèque, au cœur de la jungle de ses accumulations. Il modifie, découpe, assemble les instruments de ses créations (**figure 242**). Les plastiques froissés dessinent les vergetures d'une peau, scarifiée ensuite par des grattoirs et des brosses. La peinture inégalement diluée enduit les gaufrures d'emballages cartonnés qui par pression déposent l'écho de leurs pliures, fines et régulières (**figure 254**). La main revient sur des macules réalisant des projections de brouillards, de vapeurs ou d'eaux troubles. D'autres applications figurent des roches déchiquetées, moussues, des substances en décomposition ou des textiles effilochés (**figure 243**). La diversité des langages inventés, développés, trouve à se manifester sur nombre de supports. Choisis avec soin, pour leurs qualités invisibles à l'œil profane, les supports sont en revanche des surfaces d'expérimentations variées (tôles de métal, feuilles de métal, toiles, cartons, papiers) sur lesquelles se développent les traces laissées par le temps vécu qui pourraient être baptisées, à l'instar de celles d'Oscar Dominguez, des « surfaces lithochroniques⁵⁷². » Un attrait solide pour la représentation d'un corps dans son espace temps, une quatrième dimension dans la définition que donne André Breton⁵⁷³ dans *Minotaure* : « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste. »

Lors de sa participation au colloque *L'Intelligence d'une ville, vie culturelle et intellectuelle* à Lyon entre 1945 et 1975, à la Bibliothèque municipale de Lyon en 2005, Max Schoendorff remarque : « [...] je voudrais citer en premier parce que je trouve que c'était un

⁵⁷¹ DELÉGLISE Philippe, « Échos du chaos », Philippe Deléglise, *Échos du chaos*, cat. d'exp., URDLA, 21 avril – 29 juin 2007, Villeurbanne, 2007, non paginé.

⁵⁷² PASSERON René, *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, p. 152.

⁵⁷³ BRETON André, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, n^{os} 12-13, troisième série, Genève, Albert Skira, mai 1939, p. 16-17.

haut lieu culturel lyonnais, qui a disparu, [...] le marché aux puces. Pour moi ça fait partie de mon amour pour la littérature et la philosophie. J'ai toujours aimé que l'écoulement du temps et de la création ressemble un petit peu au plaisir qu'on a en étant au marché aux puces avec une grande disponibilité et la possibilité d'un coup de foudre dérisoire et bouleversant ; et, finalement, c'est ce qui s'est passé tout au cours de ma vie⁵⁷⁴. » La chose, répétée, voisine comme écho premier d'une image en devenir, prend place dans l'espace de ce Cabinet de curiosités, témoin d'une durée par fractionnement d'éléments juxtaposés. Le semblable devient dissemblable et unique dans son unité et entre dans l'économie du lieu.

Pénétrer dans cet atelier provoque un choc immédiat, tant les volumes sont envahis de concrétions d'objets, de piles de fortune, de zébrures des rayonnages, de Babel de boîtes, de murailles de livres. Les murs recouverts d'images, de messages recomposés, de photographies, de tableaux, de photos, d'objets, présentent d'envoûtants coups de cœur, étranges ou insolites, associations de fragments suscitant la réflexion, la surprise, ou simples nutriments de l'artiste. Le sol s'en trouve lui aussi partiellement recouvert. Comme chez André Breton, 42, rue Fontaine, à Paris : « Le foisonnement des objets d'art cramponnés de partout aux murs a rétréci peu à peu l'espace disponible ; on n'y circule que selon des cheminements précis aménagés par l'usage, en évitant au long de sa route les branches, les lianes et les épines d'une sente de forêt⁵⁷⁵. » Il fait coïncider l'art et la vie.

Une échelle qui, à cet endroit, pourrait être de corde, eu égard à la jungle qui l'entoure, invite à un itinéraire bis. Elle conduit à un rempart de boîtes de cigares qui tient lieu de garde-fou, à une mezzanine, en un temps aménagée, afin que l'espace abrité, puisse offrir une certaine intimité : « Je n'ai jamais rencontré de forêt suspendue entre le ciel et la terre surtout lorsqu'il s'agit d'arbres ayant pour fruit des boîtes à cigares entassées les unes sur les autres pour rattraper dans une course effrénée la fumée déjà partie⁵⁷⁶ », écrit Jacques Bioulès. Une loggia contenant elle aussi des monceaux de boîtes de cigarettes boyards blancs écroulées dissimulent, comme autant de pépites exhumées des cartons à dessins des premières années (1954-1962).

Cet étrange athanor reçoit la lumière presque exclusivement par l'éclairage zénithal d'une grande verrière. La clarté extérieure de la seule fenêtre qui donne au sud sur la rue d'Auvergne est masquée par des toiles blanches. Le jour n'a pas ce caractère chthonien

⁵⁷⁴ *L'Intelligence d'une ville, vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975*, Actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006, p. 208.

⁵⁷⁵ GRACQ Julien, *42 rue Fontaine, L'atelier d'André Breton*, Paris, Adam Biro, 2003.

⁵⁷⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 260. BIOULÈS Jacques, [*La peinture de Max...*], 29 octobre 1980.

d'ensevelissement lorsque, le soir, l'obscurité se répand. Dévoreur de livres et d'images, Max Schoendorff amasse, comme a pu le faire Francis Bacon dans sa « décharge », une quantité stupéfiante de publications de toutes sortes. Elles deviennent un prodigieux conservatoire de formes. Leur entassement n'est qu'accidentellement bousculé, la main de l'homme y a insufflé un ordre, y a composé une cartographie qui émerge autour des espaces de travail que sont les établis, les tables ou les chevalets. Quantité de journaux, de revues spécialisées⁵⁷⁷, forment des plissés, les foliacés, qui retentissent jusque dans l'œuvre. Les cadrages induits par les structures métalliques jalonnent l'espace. Ils se retrouvent aussi à la manière baconienne dans nombre de compositions (*Chance nue*⁵⁷⁸, *L'Aigle*⁵⁷⁹, *L'Âge d'or*⁵⁸⁰, *Ardente tombe*⁵⁸¹). Cependant, si on a pu constater, pour la peinture de Francis Bacon, des sensations d'enfermement, de claustration, provoquées par ces motifs⁵⁸², il s'agit davantage, pour Max Schoendorff, de suggérer des mises en abîme, des scènes qui creusent une échappée dans les coulisses du réel.

À cette boulimie d'objets, d'images ou d'écrits collectés s'ajoute un intérêt pour la reproduction photocopiée qui la décuple (**figure 244**). En effet, toute intervention par découpage ou collage se fait sur des reproductions qui peuvent être elles-mêmes travaillées sur la photocopieuse de l'atelier, l'objet-livre, lié ou relié est toujours respecté. Les rapprochements d'images provocantes, de messages subversifs, sont organisés sur le parcours de l'espace de réception du visiteur et dans la bibliothèque. Ce théâtre de la mémoire d'un artiste collectionneur, accumulateur, bibliophile, archiviste, donne à voir et à penser par les rapports qui se nouent entre les objets, les images et les mots. Le visiteur est interpellé par le réseau de connexions qui s'établissent entre ce qui est mis en partage sur certains murs de l'atelier. Le dispositif délivre des messages qui peuvent se prolonger au-delà même de ce qu'ils montrent. Il n'a rien de commun avec un sanctuaire. Le visiteur baigne au cœur de ces images comme autant d'interrogations suggestives et humoristiques lui permettant d'apprécier la mise à distance des stratégies médiatiques d'origine attachées aux documents.

⁵⁷⁷ Belles Lettres, La Nouvelle NRF, La Quinzaine littéraire, Les Temps modernes, Créatis, Art Press, Diapason, Du, Premier Plan, Positif, Jeune cinéma, La *Cinémathèque suisse*, *Lignes*, *Carrefour des estampes*, *L'Œil*, *Beaux-Arts*, *Le Monde diplomatique*, *Charlie Hebdo*...

⁵⁷⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 142, *Chance nue*.

⁵⁷⁹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 148, *L'Aigle*.

⁵⁸⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 161, *L'Âge d'or*.

⁵⁸¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 168, *Ardente tombe*.

⁵⁸² DOMINO Christophe, *Bacon, monstre de peinture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 70.

Il s'agit, pour Max Schoendorff d'un côté, de recomposer l'image d'une production finalisée, intelligente, et de réveiller les objets d'usage assoupis ou les images indifférentes de la circulation médiatique, pour susciter le pouvoir des traces d'histoire commune qu'ils recèlent. L'art de l'installation fait ainsi jouer une nature métamorphique des images. Elles sont interrompues, fragmentées, attentives à une poétique du mot d'esprit qui cherche à instaurer entre ces éléments instables des différences nouvelles de potentiels.

Nous prendrons pour preuve le mur droit (**figure 276**) du seuil de l'atelier, dont le foisonnement d'images devient une sorte de paysage mental. Comme le « mur » d'André Breton de son appartement du 42, rue Fontaine, reconstitué au musée d'Art moderne de Paris (Centre Georges-Pompidou), « [c]hacune d'elles rencontre dans son fonctionnement son point d'indécidabilité qui l'oblige à emprunter quelque chose aux autres⁵⁸³ » pour livrer son message. À hauteur d'yeux, une affiche de l'exposition *La Planète affolée*⁵⁸⁴ représente une image tramée en noir et blanc, colorisée en rose et céladon de la statue de la Liberté à l'effigie d'André Breton. Elle recouvre une estampe du « camarade Lénine ». Le bas de l'image est recouvert d'un petit carton blanc où se lit cette phrase de Marcel Duchamp, « Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt⁵⁸⁵ », une photocopie de la lettre à Jean Crotti⁵⁸⁶, signée du même Marcel Duchamp. On y trouve deux conseils que Max Schoendorff suivra toute sa vie : « Il n'y a de salut que dans un ésotérisme » et « travaille avec plaisir sans te soucier des opinions, la tienne et celle des autres ». L'exposition se poursuit : un portrait de l'auteur de L.H.O.O.Q.⁵⁸⁷, la chevelure hérissée, pleine de mousse, s'apparente au faciès sculptural d'une drôle de poupée Hopi, à côté, un portrait⁵⁸⁸ de Lübitsch fumant un gros cigare. Toute une iconographie décalée autour de Marcel Duchamp, artiste qui est l'un de ceux qui ont le plus compté dans le paysage de référence de Max Schoendorff, s'organise autour : une illustration de la toile du *Nu descendant l'escalier* (1911-1912) tenue par une femme nue descendant l'escalier, une image qui se répète à l'infini⁵⁸⁹..., voisine avec un portrait de Marcel Duchamp

⁵⁸³ RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, op. cit., p. 35.

⁵⁸⁴ Exposition *Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*, Centre de la Vieille-Monnaie, Marseille, 12 avril – 30 juin 1986.

⁵⁸⁵ « Il n'y a pas de solution car il n'y a pas de problème. »

⁵⁸⁶ Lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 août 1952.

⁵⁸⁷ Une carte postale de L.H.O.O.Q. (Nouvelles Images SA éditeurs).

⁵⁸⁸ Carte postale, 1952.

⁵⁸⁹ Découpée dans un magazine anglophone.

en dandy, vêtu d'un manteau de fourrure et tenant un feutre à la main⁵⁹⁰, puis une photo de Life d'Eliot Elisofon du mouvement décomposé de Marcel Duchamp, lui-même descendant un escalier. Deux cartes postales éditées par l'Académie de muséologie évocatoire, proche du Collège de pataphysique, représentent une « Célébration de Marcel Duchamp⁵⁹¹ » pour l'une, et pour l'autre « The ruin in the park⁵⁹² ».

Sur le même mur, la volupté appréciée de personnages emblématiques, fumeurs de cigare, quelquefois truquée, est affichée : Marx, JFK, Fidel Castro, des acteurs de cinéma (Faye Dunaway, Clark Gable, Jack Nicholson, Michel Piccoli, Orson Welles), mais aussi des poètes (Baudelaire), des auteurs de théâtre (Bertolt Brecht) ou des cinéastes (W. C. Fields, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock). Attendent-ils le feu que pourrait leur offrir la statue de la Liberté à l'effigie d'André Breton que présente l'affiche de La Planète affolée⁵⁹³ autour de laquelle ils gravitent ?

Max Schoendorff affiche également son anticléricalisme⁵⁹⁴ : une image montre le pape Jean-Paul II agrippé par une Soudanaise en 1991, tandis qu'un ecclésiastique subit une fouille curieuse, une bonne sœur semble offrir l'abri de son parapluie à un militaire en faction... une dernière image montre l'église de Monthieu plastiquée par les démolisseurs tandis qu'un autocollant profère « I never liked to work, TOTALJOY ». Si on peut imaginer Max Schoendorff s'agenouillant pour épingle ces images, ce serait afin de rappeler au visiteur ses credos : les plaisirs de la vie, l'amour, la liberté, la connaissance, la distance et le doute, et enfin l'humour⁵⁹⁵. Mais il ne s'agenouille guère, faisant signes de tout, du tout, parce qu'il

⁵⁹⁰ Carte postale Pomegranate Publications, P.O. Box 808022, Petaluma, CA 94975, Marcel Duchamp (1887-1968).

⁵⁹¹ L'éphémère halle normande (Exposition : *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, Centre Georges-Pompidou, 1977) ornée de 12 tableaux d'André Raffray (agrandis photographiquement) illustrant la vie du célèbre artiste.

⁵⁹² The ruin in the park, Wildacres, Farningham, Kent. Through the breach in the wall one can see a typical Seurat riverside view. "... the usual good mood had taken over again when they found themselves a little cramped, perched together on the roof of the shed which forms the middle tower set against the wall, in order to paint with big blobs, like children unconcerned with children unconcerned with the result, the remaining surface to be camouflaged as foliage" (Jean Le Gac). C'est Marie-Claude Schoendorff qui punaise cette carte. Sans doute trouvait-elle dans cette image une similitude formelle de la charpente de l'atelier avec celle représentée de la Halle de René Métais & ses fils (de la même façon, qu'elle épingle sur la porte du placard de la cuisine une photo de Picasso (avec des mains faites de pains) prise devant le même type de placard).

⁵⁹³ La Planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947. Marseille, centre de la Vieille-Charité, 12 avril – 30 juin 1986.

⁵⁹⁴ Une affiche présente une image du Pape, travesti en vampire : "Le carnaval du Blasphème" : « La religion, c'est le détournement de la raison au profit de l'irrationnel ; C'est la soumission de l'individu à un dogme, à un dieu, l'aliénation de son esprit critique. Le 8 décembre 97 à 19h00, place Saint-Paul, hurlons toutes et tous ensemble notre impiété, déguisons-nous pour un carnaval anticlérical et endiablé. »

⁵⁹⁵ Des figurines de squelettes et de dragons sous leur emballage d'origine, complètent cette installation humoristique.

porte un regard différent, dans un monde dans lequel il vit, insoumis. Il fait siens ces mots de Georges Bataille : « J’assume ici bien légèrement la prétention de la révolte, qui est de ne rien reconnaître de souverain (quand ma solitude mesure à perte de vue l’obscurité de l’univers), et de ne plus attendre une réponse venant d’un silence sans défaut⁵⁹⁶. » Il la révèle, joue avec, et tire son espoir dans cet activisme, réaliste, lucide et décalé. Il a pleinement conscience que le rire « ne change pas la politique, simplement il la rend bien plus intelligente, plus démocratique, en s’adressant à tous, plus pertinente par le jeu permanent de la dérision, de la distanciation et de la relativité qui permet, dans le choc du sérieux et du dérisoire, de mesurer où se trouve la vie, la vraie vie, la belle vie⁵⁹⁷.»

Un peu plus loin, la description pourrait s’étirer plus encore au détour d’autres installations offertes à la vue : une carte postale représente une boîte ouverte sur des cigares formés de feuilles enroulées sur des sexes⁵⁹⁸ ; y est épinglée une étiquette d’eau « Cristalline » repliée de façon à ne présenter qu’un fragment sur lequel se lit « Staline ». Cotoyant ces dispositifs métamorphiques, des regroupements d’objets, plus que des collections viennent s’amonceler : boîtes de cigares, batteurs à œufs mécaniques, étiquettes de vin (**figure 283**), d’oranges collées une par une au mur, des carnets de papiers d’emballage froissés d’agrumes se mêlent aux récifs constitués de postes de téléphone immergés dans un fatras aussi poétique que poussiéreux : « j’ai l’impression que toutes ces choses et toutes ces pièces constituent les mots d’un journal intime⁵⁹⁹ ». Ils égrennent dans leurs nasses un peu des minutes des années du temps qui passe.

Car l’atelier sous verrière s’agrandit en 1977. Le couple a l’occasion de louer l’appartement contigu dont l’entrée se fait par une cage d’escalier débouchant sur l’allée du 38, rue Victor-Hugo. Défonçant lui-même avec jubilation le galandage de bois, Max Schoendorff investit une surface d’une centaine de mètres carrés supplémentaires éclairée par des fenêtres à vitraux et les luminaires Art déco laissés par le précédent locataire. Il étend ainsi ses espaces de travail, de vie, et peut offrir à sa bibliothèque des rayons supplémentaires parsemés d’objets aussi étranges que surprenants (**figure 280**). L’artiste peut avoir la même

⁵⁹⁶ BATAILLE Georges, *Le Souverain*, Paris, Gallimard, 2010.

⁵⁹⁷ SERNA Pierre (sous la dir.), *La politique du rire, satires, caricatures et blasphèmes, XVI^e-XXI^e siècles*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2015.

⁵⁹⁸ « Little cigar box » by Jo Bondy, Nicholas Treadwell Gallery, London, Mixed Media (open), 65 x 41 x 18 cm, 1980.

⁵⁹⁹ LIMON Bénédicte, « Le cœur de la bohème lyonnaise », *Mobilis*, n° 10, mars 1991, p. 32.

tendresse pour les pièges à souris que pour ses objets primitifs reconnus. Une affection particulière semble le porter vers les objets drolatiques⁶⁰⁰ (une savonnette « Jésus me lave plus blanc !!! », un rétroviseur de voiture qui donne l'heure), pornographiques (porte-clefs, automates), satiriques (poupées russes à l'effigie des dirigeants soviétiques) ou exotiques, relevant de cultures traditionnelles (brosse escamotable, casse-noix, tire-lait, tondeuse, bourdaloue...). Il réunit avec Marie-Claude une collection de religieuses où se trouveront mêlées des figurines rares ou populaires et des dessins offerts à sa femme (**figure 296**). La transmutation des valeurs paraît aller de soi dans cet univers. Le précieux vient du raffinement de leur mise en scène aussi contradictoire que sophistiquée. Des reproductions ou œuvres originales d'artistes reconnus – Fautrier⁶⁰¹, Bellmer⁶⁰², Klossowski – côtoient des dizaines d'estampes de maîtres anciens ou de contemporains. Elles pactisent avec celles d'anonymes tout aussi précieuses. Les meubles sont pour la plupart chinés : tabouret de piano rococo à l'assise en forme de coquille, fauteuil roulant de handicapé capitonné de cuir noir, meubles à tiroirs et logettes en tôle de dentiste, parement de boîtes aux lettres murales arraché aux griffes d'une démolition sauvage⁶⁰³, mobilier d'atelier à larges tiroirs en bois ou en métal, mais aussi établi, tréteaux ou chevalets à crémaillères. Certains de ces meubles ont pu figurer dans des décors de théâtre (fauteuils Wassily de Marcel Breuer) ou ont été dessinés par l'artiste : table en métal poli ovale, table en pierre, console de verre. Le mobilier équipant la cuisine voit son piétement reprendre la technologie de l'échafaudage. Le noir⁶⁰⁴ est dominant, comme est noire la silhouette de l'artiste se détachant sur son espace, comme le font les papiers découpés du dix-huitième siècle qu'il affectionne particulièrement et que l'on retrouve sur les murs de l'atelier. La manière noire est générique. Elle recouvre les tables, sièges, surfaces réfléchissantes où la lumière est piégée ou souligne d'un trait structurant une plaque de verre, un luminaire. Tous les accessoires de classement, de rangement, de prise de notes sont choisis pour leur qualité, mais aussi pour la permanence de ce noir, influx au dynamisme

⁶⁰⁰ Ils sont également collectés pour l'intérêt lithographique de leur étiquette d'emballage.

⁶⁰¹ FAUTRIER Jean, *Le Visage de l'homme*, original multiple sur papier marouflé sur toile (édition Aeplly, 300 exemplaires), 1950, 29 x 27 cm, coll. de l'artiste ; FAUTRIER Jean, *Étude de nus*, eau-forte et aquarelle, 1942, 47 x 44,5 cm (image), 2/50, coll. de l'artiste.

⁶⁰² BELLMER Hans, *Pauvre Ann*, héliogravure, 1968, 27 x 30 cm (image), 108/200, coll. de l'artiste.

⁶⁰³ Ancien Hôtel de Milan de la place des Terreaux, Lyon.

⁶⁰⁴ Max Schoendorff publié à Lyon en 1953 un recueil de poème intitulé *Le Noir d'aimer*, Jean-Michel, LACOUR Marie-Anne, SCHOENDORFF Max, *Le Noir d'aimer*, s. é., Lyon, 1953.

valorisateur qui donne cette dimension d'écrin à toutes choses. Elle résonne jusque dans ses titres d'exposition : *Noir, c'est la vie*⁶⁰⁵.

Ces volumes spacieux se sont remplis, piège d'une séduction, en attente d'un rôle à jouer dans la genèse de la forme. Max Schoendorff met en place une « Mnémosyne⁶⁰⁶ » lyonnaise qui s'étend à toutes les pièces. L'odeur flottante du papier souligne la passion de ses habitants pour la feuille vivante. La logique de cette installation répond aux rapports que l'artiste inaugure, construisant des messages éminemment poétiques. L'atelier devient exposition de l'installation comme œuvre d'art.

La pièce aux masques de l'atelier, les « plombs de Seine », les objets d'art océaniens, mélanésiens⁶⁰⁷, celtes⁶⁰⁸, amérindiens et africains révèlent cette curiosité. Avec les travaux de Leroi-Gourhan⁶⁰⁹, on sait que « l'art figuratif proprement dit est précédé par quelque chose de plus obscur ou de plus général qui correspond à la vision réfléchie des formes⁶¹⁰ ». De l'originalité naît l'intérêt, plus que du mystère ou de l'étrangeté. Max Schoendorff reconnaît dans certains objets de l'art dit primitif, l'art d'Océanie, des Indiens d'Amérique comme dans l'art de l'enfance ou dans celui des fous, dans cet art qu'on a qualifié d'informel, une sorte de communauté d'esprit. « Il faut que j'éprouve un coup de cœur ou même de foudre⁶¹¹ », dit-il de ces objets élus. Les objets tutélaires dont il s'entoure sont proches de cette pensée surréaliste qui considérait que les civilisations de l'Océanie et de l'Amérique indienne avaient su préserver, entre l'être humain et l'univers, cette secrète entente qui fait de plus en plus défaut à l'humanité du XXI^e siècle. Au milieu de ces pièces rares, collectées pour leur

⁶⁰⁵ On remarque l'opposition adoptée de *Noir, c'est la vie*, avec la prédestination fatale habituelle associée au noir. *Noir, c'est la vie*, Saint-Priest, centre culturel Théo-Argence, 1^{er} février-31 mars 1983.

⁶⁰⁶ Aby Warburg travaille à ce projet à Hambourg entre 1927 et 1929.

⁶⁰⁷ Masque surmodelé Vanuatu en pâte d'argile et de matières végétales recouvert de pigments rouges et noirs, côte sud de Malekula, dans BOURNOURE Vincent, *Vision d'Océanie*, Genève, Éditions Dapper, 1992, p. 191.

⁶⁰⁸ C'est seulement en 1954, lorsque fut publié l'ouvrage de Lancelot Lengyel consacré à *L'Art gaulois dans les médailles*, Budapest, Corvina, 1954, que les surréalistes prirent conscience de ce qu'avait pu être la civilisation celtique éliminée par la conquête romaine : un motif de plus pour eux d'exéquer l'héritage gréco-latin. Car par plus d'un trait la pensée celtique et l'art qui en fut l'expression, des monnaies gauloises jusqu'aux miniatures irlandaises, annonçaient les préoccupations qui allaient être celles des surréalistes : la quête constante du merveilleux, l'irrépressible sentiment cosmique, le goût des métamorphoses et jusqu'à un sens vertigineux pour la courbe... *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986.

⁶⁰⁹ LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, t. II, Paris, Éditions Albin Michel, 1965, p. 212.

⁶¹⁰ LAMBERT Jean-Clarence, « Schoendorff », *Art Press*, n° 41, octobre 1980, p. 36.

⁶¹¹ DARGENT Brigitte, « Art tribal, noirs délices », *TRÉMA*, n° 1, octobre 2005, p. 36.

caractère singulier, parfois d'une terrifiante étrangeté⁶¹², et non pour leur valeur marchande, l'artiste célèbre les témoins de l'imagination vertigineuse et libre de l'enfance évocatrice de l'intérêt de la pensée surréaliste pour cet état « sauvage de l'intérieur » distingué aussi chez certains malades mentaux.

⁶¹² Notons la présence d'un daguerréotype de l'Institut médico-légal qui représente le visage massacré d'une jeune fille suppliciée, récupéré à la suite du tournage du film « Comme un des beaux-arts », Bernard Chardère, 60 ans de cinéma, Lyon, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, DVD, 2012, dans lequel Max et Marie-Claude Schoendorff avaient fait de la figuration...

La bibliothèque, une zone de turbulence

« Schoendorff est le lecteur le plus téméraire qu'on connaisse. Il lit principalement les autres livres...⁶¹³ », remarque Francis Marmande en 2008. Dans *Capharnaüm vitae*, version schoendorffienne du *Curriculum vitae*, l'artiste évoque le point de départ de sa passion. Très jeune, Max Schoendorff, révélant un réel « tropisme germanique⁶¹⁴ », part à la recherche de Kurt Schwitters (1887-1948) et de sa Cathédrale de la misère érotique à Hanovre encore dévastée par les bombardements de la guerre : « Assurément, c'est autour de ce fracassé noyau de Merzbau⁶¹⁵ qu'a commencé à se coaguler ma bibliothèque naissante, figure rêvée, infinie de toute future et possible collection de collection : une représentation matricielle qui dans la durée m'aura plus volontiers conduit vers le marché aux puces et ses fulgurances métaphoriques que vers la sobre chapelle à l'aveuglant plein cintre⁶¹⁶. » Année après année, les rayonnages de bibliothèque⁶¹⁷ s'agrègent aux murs de l'atelier et aux autres espaces de l'appartement annexé en 1977 de Max et Marie-Claude Schoendorff. L'usage reste le même, l'épreuve du quotidien crée une installation proche de cet esprit Dada qui anima Schwitters dans sa Cathédrale de la misère érotique. Des intercesseurs surgissent sur les tranches, depuis Bataille, Artaud, les surréalistes, Klossowski... ils pénètrent dans la sphère de l'atelier par leurs œuvres, leurs ouvrages, par l'amitié aussi.

« J'ai souvent entendu Max Schoendorff affirmer qu'il n'était pas un bibliophile, dit Gérard Roche, mais au contraire un [bibliomane] comme le fut Walter Benjamin⁶¹⁸. Pour lui, en effet, les livres n'étaient pas des valeurs marchandes pour garnir les comptes en banque

⁶¹³ « Il lit principalement les autres livres, et de préférence, très tôt, avant que les bruyants s'en emparent : Lucrèce, Nietzsche, Artaud à 15 ans, Bataille, Adamov. Petite recommandation en passant, commencer toujours par les autres livres : *Ecologica* d'André Gorz (Galilée), *Icare* crie dans un ciel de craie, de Martin Rueff (Belin), *le Mon Espagne* de Florence Delay (Hermann), *Ce qui alarma Paul Celan*, de Bonnefoy (Galilée) », dans MARMANDE Francis, « Haut le corps, de Max Schoendorff », *Le Monde*, jeudi 3 avril 2008, p. 2.

⁶¹⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 34. Il a très tôt conscience que tout un pan de cette culture germanique est occultée du fait de la Première puis de la Seconde Guerre mondiale. Mais il éprouve cette aspiration vers les auteurs, philosophes et artistes allemands qui participent aussi de la singularité de ses attirances à une période où c'est plutôt la culture grecque, latine, italienne qui prévaut, explique-t-il.

⁶¹⁵ Voir note 2 p. 8.

⁶¹⁶ SCHOENDORFF Max, « *Capharnaüm vitae* », ...Ça presse..., n° 20, mars 2004, p. 16.

⁶¹⁷ Voir vol. II, *Iconographie et annexes. Plans, Objets-bibliothèques*, p. 358.

⁶¹⁸ ARENDT Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 88.

mais des objets vivants que l'on caresse, dont les pages frémissantes étaient un aliment permanent, indispensable à la pensée et à l'imaginaire sans lesquels il ne pourrait exister un art authentique⁶¹⁹. » Il en extrait ces quantités de citations dont il émaille les *...Ça presse...*⁶²⁰. Il est l'homme des œuvres complètes, il a tout Fourier, Breton, Artaud, Queneau, Leiris, Debord, etc., mais un livre c'est d'abord un rapport tactile, explique-t-il à Daniel Licht en 1986⁶²¹. La collecte, qu'il considère comme « une mise à l'abri⁶²² », revêt un caractère d'urgence, il y a de « l'indignation face à l'éparpillement d'une entité magique tragiquement disjointe⁶²³ ».

C'est d'abord une présence physique des livres-objets qui s'impose. Certains d'entre eux ont des connotations symboliques fortes qui remontent à l'enfance baignée par la culture germanique, « le même émoi d'empathie charnelle qui étreint face au Retable de Grünewald s'est serti en moi à jamais...⁶²⁴ ». Le bibliophile ardent ne manque pas, d'ailleurs, de relever l'absence de livres quand, à la Bibliothèque municipale de Lyon qui devrait être un univers de prédilection, il commence son allocution⁶²⁵, remarquant malicieusement « un endroit extrêmement sympathique où l'on ne voit pas de livres, contrairement à chez moi ». Mais son attention plastique ne s'arrête pas à l'aspect extérieur du livre objet, il révèle aussi « un goût ardent⁶²⁶ » pour la fabrication du livre, pour la typographie, pour l'illustration, l'estampe, pour les contrastes optiques du blanc et du noir particulièrement. À l'atelier, les files, les piles de milliers de feuillets accumulés hachurent plastiquement l'espace en strates parallèles, ondoyantes ou renversées lorsqu'elles ne travaillent pas l'espace sous l'effet du poids. Les taillis qu'elles dessinent retentissent fréquemment jusque sur les surfaces colorées des toiles. Cet écho se mêle à l'attrait plastique qu'éprouve l'artiste pour le travail de la ligne, de la trame, de la rayure, de la grille, du maillage, nous l'avons déjà pointé plus haut.

⁶¹⁹ ROCHE Gérard, « Max Schoendorff », *Infosurr*, n° 105, janvier-février 2013, p. 4.

⁶²⁰ *...Ça presse...*, publication trimestrielle de l'URDLA, dont il est le fondateur et rédacteur en chef.

⁶²¹ LICHT Daniel, « Schoendorff, livre comme l'air », *Lyon Libération*, 28 novembre 1986.

⁶²² SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », *...Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ Max Schoendorff fait une description sensible de l'aspect extérieur des premiers ouvrages de son enfance : les Prix d'Excellence de sa mère illustrés de xylographies : les Contes de Grimm, Hauff, Münchhausen, Till l'espiègle, album de Max und Moritz, SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », *...Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16.

⁶²⁵ *L'Intelligence d'une ville, vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975*, Actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006, p. 208.

⁶²⁶ De là vient également l'adoption du Fraktur pour sa signature, une gothique au « caractère inégalable de son empreinte noire sur le blanc du papier », SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », *...Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16.

Reflets des sujets étendus de curiosité pour l'art, la philosophie, la littérature aussi bien que pour les sciences, l'ethnographie, l'anatomie, l'alchimie, les mathématiques, les arts et les savoir-faire, la bibliothèque, véritable citadelle de livres, ne sacrifie à aucune limite. « Quand un auteur m'intéresse j'ai envie de tout avoir de lui, puis de son époque, etc. La culture est arborescente⁶²⁷. » Elle ventouse l'espace de vie, épouse les recoins, comme l'avait fait Schwitters créant une volumétrie évolutive au rythme de ses désirs et de ses découvertes. L'artiste jette les tentacules de ses rayonnages de sapin, de métal, qui s'agrippent aux murs. En colonnes instables, les piles se stratifient sur les tables, le sol, gagnant en hauteur, se densifiant en épaisseur, en concrétions, même lorsqu'une malencontreuse fuite d'eau amalgame l'ensemble. Pour le classement il y a plusieurs entrées, quelques auteurs privilégiés, le surréalisme, les Anglais, les Allemands, les Français, les sciences humaines, les romans policiers, la philosophie, l'art... On se trouve là au cœur de la Weltanschauung de Max Schoendorff, une carte du monde qui a la particularité d'abolir les frontières. Le livre est recueilli pour son auteur, pour son contenu, pour son appartenance à une époque, à un courant, pour son édition, mais aussi pour sa matérialité, son aspect, sa composition, son papier, sa typographie, ses illustrations, les accessoires (boitage, coffret, etc.) qui l'entourent mais peut l'être aussi pour son processus de fabrication. Des exemplaires de textes rares ou manuscrits autographes y sont fréquents. L'espace disponible est gagné par les nouveaux arrivants, révolutionnaires et artistes, aventuriers, poètes, philosophes, humoristes, cuisiniers ou savants, qui font de cette bibliothèque une zone de turbulence où le matériel affronte la gravité, s'extrait aussi et parfois explose comme le font les lits d'un front de taille : « Aussi loin que je me souviens, la possession, l'acquisition des livres a été jointe au besoin urgent de mettre à l'abri ces merveilles si scandaleusement absentes du désir des autres ; comme une indignation face à l'éparpillement d'une entité magique tragiquement disjointe⁶²⁸. »

Un mur complet est consacré à la culture allemande, fondatrice pour cet artiste, puisqu'il rapporte dans *...Ça presse...* en 2004, ce jugement d'André Breton : « Hegel, un merveilleux historien. Je dis qu'aujourd'hui encore c'est Hegel qu'il faut aller interroger sur le bien ou le mal fondé de l'activité surréaliste dans les arts⁶²⁹ ! » Ses goûts philosophiques le portent très tôt vers Nietzsche et Hegel : il y voit la véritable origine de son intérêt pour le dialogue entre le corps et l'esprit ou s'exprime le désir comme force imaginante. Nietzsche

⁶²⁷ CHASLOT Philippe, « Max attaque », Lyon Capitale, n° 425, mai 2003, p. 2.

⁶²⁸ SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », *...Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16.

⁶²⁹ SCHOENDORFF Max, « Dialectique et contradiction », *...Ça presse...*, n° 21, juin 2004, p. 27.

travaille à l'élargissement du moi : « le pessimisme présenté comme source de bonne volonté ; la mort comme forme de liberté, l'amour sexuel comme réalisation idéale de l'unité des contradictoires : " s'anéantir pour redevenir⁶³⁰". » Ainsi, lorsque Nietzsche profère « Deviens ce que tu es », Max Schoendorff ajoute ; « Il [le peintre] n'est pas son propre modèle, il peint pour le devenir » – il est devenu peintre – et même si à la fin de sa vie, en 2004, il signe son dernier tableau en 2004, il continue néanmoins jusqu'au dernier jour à dessiner, à graver et à peindre. Lui, le philosophe-artiste n'a plus " à devenir ". Cependant il croise encore la route de ses compagnons de pensée : encore et toujours Sade, Nietzsche qui, « annonçant la " joyeuse nouvelle " de la mort de Dieu, et de toute morale, nous [engage] à faire de notre vie une œuvre d'art », rappelle la philosophe Odile Schoendorff⁶³¹, jeune sœur de l'artiste.

Robert Droguet avait écrit ce qui suit dans le premier ouvrage paru au chapitre de « la perception analogique et la pensée » : « Attachée à un groupement fondamental de la pensée, la peinture " inventée " par Schoendorff est aussi aventureuse, aventure philosophique sur les moyens de la peinture interrogée par la peinture elle-même, substitut des mots qui (ne) répondent (pas) à cette attente passionnée. Même illusoire et incomplet, le désir impérieux d'inscrire prévaut, inlassable rupture d'un silence envahissant, fiction prometteuse et finalement impossible⁶³². » Max Schoendorff est un peintre de la différence, des détails philosophiques agrandis sur la toile, une façon de lutter contre la banalisation du réel. Robert Droguet parle encore de cycles de Schoendorff comme d'une « bibliothèque à peintures dont la beauté nouvelle est celle des Stupra de Rimbaud, des Chimères de Nerval, des Prisons de Piranèse⁶³³, des films shakespeariens de Welles, *des Lois de l'hospitalité* de Klossowski ». Il convoque le baroque de Wölfflin avec son passage de la linéarité à la picturalité au sein d'une bibliothèque, peinture de la poésie : « [...] une peinture dont l'activité confiée à l'imagination et à la mémoire est de libérer la flore mentale...⁶³⁴ ».

Pour explorer encore les paradigmes de ce rapport au monde, où se mêlent contenus écrits et contenant, en 2002, Max Schoendorff conçoit une exposition, à l'URDLA, Aux

⁶³⁰ BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940, p. 97.

⁶³¹ SCHOENDORFF Odile, « Le philosophe-artiste », à propos de Jean-Noël Vuarnet, *...Ça presse...*, n° 58, septembre 2013, p. 26.

⁶³² DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971, p. 67.

⁶³³ Piranèse dont l'inspiration ténébreuse avait imprégné la mythologie personnelle d'André Masson, MASSON André, « Le Surréalisme et après », *L'Œil*, n° 5, mai 1955, p. 14.

⁶³⁴ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971, p. 70.

pieds de la lettre⁶³⁵ : « Tant de spécialistes ont examiné le glissement de la calligraphie vers l'image, voilà que nous voyons l'image se tramer d'écriture : la chair se fait verbe⁶³⁶. » Il avait sans doute constaté l'intérêt que l'art contemporain affichait en introduisant avec violence la lettre dans la peinture. Ainsi l'exploration des écritures anagrammatiques, palindromiques, pictogrammiques, hiéroglyphes, cunéiformes, boustrophédon, sont-elles considérées comme autant de déclinaisons où le rendu plastique, dispute le crayon au pinceau, la trace volontaire ou involontaire au signe.

Sur un feuillet d'éphéméride (**figure 282**) échouée sur un rayonnage de la bibliothèque, on peut lire de la main de l'artiste, à la date du samedi 25 septembre 1993 : « Des livres, j'en ai assez ! [signé] Max, le jour & l'heure. » Plaisanterie qui répondait à une provocation de Marie-Claude, éclair d'étouffement passager, sans doute, cependant, le livre comme accès à des territoires jusque-là insoupçonnés continuera à remplir l'espace et à nourrir l'invention.

Parallèlement à cette activité de bibliomane, il prend régulièrement la plume qu'il s'était refusé à tenir. Il offre très tôt, pendant ses années de lycée, des articles au bulletin interscolaire de Lyon, Passages, dont les sujets en disent déjà long sur son intérêt pour la scène artistique de son temps et sa réception. On voit se dessiner les contours d'une admiration pour celui qui « fait son œuvre avec sa vie⁶³⁷ ». Il écrira sur Paul Léautaud, sur Jean Renoir, sur Marcel Duchamp. Il accompagne de ses écrits certains de ses amis artistes, en critique d'art, dans les catalogues d'exposition, pour Rajak Ohanian⁶³⁸, Pierre Klossowski⁶³⁹. Il donne des chroniques à des institutions culturelles⁶⁴⁰ qui apprécient en lui l'homme de spectacle, au recul percutant, sensible et juste. Les musiciens le sollicitent pour

⁶³⁵ Avec ce titre, Max Schoendorff réaffirme son sens de l'analyse, puisque cette expression suggère de ne rien remettre en question, ce qu'il ne fait jamais. Il y incorpore même une dimension physique, voire voluptueuse à cette action. Aux pieds de la lettre, cat. d'exp., URDLA, 12 janvier – 16 février 2002, Villeurbanne, 2002, non paginé.

⁶³⁶ Ibid.

⁶³⁷ SCHOENDORFF MAX, « Présence de Léautaud », Passages, n° 8, janvier 1951, non paginé.

⁶³⁸ SCHOENDORFF MAX, « Cliché original », invitation de l'exposition « Photographies Rajak Ohanian », Vénissieux, Hôtel de Ville, mai-juin 1977, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres, op. cit., p. 147 ; « Plans de Venise », invitation de l'exposition « Rajak Ohanian », Bruxelles, Belgique, galerie-librairie/asbl, 25 mai-26 juin 1980, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres, op. cit., p. 149.

⁶³⁹ SCHOENDORFF MAX, « Le trouble par l'image », Pierre Klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), janvier-mars 2000, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres, op. cit., p. 153.

⁶⁴⁰ SCHOENDORFF MAX, « Impression de Fourvière », *L'Album*, Les Nuits de Fourvière, Lyon, 17-30 juillet 1996.

tenter d'éclairer leur public sur la musique contemporaine⁶⁴¹, ce qu'il fait avec une capacité d'analyse et de synthèse remarquée. Ce talent, il le met à profit dans tous les catalogues qu'il conçoit pour les expositions de l'URDLA, travaillant, documentant en recherches historiques, iconographiques et techniques, rappelant l'urgence d'interroger sans cesse la culture, dans une langue claire et précise. Enfin, il fait admirablement une chose qu'il aurait aimé ne jamais savoir-faire, écrire des hommages⁶⁴² sur des contemporains disparus : René Derouille, Roger Kowalski, André Dubois, Jean-Jacques Lerrant. Enfin, avec ses éditoriaux et autres articles parus dans ...*Ça presse*..., il secoue les forces de la création artistique vouée à une industrie culturelle des loisirs. Il en appelle aux fonctions dérangeantes et déstabilisatrices de l'artiste, telles qu'il les vit, en forçant la matière. Il déplore la disparition d'œuvres problématiques au profit de simples signes d'une fonction. Cela sera le cœur de son combat, afin que l'URDLA survive aux attaques, à la désaffection pour les savoir-faire et au non-renouvellement d'une mythologie support d'inventions. Mais sa « théorie du complot » sait s'accorder des espaces littéraires à clefs⁶⁴³, qu'il réserve à ses titres ouvrant souvent sur un détachement insolite⁶⁴⁴.

⁶⁴¹ SCHOENDORFF MAX, « L'ombre de Satie », Par parenthèse, numéro spécial, mai 1979, non paginé ; SCHOENDORFF Max, « Un créateur parle du langage musical aujourd'hui », Musique nouvelle, n° 2, Auditorium, 1980.

⁶²⁷ SCHOENDORFF Max, « Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992 ; SCHOENDORFF Max, « Pour Roger Kowalski », Lyon / Forum, n° 56, septembre-octobre 1975, p. 29 ; voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 231. SCHOENDORFF MAX, Sursum corda [Élevons notre cœur], (notons la référence qui existe peut-être avec Francis Picabia qui publie « La loi d'accommodation chez les borgnes », Sursum corda, comme proposition de scénario de films en 1928) dans *Histoire d'un œil, la collection André Dubois*, Hors-série du Cahier du musée des Beaux-Arts de Lyon, 2006 ; SCHOENDORFF MAX, « Paroles prononcées aux obsèques de Jean-Jacques Lerrant le 10 février 2011 », ...*Ça presse*..., n° 48, mars 2011, p. 2-3.

⁶⁴³ SCHOENDORFF MAX, « Écrit à clefs », invitation de l'exposition « Canular », Lyon, Institut national des sciences appliquées, 3 mai-23 juin 2000 ; SCHOENDORFF MAX, « nonante-neuf hoquets », *Suisses à l'URDLA*, 6 mars-28 mai 1999, p. 7.

⁶⁴⁴ Ces titres qui sont aussi le prétexte sensible à une musicalité des mots : « Épître des dix casses » dans *Poësimage Bibliophilie*, 6 octobre-29 décembre 2001, p. 11.

3 L'atelier, fabrique d'activités multiples et simultanées

Ce qui étonne Roger Planchon⁶⁴⁵, interrogé par Jean-Clarence Lambert pour dresser un portrait de Max Schoendorff, lors de la « Rétrospection » de 1980, c'est son engagement dans la matérialité : « Quel que soit le niveau d'intellectualité auquel un peintre envisage ce qui se passe sur sa toile, c'est par la matérialité des traits, des couleurs, que le jeu des concepts picturaux trouve sa vérité, son évidence. » Face à la détermination affichée à faire de la peinture, le metteur en scène se résout finalement à abandonner en quelque sorte l'exclusivité qu'il avait dans la collaboration au théâtre : « Il accepta alors d'être démuné, pauvre, et ce renoncement me semble fondamental dans son aventure intérieure. » Max Schoendorff se met en danger, se risquant à la recherche de son propre langage⁶⁴⁶.

L'œuvre plastique est désormais complète : trois cent quarante-sept peintures, cent trente-sept estampes disséminées dans les musées et les collections particulières, une œuvre graphique augmentée de plus de sept cent soixante-douze dessins, collages, monotypes conservés à l'atelier, des affiches, des illustrations, des livres⁶⁴⁷, des catalogues d'exposition...

Avant même qu'il parte au désert, le désir de peindre de Max Schoendorff était définitivement arrêté. Il avait au théâtre éprouvé ses aptitudes à cet « autre discours⁶⁴⁸ », qui le conduisait à s'aventurer dans les marges d'une culture, ce qui déjà en surprenait plus d'un. Restait à faire prendre la greffe. Il emprunta d'abord la voie que Marx Ernst avait ouverte avec ses techniques d'orientation de la pensée par la matière, ses collages, ses frottages, ses empreintes ou décalcomanies, qu'il avait mis, avec quelques autres, à la disposition du monde entier. À partir de cette connaissance, une épiphanie de la peinture prenait corps.

⁶⁴⁵ PLANCHON Roger, « Pour un portrait de Max Schoendorff », cat. d'exp., LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, op. cit., 1980.

⁶⁴⁶ « Je me suis écarté de l'écriture à cause de sa trop grande proximité avec la pensée », MARMANDE Francis, « "Haut le corps" de Max Schoendorff », Le Monde, jeudi 3 avril 2008, p. 12.

⁶⁴⁷ Nous avons répertorié dans la bibliographie les ouvrages illustrés par Max Schoendorff ainsi que les éditions publiées à l'URDLA sous sa direction. Un Inventaire édition des ouvrages illustrés par Max Schoendorff a été établi (Voir Inventaire édition, fichier Excel, onglet « édition », consultable en ligne ou sur clef USB).

⁶⁴⁸ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff (1934-2012), peintre, facteur de décors, homme de théâtre », Le Monde, 23 octobre 2012, en ligne à 16 heures 34.

Arturo Schwarz, dans la perspective de la publication d'un Dictionnaire du surréalisme (en cours d'édition en 2017) demande en 2009, aux artistes vivants⁶⁴⁹, de rédiger leur propre notice. Max répond avec ce titre en forme de contre-pied, Not Notice, et y exprime sa détermination : « Dans ce domaine [la peinture], je jouirais au plus près de mes aspirations. La possibilité d'imaginer un langage vierge de tout usage antérieur requerrait désormais le premier emploi de mon temps. » Proche de ce que Maurice Denis avait affirmé en son temps⁶⁵⁰, il confie à Jean-Paul Jungo : « Je pense que c'est la même recherche des moyens d'expression, des outils et, dans le fond, de la technique qui est à la signification même du tableau⁶⁵¹. » Le peintre, le graveur, se repère à ces mots-là, à cette lutte : pour lui, la matière est primordiale, c'est aussi ce qui va donner à l'atelier ce statut de lieu de l'inspiration libre, si essentiel dans l'élaboration de l'œuvre : il s'agit d'y réunir, d'y trouver, d'y expérimenter tous les possibles ; d'y résoudre les équations matérielles de son mental. Il invente un vocabulaire plastique par les moyens qu'il utilise pour faire exister une image, sans au préalable avoir une vision de celle-ci. Son surgissement répond à un élan : « J'aurais des difficultés pour réaliser ce que mon œil voit, par exemple, mais je ne vois rien dans ce que je fais. Ce n'est pas quelque chose qui répond à une commande de l'œil⁶⁵². »

Reprenons ici : cette science première que Claude Lévi-Strauss décrit dans *La Pensée sauvage* comme « communément désignée par le terme de bricolage⁶⁵³ » : « œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art⁶⁵⁴ », Lévi-Strauss en avait noté le caractère mythopoétique, ce que les surréalistes ont rapproché du « hasard objectif ». Cette pensée travaille à coups d'analogies et de rapprochements, accédant à des arrangements nouveaux : « les signifiés se changent en signifiants, et inversement⁶⁵⁵ ».

⁶⁴⁹ Max Schoendorff est membre d'Actual (Association régie par la loi de 1901, pour la culture, la technologie, l'urbanisme, les arts et les lettres). Créée en 1982, l'Association compte, en 1991, 220 adhérents dont José Pierre, Jean Schuster, Édouard Jaguer, Dominique Rabourdin ; elle gère des archives surréalistes, publie et organise des expositions autour de la pensée surréaliste et la diffuse.

⁶⁵⁰ « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », *Art et Critique*, 30 août 1890.

⁶⁵¹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 35. On songe aussi à Georges Braque qui écrit : « Chez moi, la mise en œuvre a toujours le pas sur les résultats escomptés », dans BACHELARD Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 68.

⁶⁵² JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec *Jean-Paul Jungo, écrits, œuvres*, op. cit., p. 83.

⁶⁵³ LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26.

⁶⁵⁴ Ibid.

⁶⁵⁵ LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 31.

Toutes les occasions sont bonnes pour enrichir un corpus de matières imaginantes, sans projet précis au préalable. Il contient des instruments qui deviennent (ou ne deviennent pas) des opérateurs. Le langage intellectuel est stimulé à partir de ces choses, en leur découvrant un sens inusité.

L'atelier considéré comme matrice de l'œuvre a imposé une recherche portée sur la matérialité qui paraît être naturelle lorsqu'on aborde des disciplines telles que l'archéologie, l'anthropologie ou la sociologie. Elle manifeste une volonté « de dépasser l'opposition savamment construite entre les anciennes notions de technè et d'epistémé⁶⁵⁶ ». Elle est une base de l'approche de l'œuvre de Max Schoendorff qui doit connecter le domaine du faire à celui du penser.

D'Invenzione (**figure 237**), de 1992, est l'une des toiles qui impliquent le plus spectaculairement ces techniques dont l'artiste pense qu'elles sont la signification même du tableau. Le titre « *D'Invenzione* » paraît à cet égard largement évocateur : alliance ou répulsion de principes physiques et chimiques, gestuelle en cours d'achèvement, rompue à la pratique de l'empreinte en devenir (**figures 238 et 239**), à l'utilisation du cache qui contraint à la fragmentation, de sources multiples de propulsion de la pâte colorée qui souffle ses vapeurs. Il s'avère possible de faire, là, une archéologie des instruments utilisés au regard de ce que l'atelier abrite encore (**figures 240, 241 et 242**). La présentation de ces objets a une fonction herméneutique qui consiste à saisir le principe de la cohérence de la technique.

À côté des couleurs, des brosses, des pinceaux, de curieux éléments viendront s'insinuer dans le processus créatif, fonctionnant par contacts⁶⁵⁷, décalcomanie⁶⁵⁸, ou à travers des pochoirs. L'outil de frottement, de grattage, de balayage, de brossage est utilisé en retrait ou en ajout de matière laissant une empreinte particulière selon sa structure. Par retrait de matière, l'artiste a recours à un instrument pour ôter la pâte et laisser une trace, très souvent griffures ou stries. En ajout de matière, le travail est réalisé de deux façons. Soit la surface enduite de peinture fonctionne comme le fait une brosse ou un pinceau : le carton, papier, matière plastique ou naturelle, va être appliqué au moyen de la main, au contact du support ; soit l'objet va être intercalé entre la source de couleur et la toile à la manière d'un pochoir et

⁶⁵⁶ BOMFORD David, HERMENS Erma, NÈGRE Valérie, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *Perspective* [en ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 20 novembre 2017, URL : <http://perspective.revues.org/5788> ; DOI : 10.4000/perspective.5788.

⁶⁵⁷ Titre emprunté à Georges Didi-Huberman. L'analyse qui suit doit beaucoup aux questions soulevées dans *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

⁶⁵⁸ La technique de « la décalcomanie sans objet préconçu » apparaît avec l'artiste surréaliste Oscar Dominguez en 1936, elle consistait à peindre sur un support puis à appliquer sur la toile par pression. JANUSZCZAK Waldemar (sous la dir. de), *Les Grands Peintres et leur technique*, Paris, Éditions du Fanal, 1981, p. 160.

délimiter une marque sur la surface. Le système du frottage inauguré par Max Ernst, autre usage de la matière d'origine, prend un caractère d'estampage : le tamponnage d'une part et la vaporisation de l'autre, générée par une matrice. La portée symbolique peut alors s'amalgamer à la pensée ornementale en marche qui fabrique des paradigmes, modèles constitutifs reconnus par l'artiste. Ces opérations peuvent se succéder et aussi se combiner à l'infini.

Si la toile paraît avoir été travaillée verticalement, elle l'a, probablement, été à plat. La giclée de peinture liquide noire, que le peintre n'a, depuis les années cinquante, jamais abandonnée, ne constitue pas d'ailleurs l'étape finale de réalisation du tableau. En effet, elle est reprise par le pinceau, interrompue dans son graphisme aléatoire. La technique picturale concède une place majeure à l'acrylique⁶⁵⁹ mais, au regard des matités et des brillances, elle laisse intervenir d'autres substances, huile, mais aussi siccatifs, vernis, teintures, diluants... La couleur peut être enrichie de pigments métalliques (faisceau de lignes dorées en bas à l'extrême gauche). Elle est brossée au pinceau, posée par contact avec un autre support (ce que Max Ernst faisait avec les frottages). L'imagination du peintre trouve une singularité dans l'invention de ses procédés qui font que la trace dérape (**figure 238**), est freinée. Elle donne l'illusion de craqueler, de se déliter. La pâte fluide est absorbée. Visqueuse, elle se répand coule, bave, boursouffle. Poreuse, elle boit des substances voisines ou retient les marbrures d'un tremblement, d'une caresse ou d'un essuyage, d'un grattage. Raclée par l'outil tranchant, elle est maltraitée en tous sens. Du voile transparent, quand la peinture est pulvérisée, au granuleux rendu de l'impact fragmentaire, elle se prend au corps à corps avec le support de la toile, même le hasard paraît séduit... Naissent alors des mondes structurés par des motifs dont l'accumulation fait vibrer la toile d'un rythme disloqué. ... Les objets qui pénètrent cette bacchanale sont insolites, grilles, grillages, filets, éponges, gaufrures, papier bulle, bouillotte (**figures 239, 240 et 241**). Ils sont utilisés tels quels, ou déformés, recomposés, provoquant des effets de surface, de superpositions mais aussi d'échappée, de profondeur. La distance décidée pour interposer le pochoir entre la toile et la source de peinture décuple des rapports d'échelles. Impossible d'épuiser la capacité de la trace à révéler la richesse des traitements foisonnants dans les tableaux, les estampes mais aussi dans les dessins. L'apparition est laissée à sa propre destinée, intervention du temps dans le lâcher prise, ou à rebours, retravaillée par d'autres superpositions, grattages, raclages de la brosse ou de la soie. Des strates colorées s'archivent comme autant de marqueurs de couches géologiques.

⁶⁵⁹ Ceci à partir du 31 juin 1985, première toile peinte à l'acrylique (source : carnet noir à couverture damasquinée). Il avait déjà expérimenté l'acrylique sur tôle d'aluminium depuis 1983.

Max Schoendorff « monte » sa toile comme le cinéaste monte son film. Le raccord annonce une nouvelle séquence, quand les surfaces s'interpénètrent, s'amalgament, délimitées abruptement, ou en fondu enchaîné. Elles révèlent des opacités, superposent les transparences. Une grisaille jaillit d'un arrière-fond qui prend le dessus en avant-plan par des faisceaux de bigarrures chatoyantes. Si l'artiste revendique une méditation patiente, mesurée, ancrée dans la matière, régie par elle, elle semble donner lieu sur la toile, aussi à une fulgurance de surprises.

Le devenir des associations peut commencer : Max Schoendorff fera jaillir un masque énorme en grisaille. Grisaille qu'il travaillera plus tard dans la série des *Antiportraits*⁶⁶⁰ comme un jeu statufié d'espaces peuplés de gorgones, madrépores, actinies, spirographes et autres térébelles logés, ici, dans les marches d'un escalier bleuté. L'allusion aux *Carceri d'invenzione* de Jean-Baptiste Piranèse⁶⁶¹ avait été relevée⁶⁶² par Marie-Claude Schoendorff au dos d'un tirage photographique noir et blanc de la toile destinée à figurer à la manifestation *Complicités d'évasion*⁶⁶³, à l'Espace lyonnais d'art contemporain à Lyon en 1992. Entre mystère et étrangeté, ces univers créés dans une fièvre matérielle de procédés picturaux versent dans les vertiges d'hallucinations labyrinthiques. Il demeure cependant que la reconnaissance des matériaux utilisés permet d'exposer une partie des divers procédés d'élaboration et montre qu'il est difficile de faire la part de l'intervention matérielle libre et de la transformation de sa trace, tant elles sont subtilement enlacées.

⁶⁶⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 297, 299, 305, 306, 308, 309, *Antiportraits*.

⁶⁶¹ Louis Seguin pointe l'analogie avec « les prisons frénétiques » du Vénitien, dans SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, op. cit., p. 129.

⁶⁶² L'artiste l'avait sans doute évoqué. Il confie ce rapprochement à Bernadette Bost-Lerrant qui le note dans son article « L'envers du monde », Le Monde Rhône-Alpes, 12 décembre 1992, p. 21.

⁶⁶³ *Complicités d'évasion*, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 11 décembre – 17 décembre 1992, Lyon, Maison des avocats, 12 janvier-11 février 1993.

Une « philosophique » de la peinture

On ne peut s'intéresser à la peinture de Schoendorff sans tenter de la pénétrer sous l'angle d'une « philophysique⁶⁶⁴ » où précisément les matières contenues dans le laboratoire de sa création entrent en résonance avec elle. Le support, le médium, l'outil qui la dépose, la traverse, épouse ses formes, sont autant d'éléments à considérer au même titre que la manière organique qui fait du peintre un maniériste singulier qui refuse la sobriété : « Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre [écrite], pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique⁶⁶⁵. » Il faut donc que nos sens composent avec le combat matérialiste que l'artiste livre dans la précision du geste, quand le hasard produit une nécessité : « Non que l'événement pictural soit un masque somptueux, mais parce qu'il est recherche attirante et puissance qui se découvre elle-même, "l'intensité" devenant le signe d'un recueillement, et j'allais dire d'une méthode, prenant l'effet pour la cause⁶⁶⁶. » Ainsi l'acte humain de peindre acquiert-il le même impact, la même force que s'il était de causes naturelles, mais davantage cognitif que productif, « la physique moderne a aboli la distinction entre matière et force puisque tout champ de force contient de l'énergie⁶⁶⁷ ».

L'atelier recèle des substances, des matériaux, des outils, autant de sollicitations auxquelles l'artiste répond pour préparer le travail et appliquer les couleurs, mais aussi exacerbe des facultés méditatives, peut-être même hallucinatoires. Table par table, ils ont fait l'objet d'inventaires systématiques. L'objectif de ce repérage était de se rendre compte de l'origine matérielle de l'alchimie créative qui procède « d'une imagination qui imagine directement la matière⁶⁶⁸ ». Chez l'artiste, il procède d'une passion non seulement pour l'expérimentation mais aussi pour l'imprévisible : « À partir de matériaux relativement standardisés, on commence à exalter la composition organique et la structure moléculaire, ce

⁶⁶⁴ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 106. DROGUET Robert, *Théorème...*, août 1959, non publié.

⁶⁶⁵ MARGOLIN Jean-Claude, Bachelard, Paris, Seuil, 1974, p. 123.

⁶⁶⁶ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971.

⁶⁶⁷ SCHOENDORFF Max, introduction (sans titre), DELÉGLISE Philippe, « Échos du chaos », Philippe Deléglise, *Échos du chaos*, cat. d'exp., URDLA, 21 avril – 29 juin 2007, Villeurbanne, 2007, non paginé.

⁶⁶⁸ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 10.

qui est en somme l'activité artistique même, la poésie⁶⁶⁹. » Les possibilités plastiques entrent au service de l'imaginaire, faisant ainsi émerger des univers où la substance disponible devient « propositions de départ⁶⁷⁰ ». S'il fréquente avec intérêt les lieux commerciaux de diffusions des matériaux liés à la peinture, à la gravure (magasins de couleurs, quincailleries, drogueries) en France, en Suisse principalement, il moissonne avec passion, sur les marchés, aux puces, au hasard de déambulations. Il arpente les dépôts, repère les fonds de stocks artisanaux ou industriels.

Les grilles, résilles, treillis, maillages, tissages, les fourrures, broussailles buissonnantes, naissent sous les spatules crantées, les râpeaux, râpes, grattoirs, brosses, plumeaux, pinceaux, estompes ou de l'éponge ou du chiffon. Le noir⁶⁷¹ est la couleur qui domine. Il tient lieu de générique et participe de l'homogénéité du décor de l'atelier.

Si, dans les années soixante, Max Schoendorff fut tenté par l'exploitation de support bruts, toiles de lin, velours de coton côtelé, il appliquera ensuite ses couleurs sur des surfaces préparées à l'usage pictural, tôles, toiles, cartons, carton bois, papiers, emballages de toutes sortes... Malgré la complexité de la lecture des matériaux utilisés dans les toiles des années soixante, la restauratrice Catherine Lebet consultée sur la question⁶⁷² estime le métier, les métiers devrait-on dire... Il est vrai que la bibliothèque de l'atelier, sous la verrière, fait une part belle aux ouvrages qui traitent de techniques : « la spécificité des techniques permet d'envisager de nouvelles matérialisations du concept⁶⁷³ », note l'artiste dans un de ses catalogues.

À l'instar de Max Ernst⁶⁷⁴ qui expérimenta la « décalcomanie » en peinture, nous l'avons déjà mentionné, Max Schoendorff transfère sur la toile, sur le papier ou le métal,

⁶⁶⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 324. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 5, 3 mars 1991.

⁶⁷⁰ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 73.

⁶⁷¹ Le noir est la couleur générique élue du matériel environnant l'espace de création, textiles, classeurs, carnets, meubles, luminaires...

⁶⁷² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 351. Entretien avec Catherine Lebet, restauratrice, notes, le 4 février 2015.

⁶⁷³ DELÉGLISE Philippe, « Échos du chaos », Philippe Deléglise, *Échos du chaos*, cat. d'exp., URDLA, 21 avril – 29 juin 2007, Villeurbanne, 2007, non paginé.

⁶⁷⁴ « Ernst n'a cessé de se référer à l'exemple que donne Léonard de Vinci, dans son traité de peinture, d'un mur sur lequel on a jeté une éponge imbibée de couleurs différentes, formant une tache où l'on peut voir " des têtes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets, autre chose encore ". Il explique à son interlocutrice : -... Dans ce que j'appelle " décalcomanie ", il y a une part d'automatisme et une part de hasard. Cependant, la personnalité s'y marque, de même que dans l'écriture. Dans l'opération qui peut sembler hasardeuse, la main est guidée par on ne sait quelle intuition vers une forme ressemblante, non pas

d'innombrables empreintes de supports froissés, découpés, façonnés, enduits de peinture inégalement diluée. Puis, par pression, il dépose les traces aléatoires de ces formes. Il interprète ensuite ces maculations, réalisant des structures qui émergent de brouillards, de vapeurs, d'eaux troubles, de couches rocheuses déchiquetées ou moussues, de substrats recomposés, issus d'un compost textile effiloché (**figure 237**). D'autres procédés, plus proprement picturaux, sont utilisés, comme celui du raclage, employé également par Max Ernst (*Forêt-arêtes*⁶⁷⁵) ou par André Masson (*Les Captives*, 1932). Une couche tendre de pâte est attaquée par un instrument à dents, ce qui provoque des sillons de peinture plus ou moins réguliers laissant deviner les stratifications antérieures.

La méthode qui consista pour les surréalistes, déjà esquissée dans *Les Champs magnétiques* (1921), à traduire la pensée sans aucune intervention volontaire, paraît être, avec l'écriture automatique, l'acquisition la plus créative des surréalistes. Inspirée par son équivalent dans le domaine plastique, la décalcomanie, le frottage ou autre grattage, Max Schoendorff imagine ses propres procédés : « des structures qui font rebondir le rêve⁶⁷⁶ », « les bredouillis⁶⁷⁷ », ce que l'historien de l'art Dario Gamboni appelle ses « borborygmes⁶⁷⁸ ». Ils sont des « propositions de départ⁶⁷⁹ ». Comme ces souvenirs qui jaillissent d'on ne sait pas où, « il y a une sorte d'appel de ce qui est déjà produit de telle ou telle intervention⁶⁸⁰ », ainsi la forme prend corps en même temps qu'elle prend consistance : « C'est, d'une certaine façon, la fabrication d'une émulsion, c'est un peu comme une mayonnaise, ce sont des éléments liquides qui, petit à petit, prennent forme⁶⁸¹. » La rupture avec les techniques avérées le conduit à la découverte de nouveaux moyens, d'autres outils, d'autres substances capables de décharger des pensées latentes sur la toile. On retrouve cette notion d'interprétation d'une vision intérieure, mais rattachée à un contexte politique, chez

ressemblante à quelque chose, mais aux formes qui me hantent et que je hante. [...]. Le difficile est de maintenir son aptitude à " voir ". Que ce soit chaque fois une découverte », dans ALEXANDRIAN Sarane, *Max Ernst*, Paris, Somogy, 1991, p.161.

⁶⁷⁵ ERNST Max, *Forêt-arêtes*, 1927, huile sur toile, 80,7 x 100 cm, musée de Grenoble.

⁶⁷⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 72.

⁶⁷⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 73.

⁶⁷⁸ Ex-traités, exposition de dessins et tableaux de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 7 mars – 9 juin 2008.

⁶⁷⁹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 73.

⁶⁸⁰ Ibid.

⁶⁸¹ Ibid.

Max Ernst, avec *L'Europe après la pluie II*⁶⁸². Par décalcomanie, un répertoire antropomorphe donne naissance à des ruines où les mondes se confondent. Chez Max Schoendorff, qu'il soit humain, animal, végétal, minéral, son univers est dominé, dans son rapport au corps, par le chaos et le délabrement. Il est souvent cataclysmique.

La technique utilisée par Max Schoendorff emprunte à une liberté en face des matériaux et des outils, qui est aussi un moyen de se faire confiance, de libérer les formes par effet d'entraînement : «... c'est peut-être ceux [les incidents survenus pendant l'élaboration] qui seraient le plus accidentés qui seraient le plus intéressants⁶⁸³ ». Il revendique l'appartenance à cette « patrie » et l'affirme avec Heimkehr [retour dans sa patrie] (**figure 234**). L'accident provoqué, combiné, accompagné d'une maîtrise certaine, inaugure l'anti-programme technique de l'artiste. Il façonne des filtres, mettant en évidence des surgissements qu'il accorde : « Le dérapage est intempestif, accidentel, il est un décentrement de soi-même, l'attraction subite d'une affinité (intuition). La dérive est insensible. Déjà elle est en cours. Elle pèse sur la trajectoire [l'inspiration]⁶⁸⁴. » Il y a reformation d'un monde, après destruction, selon des lois contraires, anti-naturalistes. On peut penser à la suite de Dada, à une utilisation d'un objet perturbateur ou guide qui vient jouer sur le double tableau de l'empreinte, comme automatisme ou comme proposition provocatrice. Marx Ernst s'en était emparé, d'abord avec ses décalcomanies, ses collages, ses frottages, ou encore Francis Bacon, avec ses outils les plus divers et ses matières les moins spécifiques, « l'automatisme n'est autre chose que le moyen de pénétration et de dissolution dont use l'esprit pour puiser dans ce sol, que le correspondant de l'action mécanique par laquelle les racines végétales parviennent à écarter les pierres et à disjoindre les assises dures⁶⁸⁵ ».

Il inerve, par ses procédés, la rhétorique de ses inventions et affirme que « la technique, c'est un aspect de l'inspiration⁶⁸⁶ ». Il donne libre cours à la déstructuration qui est re-structuration d'un monde où les solutions techniques entraînent d'autres expérimentations et conditionnent la création. Une constante dialectique se développe entre les rapports de son

⁶⁸² ERNST Max, *L'Europe après la pluie II*, 1940-1942, huile sur toile, 148,2 x 54,9 cm, Harford (USA), Wadsworth Atheneum Museum of Art.

⁶⁸³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 104.

⁶⁸⁴ DELÉGLISE Philippe, « Échos du chaos », Philippe Deléglise, *Échos du chaos*, cat. d'exp., URDLA, 21 avril – 29 juin 2007, Villeurbanne, 2007, non paginé.

⁶⁸⁵ BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940, p. 226.

⁶⁸⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 77.

inspiration et les données extérieures matérielles ; elle alimente la vision subjective d'un mode autre, souvent à mi-chemin entre une pré-histoire et une anticipation.

« Pour moi, la technique, c'est avoir une liberté en face des différents matériaux potentiels et des différents gestes potentiels et pouvoir en jouer⁶⁸⁷. » Il n'y a pas d'académisme dans l'emploi des médiums utilisés : « Le problème, c'est d'avoir le sentiment technique de ce qui est compatible et de ce qui ne l'est pas⁶⁸⁸. » Ainsi il arrive à Max Schoendorff de mélanger les techniques... acrylique, huile, selon la simple compréhension des réactions de la matière. Les restaurateurs attestent un métier solide, qui concourt à rendre l'œuvre pérenne⁶⁸⁹. Max Schoendorff veille à la qualité des matériaux qu'il utilise. Il peint en « Château-Latour⁶⁹⁰ » ironise-t-il. Il respecte un ordre gras sur maigre, qui ouvre sur des possibilités catalytiques⁶⁹¹.

Plus que du domaine de l'alchimie de la matière colorée qu'il prend en compte, c'est par la physique de la substance que le principe créateur opère, explique le peintre. Dilué ou pâteux, le matériau possède un comportement que le peintre guide par sa gestuelle et l'inclinaison qu'il offre à son support : « À ce moment on est à la fois le voyeur et quand même pas mal l'acteur. On détermine son mode d'intervention. On agit envers et contre tout, sachant que c'est désespéré et que le simple fait de trouver un sens est à peu près tout ce qu'on peut tenter⁶⁹². »

L'artiste n'a pas de gestuelle, ni de posture déterminée a priori, il s'adapte aux lois physiques dictées par le matériau utilisé, sans qu'une quelconque émotion intervienne⁶⁹³. Ce

⁶⁸⁷ Ibid.

⁶⁸⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 78.

⁶⁸⁹ Néanmoins l'œuvre n'est pas à l'abri d'un accident et c'est à la faveur de certains de ceux-ci que l'on a pu recueillir cet avis. (Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 351. Entretien avec Catherine Le Bret, restauratrice, notes, le 4 février 2015.)

⁶⁹⁰ « Cela ne veut rien dire peinture à l'huile, c'est comme le vin, il y a de la bibine ou le Château Latour. Pour ma part j'ai toujours utilisé des matériaux très chers », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 79.

⁶⁹¹ Propos tenus par Max Schoendorff en 1992, recueillis par Marie-Claude Schoendorff et consignés sur le revers d'un Polaroid d'Anachromique, 1992, acrylique sur toile, 92 x 73 cm, coll. de l'artiste : « C'est intéressant pour les restaurateurs ce tableau... il faut être chimiste pour le détecter... on peut retarder le séchage avec des médiums, retardateurs... On peut le transformer presque en huile quant au comportement de la toile... je l'ai utilisé par impatience... mais pas différemment de l'huile... »

⁶⁹² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 342. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 5, 3 mars 1991.

⁶⁹³ « L'élaboration [d'une toile], ça ne relève pas de l'émotion, c'est même une espèce d'ascèse de non-émotion », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 104.

processus contraste singulièrement avec la débauche foisonnante visible sur les toiles. L'émotion, pour l'artiste, ne naît a posteriori que lorsque l'œuvre est surprise en condition d'être vue, une fois l'atelier quitté⁶⁹⁴. La démarche créative est proche de l'exhumation archéologique, l'artiste utilisant le terme d'« accoucheur⁶⁹⁵ », de « déballeur⁶⁹⁶ », de « révélateur⁶⁹⁷ », d'« intermédiaire⁶⁹⁸ », mais aussi d'« intercesseur, de médium⁶⁹⁹ » : il s'agit de faire apparaître une singularité au sein du magma où elle se trouve enfouie. Le temps passé autour de cette captation permet le dégagement : « mon but en peignant, c'est d'être le premier surpris⁷⁰⁰ ». Toutefois, la recherche peut tourner autour de plusieurs éléments, il n'y a pas de point focal, mais une multitude de séquences. Le processus est à rapprocher d'une conception cinématographique de l'œuvre qui complexifie la vision. L'itinéraire, le sens et le rythme de défilement sont laissés à la seule liberté du regardeur. On peut alors se demander si notre approche visuelle, corporelle, diffère par elle-même ou /et si c'est la conception du motif qui est plurielle. « C'est quand même un art baroque et un art en mouvement⁷⁰¹ », une puissance d'expression capable de modifier physiquement le regardeur comme peut l'être la musique, « un moyen de transport⁷⁰² ». Baroque encore est la transformation, la déformation volontaire de la réalité, afin de provoquer des effets de boursoufflures, de retournements des choses. Elle participe du grand désordre.

Les vertus pratiques ne sont qu'un sens aigu, chez Max Schoendorff, des réalités, couplées d'un appétit d'expérimenter l'exotisme de moyens non dénué d'un penchant hallucinatoire asservi. L'esprit puissamment vigoureux, curieux, éveillé par une culture finement utilisée et des habitudes de longue méditation face à l'œuvre, nourrissent son art et

⁶⁹⁴ « Il y a un moment délicieux, je trouve, en tout cas pour moi, c'est quand on se voit par hasard dans une vitrine et que, pendant une fraction de seconde, on est un autre, quelqu'un qui n'est pas soi. C'est la même chose pour les tableaux... », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 105.

⁶⁹⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 104 et 76.

⁶⁹⁶ Ibid., p. 104.

⁶⁹⁷ Ibid., p. 105.

⁶⁹⁸ Ibid., p. 104.

⁶⁹⁹ JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, n° 657, 1^{er}-7 avril 2008, p. 10.

⁷⁰⁰ Ibid., p. 11.

⁷⁰¹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 106.

⁷⁰² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 333. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

ses actions. Comme les romantiques, il intègre ce « sentiment de nature », avatar de la fascination de la Naturphilosophie allemande, notion qui remet en cause les frontières entre la nature et l'esprit. Il s'en dégage une valeur ambivalente du sentiment d'enchantement et d'épouvante, mais aussi d'ironie, métamorphosant des visions analogiques de la nature et du vivant.

Il semble que les objets, supports ou matériaux contiennent pour Schoendorff une carte génétique, qu'il révèle par sa pratique ingénieuse : « Plus les objets sont quotidiens plus ils peuvent (doivent) se charger de mystère⁷⁰³. » Ils sont libérateurs d'un imaginaire qui se nourrit des images ou des lectures dont l'homme peuple l'atelier. Son incessante curiosité littéraire rejaillit au cœur des formes qu'il fait émerger, elle nourrit aussi ses titres. Quand il passe à l'acte, au plus proche des traces des matériaux imaginants qu'il convoque, se substitue une alchimie qui donne vie au théâtre de ses pensées philosophiques, littéraires ou poétiques. La sensualité de ses choix vient agréger l'érotique au dérisoire. Les sens constamment en éveil débordent les frontières du raisonné à travers le temps. Schoendorff progresse avec sa peinture en bien plus de trois dimensions.

Sans doute ne connaîtrons-nous jamais le processus de collecte des produits⁷⁰⁴ pour le moins curieux, rapportés à l'atelier, découverts au milieu des médiums, des vernis, des couleurs. Il n'empêche que Max Schoendorff consomme sans modération : « toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir⁷⁰⁵ », pense André Breton. Les côtoyer pour leur contenu ou simplement pour le plaisir qu'ils procurent de stimulation créative, c'est trouver les moyens de leur faire cracher le rôle qu'ils ont à jouer. La technique est une composante de l'œuvre recherchée, l'artiste expérimente et invente à la mesure d'un potentiel d'expression qu'il révèle. Il réfute l'apprentissage académique tout en s'intéressant à son usage lorsque le désir survient. Sa technique se conçoit et s'élabore à partir de la complicité qui s'instaure entre la vue, sa main, les supports, outils et substances, en abduction.

⁷⁰³ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 224, lettre à Paul Émile Deiber, le 23 septembre 1984.

⁷⁰⁴ Gel de contact « Gelecho » (assure une bonne transmission aux ultrasons, pour échographie, doppler, ultrasons) ; les produits Odol (pour l'haleine buccale) collectés, pense Marie-Claude Schoendorff pour la forme de leurs contenants. Ils figurent au milieu du matériel de l'atelier à des dizaines d'exemplaires plus ou moins entamés. Leurs présences s'expliquent pour certains par leur intérêt graphique ou formel, l'originalité de leur effet prometteur, l'incongruité de leur étiquetage élevé au rang de substances agissantes de la transmutation artistique...

⁷⁰⁵ Changer la vue, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986, p. 20.

D'aucuns ont pu dire que Max Schoendorff était un autodidacte⁷⁰⁶. Rien n'est plus vrai le concernant que lorsqu'on aborde sa technique. Comme William Blake⁷⁰⁷ que, très jeune, il apprécie particulièrement (sans doute pour son esprit de révolte, mais aussi parce que précurseur du romantisme) au point de lui rendre un hommage à travers l'une de ses premières toiles (dont malheureusement nous n'avons pas encore pu retrouver la trace), il lui a toujours semblé inutile de suivre un enseignement technique de la peinture. Si l'intention, si l'idée était là, la technique suivrait d'elle-même... Cela ne voulait pas dire, loin de là, que l'intérêt pour la technique était absent. Ses réalisations, les échanges avec des professionnels et sa bibliothèque en témoignent, aussi fournis que les rayonnages déversant des centaines de tubes, de fioles, de pots, de bombes, d'outils pour les mettre en œuvre, imaginables ou inimaginables, qui s'agglutinent au milieu des feuilles mortes sur les tables de l'atelier. L'intention était sans doute de se soustraire à l'imitation d'un quelconque fonctionnement qui ne s'interrogerait pas. Il opte ainsi pour un régime d'identification de l'aléatoire maîtrisé et de disjonction volontaire qui produit une vision savante, et offre une signification à ses pratiques d'arrangements de textures, de couleurs et de formes. S'il commence avec la technique de l'huile, il la mélange tout au début des années cinquante avec des matières, des enduits fluides ou granuleux, des collages devenant sujets plastiques où jaillit la forme – une expérimentation sans limites. La passion qu'il a pour les objets-structures qu'il collecte n'a d'égal que l'intérêt qu'il a pour tous ces produits, matériaux, supports ou fournitures qui sont le fondement de ses recherches⁷⁰⁸.

Au début du XX^e siècle Picasso intègre à ses huiles des pièces diverses⁷⁰⁹, journaux, toiles cirées⁷¹⁰, éprouvant une technique qui devint vite l'une des marques du modernisme prisé par les surréalistes. Max Ernst, passé maître en la matière dès 1919, initie à son tour d'autres techniques dont il donne une sorte de florilège dans *Vox Angelica*⁷¹¹ en 1943 :

⁷⁰⁶ MILHAU Denis, Max Schoendorff, peinture – théâtre, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, et dans vol. II, Iconographie et annexes, p. 347. Entretien avec Denis MILHAU (1933-2016), ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, à Sète, 19 avril 2014.

⁷⁰⁷ « L'enseignement ne sert à rien », déclara Blake dans sa vieillesse au mémorialiste Crabb Robinson, RAINE Kathleen, William Blake, [trad. de l'anglais par Nicole Tisserand et Michel Oriano], Paris, Sté Nlle des Éditions du Chêne, 1975, p. 11.

⁷⁰⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, *Inventaire des outils et matériaux d'empreinte*, p. 377.

⁷⁰⁹ « Comme l'ont été aussi Joseph Beuys et Piero Manzoni, Bruce Nauman et Robert Morris, Giuseppe Penone et Claudio Parmiggiani... », dans DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 311.

⁷¹⁰ On estime que *Nature morte à la chaise cannée*, de 1912, serait la première tentative d'intégration de collage.

⁷¹¹ ERNST Max, *Vox Angelica*, Huile sur toile, 152 x 203 cm, 1943, coll. part.

collage, trompe-l'œil, frottage, grattage, décalcomanie et oscillation⁷¹². Le maître surréaliste allemand au bord de la mer, dans une auberge, tombe en arrêt devant les lattes de bois du parquet et expérimente alors une autre technique, celle du frottage. On retrouve chez Max Schoendorff la même fascination pour la matière comme genèse d'une invention. Jean-Paul Jungo recueille dans ses entretiens ce passage particulièrement fondateur vécu comme « une expérience mystique⁷¹³ ». Dans ses toiles avant 1962 l'utilisation d'enduits granuleux, d'empreintes, est très fréquente, faisant éclore, sans doute, comme ce le fut pour Max Ernst, ses « facultés contemplatives et hallucinatoires⁷¹⁴ ». D'autres substances plus fluides parsèment, très tôt, certaines toiles comme *Un alléluia de silence* (**figure 163**) ou recouvrent leurs surfaces comme *Dans notre cercueil*⁷¹⁵ de « mastication d'une couleur plombée⁷¹⁶ », de flaques, presque d'éclaboussures à la manière du dripping de Jackson Pollock⁷¹⁷.

On peut penser que l'intérêt de Schoendorff pour toutes les techniques de peinture rejoint celui pour ses pratiques de l'estampe : il s'agit de rechercher l'usage de matériaux encrés dont la trace spécifique et singulière nourrit le dessein artistique. Il ne s'interdit pas de s'abandonner aux accouchements de formes que suscite l'aléatoire. Il est encore à ce propos dans une communauté d'action avec Max Ernst⁷¹⁸ : « Quant à moi-même, j'accorde au peintre de parler, de rire, de prendre position et de jouir de toutes ses facultés hallucinatoires⁷¹⁹. »

« La technique de l'essuie-glace » inventée par Oscar Dominguez et appliquée par Max Ernst dans sa fresque *Un peu de calme*⁷²⁰ en est un bon exemple : un couteau à palette (comme celui utilisé pour nettoyer les vitres) est enduit de peinture, il balaye une surface

⁷¹² JANUSZCZAK Waldemar (sous la dir. de), *Les Grands Peintres et leur technique*, Paris, Éditions du Fanal, 1981, p. 160-161.

⁷¹³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 32.

⁷¹⁴ JANUSZCZAK Waldemar (sous la dir. de), *Les grands peintres et leur technique*, op. cit., p. 160.

⁷¹⁵ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 79, Dans notre cercueil.

⁷¹⁶ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971.

⁷¹⁷ En 1947, Pollock reprend cette façon de peindre qui selon Willem de Kooning allait ouvrir la voie à ce qui allait devenir l'expressionnisme abstrait, dans JANUSZCZAK Waldemar (sous la dir. de), *Les Grands Peintres et leur technique*, Paris, Éditions du Fanal, 1981, p. 164. Le dripping avait été expérimenté par Toyen dès 1927, JAGUER Edouard, « Pourquoi "permanence du regard surréaliste" », *Permanence du regard surréaliste*, cat. d'exp., Lyon, ELAC, 1981, p. 11.

⁷¹⁸ Voir notamment *Naissance d'une galaxie*, de 1969, où une grille circulaire dessine précisément les motifs alvéolaires de cette galaxie énigmatique, huile sur toile, 92 x 73 cm, Bâle, galerie Beyeler.

⁷¹⁹ ALEXANDRIAN Sarane, Max Ernst, Paris, Somogy, 1991, p. 163.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 133.

laissant un faisceau de lignes dont l'orientation dépend de la gestuelle de l'artiste (**figure 235**).

Le caractère spécifique de l'empreinte a sans doute joué un rôle prépondérant dans l'usage que fait Max Schoendorff de la trace laissée par l'utilisation d'un objet ou d'un matériau par contact sur la toile. L'empreinte n'est pas requise comme procédé d'imitation. Elle signifie une action du temps sur le temps. Dans *Anachromique*⁷²¹, on est obligé de reconnaître la complexité du temps à l'œuvre dans la superposition de ces traces labyrinthiques. Traces contemporaines ou vestiges contenus et enfin révélés, elles s'expriment par la chose éminemment visuelle, d'une grande puissance colorée, amplifiée par l'alerte donnée au moyen du jeu de mots conféré au titre lui-même.

Dans tous les cas se pose le problème du dosage de la substance colorée qui permettra une identification plus ou moins marquée de la structure, son efficacité formelle. Cette « science du concret », comme l'appelle Claude Lévi-Strauss, est maniée par Schoendorff avec une maîtrise technique similaire à celle qu'il utilise parallèlement pour l'estampe. Nous sommes dans une exploration ichnologique, une recherche du domaine de la science des empreintes. Ce qui paraît attrayant et peut fonctionner comme un défi pour le peintre réside dans le caractère non « pré-visible⁷²² ». Son pouvoir réside dans la transformation induite par le « vestige⁷²³ », d'abord méditation, puis aisance et puissance à la fois. Celle-ci est aussi « inconscient optique », selon Walter Benjamin, ou « inconscient technique », pour Didi-Huberman, et assistance au travail solitaire du créateur.

La notion d'empreinte ne semble-t-elle pas s'élargir à l'atelier lui-même et ainsi composer une véritable installation⁷²⁴ ? En effet, nous verrons plus loin à la faveur de l'étude de ses collages et de ses dessins que l'espace d'invention de Schoendorff s'articule comme une juxtaposition de surfaces amalgamées, mais l'atelier ne finit-il pas aussi par offrir par l'organisation de ses espaces fragmentés une œuvre en elle-même ?

⁷²¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 288, *Anachromique*, 1992, acrylique sur toile, 92 x 73 cm, coll. part.

⁷²² « La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement " pré-visible " : elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte », DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 33.

⁷²³ Sur la notion de vestige, NANCY Jean-Luc, *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, p. 21-37.

⁷²⁴ Pour Pietro Sarto, « [...] une de ses œuvres majeures, étrange et belle, un peu inquiétante ! ». Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 265. Lettre de Pietro Sarto à Marie-Claude Schoendorff, adressée le 10 décembre 2012.

Il n'y a pas de soucis de réalisme d'une matière mais de l'élaboration d'un processus d'invention que la trace compose à l'origine, contre-motif au *n'importe quoi* invoqué si souvent pour rendre compte notamment de l'œuvre duchampienne. À l'imprévu, Schoendorff n'abandonne que ce qu'il décide de conserver des conséquences du geste. Sans s'enorgueillir d'un métier qui ne l'intéresse pas comme métier mais comme moyen de parvenir à poursuivre une expérimentation, il fabrique, en transformant le mode d'existence des objets, un changement de logique, une désorientation aboutissant à sa propre heuristique.

Dès ses premières peintures le processus de contact de surfaces plissées, elles-mêmes recouvertes de peinture, sert l'anthropomorphisme ou exacerbe plus largement un caractère organique révélé par le maniement des matériaux (Prémonition du gouffre, **figure 179**), la forme découle du matériau. Le sens se dévoile dans le temps, entretient un rapport avec la substance sensible, une sensualité perceptible. Le champ opératoire du contact est riche et organisé, ciselé à partir de formes dont les structures sont adaptées (objet pochoir, caches, surfaces délimitantes ou réservées). L'usage des substances appliquées sur la toile est multiple⁷²⁵ : enduits, pâtes colorées, huile ou acrylique, médium, vernis, teintures pour bois, pigments... les supports du dessin, du collage, de l'estampe autant que la surface picturale – toile, métal – sont les champs de cette expérimentation (Ntshak, **figure 293**, Ouroboros⁷²⁶ (dessin sur tôle de métal concave), **figure 113**, Scène de la vie des douze Césars (polyptyque), **figure 219**).

Une très grande variété de plaques perforées, grilles, treillis, entrelacs de fibres naturelles ou trames métalliques, supports gaufrés papier, matières plastiques, sont à l'origine des trames qui, selon la pression exercée, apparaissent plus ou moins régulières. Toutes ces opérations sont retravaillées en séquences liées ou disjointes confondant le visible ou l'allusif. Elles produisent et déroutent les attentes. Elles proposent une fragmentation de l'image presque cinématographique par l'enchaînement narratif. Elles séparent en plusieurs actes la mise en scène du décor. L'image devient alors une sur-réalité. Ressemblance et altération de la ressemblance produisent ainsi leurs parts de sens. Dans le vif du sujet on distingue des accidents provoqués par des absences ou des débordements de matières, des structures

⁷²⁵ Voir vol II, Iconographie et annexes, *Inventaire des outils et matériaux d'empreinte*, p. 377.

⁷²⁶ Ouroboros, le dragon qui dévore sa queue, symbolise l'Unité de la Matière. Il est l'emblème XIV de l'Atlanta Fugiens de Michael Maier, ouvrage alchimique, imprimé par Jérôme Galler à Oppenheim, aux frais de Jean Théodore de Bry, éditeur, 1618, dans KLOSSOWSKI DE ROLA Stanislas, *Le Jeu d'or*, Paris, Éditions Herscher, 1988, p. 68.

imprimées ou des distorsions d'empreintes qui expriment des mouvements au détriment de leurs réalités physiques.

Schoendorff finit enfin par jouer des tours de langage avec ses titres comme il joue des tours de formes et de couleurs éclairant ou obscurcissant une voie qui pourrait se faire jour. Il creuse la dissemblance autant que la familiarité fugitivement entrevue, dans un rapport au monde ou rien n'est proscrit. Les frontières du retournement, de l'inquiétude et de l'étrangeté sont alors franchies. Rien n'est vraiment analogique, mais le comme si... persiste. Les mots des titres murmurent sur les désordres de la pensée et annoncent une promesse de présence sensible, délectable, de chair, d'absolument vivant. Si se profile une mimesis, c'est pour mieux se perdre dans l'intime, ne laissant planer qu'un accord ou qu'un désaccord, au-dessus d'un gouffre, un début de connu qui peut s'évanouir aussitôt. Elle ordonne une scansion : « La force de ma peinture, si je peux me permettre ce genre de prétention, c'est qu'elle a l'ambition de s'attaquer au rythme, au mouvement, au sens du corps du spectateur, et que cette espèce d'effet physique sur le spectateur c'est quelque chose qui se produit à l'intérieur même de son corps, c'est la modification de la pulsion de son organisme, et donc quelque chose qui ressemble à une espèce de viol malgré tout⁷²⁷. »

C'est au plus près de ces convergences surréalistes qu'il expérimente sans cesse. L'accumulation à l'atelier l'incite à gagner les contrées non défrichées de son imagination et installant un univers propice à la naissance de projets. Max Schoendorff élabore sa propre méthode, fusion de sa culture, de l'imaginaire de sa pensée et du réel, par une mise en scène de la matière, à partir du désir de « [faire] travailler cette extraordinaire machine qu'on a en soi qui est le cerveau, [et qui] est quand même le plus grand lieu de plaisirs du monde [...] »⁷²⁸. Il trouve au sein de l'atelier les moyens de changer sa vie⁷²⁹.

⁷²⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 97.

⁷²⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 99.

⁷²⁹ Ceci fait référence à la conclusion en 1935 d'André Breton dans son discours au Congrès des écrivains pour la défense de la Culture : « Transformer le monde » (Karl Marx), « changer la vie » (Arthur Rimbaud).

Les pâtes colorées en action

« Le jour où l'homme s'avisa qu'une couleur pouvait être chaude ou froide et qu'une teinte était capable de crier ou de le faire crier plus ou moins fort, il découvrit l'analogie et ses possibilités incantatoires⁷³⁰. »

Il s'est avéré essentiel, au regard de sa place dans le processus créatif, de se confronter à la matérialité de l'œuvre. Le temps comme facteur agissant sur la résolution finale de la couleur entre également en jeu : « Je suis personnellement très frustré par les reproductions en général car aucun élément n'est étranger à la signification. [...]. Dans mes tableaux, vous percevrez que ce que la reproduction va vous montrer comme étant violet, quand vous verrez l'original, c'est du rouge qui a bleui ou du bleu qui a rougi. C'est-à-dire qu'il y a eu une action du temps et de l'atmosphère qui a provoqué une transformation⁷³¹. » La couleur travaille la matière de Schoendorff comme un constant échange de forces entre intimité et exubérance. Elle structure en épaisseur la touche, et fait naître de l'intérieur une profondeur. On est tenté de rapprocher sa pratique du concept de bigarrure de Nietzsche ; ce n'est pas le mélange, l'hybridation, où tout risque de se perdre sous prétexte de se rencontrer. La bigarrure maintient la diversité pour la juxtaposer, la combiner et la recombinaison à l'infini.

Des séries entières comme celle des Antiporraits⁷³² sont presque traitées en monochrome, d'autres, dans une économie de couleur, comme *Mémoires d'outre-brèche*⁷³³ en bleu-gris, noir et blanc à peine rehaussé de jaune et d'ocre, semblent se souvenir que la dernière couleur après le passage du temps ou dans la lumière marine des profondeurs reste le bleu tandis que *Sous le fouet*⁷³⁴ en pourpre, rouge, fuchsia rehaussés de vert complémentaire, délivre à l'arme absente son message sanguinaire.

Les aplats monochromes, comme dans *Haut le corps*, (**figure 232**) sont rarissimes dans la peinture de Schoendorff. La pâte est travaillée en transparence et en opacité, en

⁷³⁰ BRUN Jean, « le problème de la sensation et le surréalisme », dans *Le Surréalisme en 1947*, Maeght éditeur, Paris, 1947, p. 89.

⁷³¹ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature*, le grand jeu, op. cit., p. 282.

⁷³² Voir Inventaire peinture, Excel n° 297, Antiporrait du bohémien ; Excel n° 299, *Antiporrait d'un autre*, Excel n° 305, Antiporrait phanérogame ; Excel n° 306, Antiporrait de Ligeia ; Excel n° 308, *Antiporrait d'un antropophage* ; Excel n° 309, Antiporrait comme non-sens ; Excel n° 326, Antiporrait d'un portrait.

⁷³³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 302, *Mémoires d'outre-brèche*.

⁷³⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 333, *Sous le fouet*.

nuances de dégradés. Les médiums sont incorporés, intimant matité absorbante ou brillante réfléchissante. On comprend alors aussi beaucoup mieux ce qui déconcerte quant à l'absence d'éclairage dans cette peinture : « le rapport de la substance et de la clarté y relève plus de l'imprégnation que du rayonnement⁷³⁵ ». Ainsi, c'est la matière picturale elle-même qui va dans La Roue (**figure 236**) ou dans Dragonne (**figure 251**) générer par phosphorescence sa lumière.

L'inventaire des substances colorantes⁷³⁶ fait état de centaines de coloris, pigments en poudre, tubes d'huile ou d'acrylique, pots de peinture Glycéro, de lustres métalliques, ors variés, argent, aluminium, cuivre, de cires ou de vernis. Dans les Autoportraits de dos⁷³⁷ (**figure 261**), l'or et l'argent accrochent la lumière dans la chevelure par des empâtements légers. Plus dense, la pâte est peut-être tendue au couteau, à la spatule lisse ou crantée. L'artiste procède par couches de glacis : la couleur est prise directement à la sortie du tube ou du pot, pour être travaillée sur un support qui va servir à son application. La substance se trouve ainsi peu mélangée⁷³⁸. La dépose par aérosol devient source de l'expression structurelle de l'objet utilisé en pochoir. La couleur est fréquemment vaporisée à travers grilles, résilles, filets, maillages simples ou complexes. Les pochoirs ainsi constitués sont travaillés afin que la couleur produise une empreinte délimitée souvent par un ruban de papier adhésif. Des quantités de revêtements tissés, moulés, gaufrés, bouillonnés, chiffonnés inventent des effets qui paraissent naturels, écorces, terre, bois. La photocopie concourt à la validation de certains effets (**figure 244**). Si la texture d'un certain plastique est appréciée, elle est alors froissée et prête à imprimer un faisceau de rayures de stries ondulées. Mais l'invention ne s'arrête pas là. Chaque couche de glacis peut être caressée, griffée, rayée, époncée, tapotée, raclée par retrait de matière ou rechargée à nouveau, enrichie d'autres substances colorées. L'artiste agit bien au-delà du choix coloré pour en extraire des variations, des déclinaisons qui doivent le surprendre lui-même : « la palette est savante, et les accords de tonalités toujours très recherchés⁷³⁹ ». Max Schoendorff fait partie de ces artistes ayant vraiment retrouvé la raison de peindre.

⁷³⁵ SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », La Quinzaine littéraire, n° 334, 16-31 octobre 1980.

⁷³⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, *Inventaires des peintures acryliques et des peintures à l'huile*, p. 361-366, et Inventaire des produits, p. 369-376.

⁷³⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 334 à 342, série Autoportraits de dos.

⁷³⁸ Dans l'Inventaire matériel de l'atelier il n'a été retrouvé que quelques carreaux de céramique blanche ayant servi de palette.

⁷³⁹ GABRIEL Nelly, « Le même, différent », Lyon Figaro, 27 novembre 2004, p. 12.

Le choix du format permet l'immersion

Avant toute tentative d'observation d'une œuvre de Max Schoendorff, il est fréquent de s'interroger sur son sens de lecture⁷⁴⁰. Les toiles⁷⁴¹ sont pour la plupart datées et signées au dos ce qui résout le problème pour celles que l'on peut retourner. Peintre du chaos, du désordre, du fouillis sans étiquette, Max Schoendorff oblige presque à reconsidérer un sens de lecture à chaque nouvelle vision⁷⁴², avant même de chercher à comprendre. Ses tableaux incitent le regardeur à s'aventurer dans un espace, sans imposer d'itinéraire unique.

En février 1992, Max Schoendorff s'exprime sur l'attention qu'il porte au choix de ses formats : « J'ai toujours été très conscient de la spécificité des formats et du choix des formats⁷⁴³. » La plupart de ceux-ci sont verticaux⁷⁴⁴. Cependant, lorsqu'il a l'intention de travailler autour du paysage, il se rattache au format horizontal historiquement plus adapté ; il en est ainsi dans la série des Dépaysages⁷⁴⁵ (**figures 252 à 260**) : « Le choix du format est déterminant. Toutes mes toiles ont un format quasiment grandeur nature, il existe un rapport très proche avec la figure humaine, je procède rarement à une réduction⁷⁴⁶. » En effet, ce rapport d'échelle permet au dialogue de s'instaurer plus directement, au regardeur de s'immerger comme dans un écran de cinéma⁷⁴⁷. Il expérimente l'effet produit sur lui-même, et cite pour preuve une toile qui le fascine : le Saint François du musée des Beaux-Arts de

⁷⁴⁰ L'inversion est fréquente lorsque l'impression n'est pas contrôlée par l'artiste : dans la presse, les catalogues de vente (catalogue de ventes aux enchères publiques, M^{es} Genin – Griffe – Leseuil, Commissaires-Priseurs Associés, Lyon, Palais des congrès, lundi 14 juin 1976, Remarque sur, huile sur toile, 61 x 50 cm, 1970 - cliché inversé haut/bas.

⁷⁴¹ Les dessins et les estampes sont signés au recto.

⁷⁴² L'inversion peut aussi être volontaire. Pour son livre *Opstanding [Résurrection]*, dont la couverture reproduisait *L'Absence de Fingal*, l'auteur, le prince de Ligne, a changé sciemment le sens du tableau dont il avait vu, sur les rotatives, la reproduction, « parce qu'il trouvait que c'était comme une chute, alors que, renversée, elle devenait une ascension ou plutôt, évidemment, une élévation » dans JUNGU Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 122.

⁷⁴³ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 330. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁷⁴⁴ 256 formats verticaux, 40 formats horizontaux, 17 formats carrés.

⁷⁴⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 313 à 324, Dépaysages.

⁷⁴⁶ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature*, le grand jeu, op. cit., p. 282.

⁷⁴⁷ « C'est des formats qui permettent d'inclure une image qui a quelque chose d'à peu près la dimension du spectateur... une dimension de miroir », dans JUNGU Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 72.

Lyon⁷⁴⁸, de Zurbarán. Les Miroirs⁷⁴⁹, comme les Portraits⁷⁵⁰ ou les Antiportraits⁷⁵¹, sont de petits formats (10F). Il recherche le lien matériel : « le portrait se regarde en tête à tête⁷⁵² », tandis que le miroir fonctionne comme un autoportrait qui renvoie à une intimité intérieure. On trouve aussi des formats carrés, *Ardente tombe*⁷⁵³ et *Die unendliche Toten*⁷⁵⁴. Quelques toiles sont rondes « parce que ça tourne, d'une certaine façon⁷⁵⁵ ».

Les formats s'imbriquent au sein d'une même toile. Dès 1967 se dessine un premier tableau dans le tableau dans *La Venue du jour*⁷⁵⁶ qui superpose les mondes. Par ce procédé, Max Schoendorff annonce la continuité d'un temps d'après ou d'avant, en même temps qu'un ailleurs. De la même façon, dans *La Mise en jeu*⁷⁵⁷, le peintre organise clairement des arrière-plans, délimités par endroits ou qui s'interpénètrent entre eux. Des tracés plus larges séparent dans d'autres toiles des vides, d'autres vides, ainsi une surface opaline vient à l'arrière-plan de *L'Éruption de la fin*⁷⁵⁸ structurer l'écoulement d'une lave organique dans les replis foliacés de cette irruption de magma. De simples lignes orthogonales tracent les contours de cadres qui laissent penser à l'existence d'un huis clos où s'invente une métamorphose (*Chance nue*⁷⁵⁹). La scénographie schoendorffienne de la surface traversée de lignes verticales ou horizontales provoque une sensation d'enfermement dans l'espace de l'intime (*La Fille de Loth*, **figure 201**).

⁷⁴⁸ « Je suis fasciné, par exemple, par le Saint François de Zurbarán du Musée de Lyon, qui est pour moi un tableau tout à fait essentiel dans mes goûts, qui est la verticalité même, la symétrie même. [...] Je souhaite, dans mes accrochages, que les grandes toiles soient accrochées très bas pour que l'on soit dedans comme dans les églises », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, *œuvres*, op. cit., p. 106.

⁷⁴⁹ Miroir d'Omphale, Miroir de l'Antigirafe, Miroir du chevalier Vermeil, Miroir d'Erzebet, Miroir de l'homme à la hache, Miroir de *sœur Monika*, *Miroir d'Empédocle*, *Miroir de Pandora*, Miroir de Troppmann, Miroir de Clairwill.

⁷⁵⁰ Avant-Portrait, Portrait de l'analyste, Portrait de l'immaturité, Portrait d'un rire, Portrait d'un souffle, Portrait d'une attente, Portrait d'un oui, Portrait de l'androgynie, Portrait d'un portrait, Portrait de la Bête, Portrait d'une métaphore, Portrait d'une inconnue dans un paysage, Portrait d'une voix, Portrait d'un vide.

⁷⁵¹ Sept Antiportraits : *Antiportrait du bohémien*, *Antiportrait d'un autre*, *Antiportrait phanérogame*, *Antiportrait de Ligeia*, *Antiportrait d'un antropophage*, *Antiportrait comme non-sens*, *Antiportrait d'un portrait*.

⁷⁵² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 330. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁷⁵³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 168, *Ardente tombe*.

⁷⁵⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 167, *Die unendliche Toten*.

⁷⁵⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, *œuvres*, op. cit., p. 102. Voir Inventaire peinture, Excel n° 287, *Île*.

⁷⁵⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 126, *La Venue du jour*.

⁷⁵⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 144, *La Mise en jeu*.

⁷⁵⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 131, *L'Éruption de la fin*.

⁷⁵⁹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 142, *Chance nue*.

Une symétrie génère des rapports d'équilibre qui opèrent dans une certaine fixité, a contrario de mouvements tournoyants : « Ce qui montre bien, à mon sens [celui de José Pierre], que le peintre n'agit pas à la légère et qu'il entend bien réduire autant que faire se peut l'ouverture à la troisième dimension, c'est l'intervention autoritaire d'une grille géométrique comme on en rencontre notamment, en 1980, dans *Les Eaux multiples*⁷⁶⁰, en 1981 dans *Nyx*⁷⁶¹, ou dans *Portrait d'un aphorisme*⁷⁶². Mais cette grille sait nuancer, comme il convient, la rigidité de son introduction dans le tableau. Ainsi *L'Unique*⁷⁶³ est-il construit sur un cercle, lui-même partagé par deux de ses diamètres en position orthogonale. [...]. Dans *La Visite des ruines*⁷⁶⁴ (1981), elle [la géométrie] se fait plus subtile encore, si possible : quelques obliques et un arc de cercle y ont pour mission d'ordonner la toile et sa délicate harmonie de gris colorés. Avec *Grodek*⁷⁶⁵ (1982), c'est au rythme des lances, en hommage à Uccello [...], que s'organise cette très belle œuvre nocturne⁷⁶⁶. » José Pierre avait précisément remarqué aussi cet autre processus, qui consiste à imaginer des trouées dans *La Visite des ruines*⁷⁶⁷, *Enfantôme*⁷⁶⁸ (1982), *Alphabet du printemps*⁷⁶⁹, *Faire part*⁷⁷⁰.

Les formats des séries des *Miroirs* et des *Portraits* s'accordent au rapport intime du 10 figure (10F) : « Chaque format suscite son genre de contenu⁷⁷¹. » Avec le format 40 figure, le plus souvent utilisé, le peintre s'adresse à la totalité du corps du spectateur. Ainsi, regarder, c'est être absorbé, happé par l'intérieur. Le désordre, le chaos, la pulsation interfèrent sur son propre rythme. L'espace du tableau finit par engloutir le regardeur, favorise les basculements dans l'incertitude, l'inquiétude et le trouble.

⁷⁶⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 200, *Les Eaux multiples*.

⁷⁶¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 211, *Nyx*.

⁷⁶² Voir Inventaire peinture, Excel n° 207, *Portrait d'un aphorisme*.

⁷⁶³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 201, *L'Unique*.

⁷⁶⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 205, *La Visite des ruines*.

⁷⁶⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 217, *Grodek*.

⁷⁶⁶ PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 30.

⁷⁶⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 205, *La Visite des ruines*.

⁷⁶⁸ Voir Inventaire peinture, n° 215, *Enfantôme*.

⁷⁶⁹ Voir Inventaire peinture, n° 220, *Alphabet du printemps*.

⁷⁷⁰ Voir Inventaire peinture, n° 218, *Faire part*.

⁷⁷¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 330. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

Dès les premières toiles, l'artiste se plie à un « petit cérémonial de politesse⁷⁷² », il leur offre un cadre. Les premières œuvres sont encadrées par des baguettes biseautés qui couvrent l'épaisseur du châssis ou des caisses américaines le plus souvent. Il apprécie pour ses aquarelles et estampes la boîte noire d'entomologiste⁷⁷³, coffret présentant une épaisseur de quelques centimètres bordés de ruban adhésif noir.

Ainsi la composante matérielle du format participe à ce que la toile de Max Schoendorff ne s'isole pas : « Elle [la toile] ne se coupe pas du monde et elle participe à son économie », à l'aménagement de sa demeure. Elle lui construit une scène et elle est attentive à la disposition de son paysage⁷⁷⁴. » Elle est à l'origine de la construction spatiale d'un treillis sur lequel viennent s'inscrire les séquences d'un déroulé temporel fréquemment interrompu, dans une dialectique très précise de durées, d'espaces et de substances, estompant peu à peu leurs frontières pour retourner à une fluidité originelle.

⁷⁷² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 326. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁷⁷³ Georges Goldfayn est allé avec Max Schoendorff à Paris, chez DEYROLLE, boutique de matériel pour entomologistes, pour commander la boîte dans laquelle est présentée son aquarelle.

⁷⁷⁴ SEGUIN Louis, « Pleins de terribles aventures... », *Dépaysage de Max Schoendorff*, Lyon, L'Embarcadère, 1996, p. 33.

Les titres, la littérature qu'il n'a pas voulu faire

Regoignant Jean Dubuffet⁷⁷⁵, pour qui la fonction de l'artiste consistait à créer des images et à les nommer, Max Schoendorff s'offre avec ses titres un nouvel espace de création. Sa production « titrologique⁷⁷⁶ » illustre, une fois encore, son aptitude à la transgression, exploitant fréquemment une dimension contradictoire entre matérialité organisée et fulgurance (*Les Perspectives de l'éclat*, **figure 233**). Pour preuve, le titre de cette notice demandée par Arturo Schwarz, le concernant, pour l'ouvrage que l'écrivain prépare pour *Le Surréalisme d'hier et d'aujourd'hui*. Elle est intitulée « Not Notice ». La formule est travaillée, immergée dans un registre à la fois décalé et perturbateur, requérant l'humour au sens de Breton, comme « réparation de l'énergie vitale ». Il desserre les règles mécaniques d'assemblage des mots, tâchant de les libérer des attractions logiques habituelles : « [...] on pourrait s'amuser à lire la suite des titres dans l'ordre chronologique depuis les origines. Il n'y a qu'un seul projet dans ma peinture donc pas beaucoup de titres d'ordre anecdotique ou circonstanciel. Le tout constitue une certaine atmosphère. Alors, on pourrait sans doute interchanger un certain nombre de titres d'une toile à l'autre d'une même année sans grave inconvénient⁷⁷⁷. » Magritte s'était interrogé à ce sujet avec ses « images-mots », pensant qu'un objet ne tenait pas tellement à son nom et qu'on pouvait ainsi lui en trouver un autre qui lui convienne tout autant, jugeant qu'un titre peut en cacher un autre... Le déchiffrement des titres des œuvres de Max Schoendorff, les enjeux interprétatifs qui s'y attachent, prennent en compte l'inépuisable et déroutante capacité de régénération des territoires poétiques, littéraires, historiques et philosophiques. Le langage est à la fois grave et malicieux (*L'Avalée de la mort*). Max Schoendorff articule ses idées à des mots qu'il recompose, qu'il

⁷⁷⁵ « La fonction de l'artiste consiste, autant qu'à créer des images, à les nommer », dans DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, Gallimard, 1986, p. 161, cité par DE BIASI P.-M., JAKOBI M., LE MEN S. (sous la dir.), *La Fabrique du titre*, CNRS édition, Paris, 2012, p. 8.

⁷⁷⁶ Ce chapitre de l'étude de la titrologie doit beaucoup à l'ouvrage ci-nommé : DE BIASI P.-M., JAKOBI M., LE MEN S. (sous la dir.), *La Fabrique du titre*, CNRS édition, Paris, 2012.

⁷⁷⁷ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 326. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991. Ainsi que l'artiste le suggérait dans cet entretien, nous nous sommes livrés, avec Marie-Claude Schoendorff et Georges-Henri Morin (ami de Max Schoendorff, poète et artiste), lors de trois séances de deux heures (06.04.2016, 25.04.2016, 30.05.2016), à une lecture des titres des œuvres de Max Schoendorff. Je les remercie pour la matière apportée à cette analyse.

rapproche⁷⁷⁸. Il accède à un hermétisme laconique qu'illumine la lecture de termes qui stimulent la pensée : Arraison (1958), Hélant (1970), Elle devient, elles dévient (1974), Eau-mère hurlant (1974), Assez phale⁷⁷⁹(1980), Astrahl (1988), Haut le corps (1988), L'Étiquette (1991).

Parcourons les pistes qui se dégagent au fil de ces interrogations : Le titre ajoute-t-il une opacité, une étrangeté dans la compréhension de l'œuvre ? Ne constitue-t-il pas une médiation entre les surgissements picturaux, ce qu'en fait sa main et l'œil du regardeur ? Quelles transformations fait-il subir au vocabulaire, quel usage fait-il de la littérature, de l'histoire, des mythes, de la philosophie, des langues étrangères ? Comment la dimension sonore de la langue joue-t-elle ? Avec le titre, que cherche-t-il à mettre au jour de l'énigme visuelle ?

L'intitulation se fonde habituellement sur un rapport de désignation, d'identification entre le titre et l'objet. Cependant, après les dadaïstes, ou les surréalistes (notamment Magritte), une distance est recherchée, cure psychanalytique selon Freud ou association libre selon l'écriture automatique d'André Breton. Max Schoendorff suscite, lui, un nouveau symbolisme, requérant une fine connaissance du langage. Il aura recours à l'homonymie, à l'étymologie, à une dissection des mots qui précèdent leur recréation.

L'une de ses premières œuvres, Vers le nom (**figure 178**), est accrochée dans une exposition, en 1963, à la galerie Folklore. Elle prend « des allures de manifeste⁷⁸⁰ ». Le peintre a opté pour une figuration, des couleurs radicalement différentes de ce qu'il faisait « avant-guerre ». Il annonce qu'il lui semble être sur une voie possiblement empruntable, comme avait pu le faire Fred Deux (1924-2015) avec son titre Je nais (1949). Des voies se tracent : « cela voulait vraiment dire ça : je ne sais pas " vers le nom " de quoi, mais c'est quelque chose qui est éventuellement nommable, ce n'est pas simplement une peinture, c'est

⁷⁷⁸ Comme le fit Marcel Duchamp, « ses idées s'enchaîneront à partir de jeux de mots, selon une courbe qui n'empruntera plus rien à la logique commune, mais le ton restera celui d'une imperturbable conviction dialectique », dans LEBEL Robert, Marcel Duchamp, Paris, Belfond, 1985, p. 52.

⁷⁷⁹ Référence à Acéphale (Georges Bataille, enfermé depuis 1924 dans le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, découvre une empreinte d'intaille gnostique du III^e ou IV^e siècle représentant un dieu acéphale d'origine égyptienne), revue surréaliste de Georges Bataille, Pierre Klossowski et André Masson, qui s'interrogent sans cesse sur notre enfermement dans la langue, « une sorte de " Casse-Dogme " insoutenable. [...] Tout le monde ne pouvait pas comme Georges Bataille se supplicier dans l'écriture jusqu'à se sentir acéphale... [...] Mieux vaut penser par le corps ... », PLACE Jean-Michel, Acéphale, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. ii à v.

⁷⁸⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 292. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

quelque chose de plus qu'une peinture⁷⁸¹ ». Dans cette nouvelle appréhension du réel, le peintre hausse les images au niveau de la pensée et leur attribue une stature de recherche philosophique. Nommer, c'est prendre conscience de l'apparition d'une destinée ; son langage pictural est en gestation : « Tant que vous n'avez pas la faculté de vous raccrocher à des entités nommables, le regard erre beaucoup plus⁷⁸². » « Il s'est agi désormais pour lui d'accepter (sans la rechercher intentionnellement) l'apparition d'images iconiques ou mimétiques au cours du processus artistique, sans craindre que tel ou tel élément soit à ce titre " nommable ", c'est-à-dire identifiable par sa ressemblance à quelque chose⁷⁸³. »

Le titre leste l'œuvre d'une valeur ajoutée qui inspire un regard plus attentif, une attitude plus respectueuse. Il arrache le tableau à un anonymat indifférencié qui subordonne sa valeur à l'expérience dont il est porteur : « la matière du langage est fouillée, scrutée, sondée⁷⁸⁴ », écrit Jean-Jacques Lerrant dans le catalogue qui accompagne l'exposition *Ballade d'automne* à la galerie Mathieu en 2004 pour célébrer la 50^e année d'exposition de l'artiste. L'artiste redimensionne (*L'Agent triple*). Il renchérit remarque Jean-Jacques Lerrant⁷⁸⁵. Comme il a pu le lire très tôt chez Maurice Blanchot⁷⁸⁶, il arrive que la pensée tourne autour du langage pour retrouver une nature authentique⁷⁸⁷. Par ses titres, il s'emploie à une verbalisation savante : « Il ne s'agit rien moins pourtant que d'un inventaire. Être riche c'est dépenser. Dissiper. Dissiper sans doute, dans l'ambiguïté du terme, pour Max

⁷⁸¹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 33.

⁷⁸² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 306. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 2, 7 janvier 1991.

⁷⁸³ GAMBONI Dario « Haut les cœurs », Ex-traits, exposition de dessins et tableaux de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 7 mars-9 juin 2008.

⁷⁸⁴ Galerie Mathieu, à l'occasion de l'exposition *Ballade d'automne* (19 octobre au 4 décembre 2004), n° 4, octobre 2004.

⁷⁸⁵ « Il surmassacre les Innocents. Il surérotise les baisers volés et les trente-deux positions de Mars et de Vénus ... », LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

⁷⁸⁶ BLANCHOT Maurice, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 25.

⁷⁸⁷ C'est ainsi qu'il utilise par exemple l'haplogie, comme le remarque François Michel, dans MICHEL François, « Asperger ou aspergé ?, ...Ça presse..., n° 55, décembre 2012, p. 14. Max Schoendorff contraint certains mots à se retourner sur eux-mêmes, sur leur propre signification. Il va ainsi supprimer un des « lo », d'haplogie. Une haplogie, ou hapaxépie, est l'amuissement d'un ou plusieurs phonèmes répétés ou proches. On cite parfois, par jeu, haplogie comme exemple d'haplogie, mais cette forme n'existe pas dans l'usage réel. Wikipédia, [en ligne], consulté le mardi 7 juin 2017, URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Haplogie>.

Schoendorff⁷⁸⁸. » Il invite dans tous les cas à effectuer, avec lui, le pas de côté d'un réexamen du langage.

Comment l'acte d'intituler prend-il place dans le processus créatif ? Marie-Claude Schoendorff rapporte que le processus de titrage d'une œuvre ou d'une série d'œuvres était rapide, contrairement à son élaboration. L'œuvre une fois achevée, la titrer semble appartenir au règne du jaillissement de l'évidence, engagé dans une direction subjective comme si l'image arrivée à maturation recouvrait avec précision et brutalité une pensée tout à la fois poétique et conceptuelle. Les références à ses intercesseurs⁷⁸⁹, avec en tête Georges Bataille, sont multiples : *L'Accouchement de Sémélé*⁷⁹⁰ (1965), *Dirty* (non daté, avant 1959), figure féminine parmi les plus érotiques de l'œuvre de l'auteur du *Bleu du ciel*, *Un alleluiah de silence*⁷⁹¹ (1959), *Chance nue*⁷⁹² (1970), *La Houppette* (1975), du nom de ces petites proses érotiques de 1953 retrouvées dans ses papiers après la mort de l'écrivain, *Miroir de Troppmann* (1979), « personnage au nom d'assassin célèbre déjà repéré par Rimbaud, noyé vif sous la voûte du *Bleu du ciel*⁷⁹³ ». Un des derniers rapprochements est en forme de jeu : *Assez phale* (1980) pour *Acéphale*⁷⁹⁴, revue illustrée par André Masson⁷⁹⁵ dans laquelle Max Schoendorff rejoignait l'objectif de Bataille, celui de donner corps (sans tête) à la pensée.

Max Schoendorff a néanmoins construit, quelques fois en amont de sa peinture ou de sa gravure, de véritables programmes donnant naissance qui à une série (*Dépaysages*⁷⁹⁶

⁷⁸⁸ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

⁷⁸⁹ On pourrait citer également Alfred Jarry dont une toile de 1994, *Dragonne*, reprend le titre du dernier roman inachevé du pataphysicien.

⁷⁹⁰ Le frontispice des *Larmes d'Éros* dans l'édition de 1961 aux éditions Jean-Jacques Pauvert, représente la mort de Sémélé (détail de la peinture de Caron). On y trouve aussi une reproduction de Loth et ses filles d'Adrian van der Werff (p. 120-121), *Les filles de Loth* de Max Ernst (p. 192), un portrait d'Ersébet Bathory (p. 163), Diane et Actéon de Pierre Klossowski (p. 221).

⁷⁹¹ BATAILLE Georges, *L'Alleluiah : cathéchisme* de Diarus, Paris, Librairie Auguste Blaziot, 1947.

⁷⁹² BATAILLE Georges, *L'Impossible. Histoire de rats*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 144.

⁷⁹³ MARMANDE Francis, *Le Pur Bonheur*. Georges Bataille, Nouvelles éditions Lignes, 2011, p. 143.

⁷⁹⁴ Conçus avec le physicien Georges Ambrosino et l'écrivain Pierre Klossowski, de 1936 à 1939, cinq numéros de la revue *Acéphale* virent le jour. La première de couverture présentait *L'Homme de Vitruve* dépourvu de tête, exprimant la libération du mental, entre sacré, érotisme et mort, une exaltation tragique de la vie sous les figures tutélaire de Nietzsche mais aussi de Sade, de Don Juan, de Dionysos ou d'Héraclite.

⁷⁹⁵ Max Schoendorff rencherit sur l'érotisme de Masson lorsqu'il nomme une de ses aquarelle de 2001 *Amante irréligieuse* (André Masson, *Mante religieuse*, galerie Louise Leiris, reproduite dans BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 199.)

⁷⁹⁶ 12 *Dépaysages*, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm : *Dépaysage I Mine*, *Dépaysage II Poltergeist*, *Dépaysage III Heide*, *Dépaysage IV Brande*, *Dépaysage V Cap aux cendres*, *Dépaysage VI Naturalisée*, *Dépaysage VII L'ombre*, *Dépaysage VIII Nichoir*, *Dépaysage IX Nacht und Traum*, *Dépaysage XI L'Esprit des bois*, *Dépaysage XII Trouée*.

(1995), Autoportraits de dos⁷⁹⁷ (1998)), qui à un polyptyque (Scène de la vie des douze Césars (1983), Ntshak (1991)), ou donnant lieu à une déclinaison de techniques exploitant un thème (Naturam natura docet, debellet ut ignem (1985)).

Lors d'un entretien de février 1991, Max Schoendorff est interrogé par Valérie Huss⁷⁹⁸ sur les titres qu'il donne à ses toiles. Il fait remarquer que, en art contemporain, le contexte est plutôt au « sans titre ». Or le titre, selon lui, permet de clore une histoire, de lui donner une épaisseur temporelle en mettant « le point final⁷⁹⁹ » à une aventure vécue au contact de la toile. La nommer c'est lui conférer une singularité, une indépendance⁸⁰⁰. Il réitère, comme l'avait fait André Masson, son alliance avec une peinture dite « littéraire », où le titre « est une espèce de référence automatique du spectateur pour se réorienter dans sa lecture⁸⁰¹ ». Il est, compte tenu de l'étendue des références culturelles mobilisées, une nouvelle énigme à creuser. Dans ses débuts, il rend hommage à ceux qui firent violence à l'ordre moral établi : en 1958 à maître Eckhart, puis à Max Planck, à William Blake, à Courbet/Bataille un peu plus tard, en 1962, avec *L'Enterrement à Vézelay*.

Il fait écho à la pensée d'Antonin Artaud dans la revue d'art cinématographique *L'Âge du cinéma*, par le titre *Washeit der Wahrheit*⁸⁰² [En voie d'inachèvement]. Il remarque qu'il pouvait être générique de la totalité de l'œuvre. En effet, le cinéma, comme la peinture, ne remplace pas la vie, « ce sont des tronçons d'objets, des découpures d'aspects, des puzzles inachevés de choses qu'il [le cinéma, ici la peinture] unit à jamais entre eux. Et ceci, quoi qu'on en pense, est fort important, car il faut se rendre compte que c'est un monde incomplet que le cinéma [ici la peinture] nous présente, et par un seul bout ; - et il est fort heureux que

⁷⁹⁷ 9 Autoportraits de dos : Autoportrait de dos I. Ligne de mire, Autoportrait de dos II. Accord perdu, Autoportrait de dos III. Écorché vif, Autoportrait de dos IV. Tranche de vie, Autoportrait de dos V. Par la fenêtre, Autoportrait de dos VI. Le Bel Âge, Autoportrait de dos VII. Miroirs en boule, Autoportrait de dos VIII. Qui je suis, Autoportrait de dos IX (le dernier). Fluctuat.

⁷⁹⁸ HUSS Valérie, Max Schoendorff, trente ans de peinture (1962-1992), Thèse de doctorat d'histoire de l'art (non soutenue), Université Panthéon-Sorbonne Paris I, sous la direction de Mady Ménier, Université Lyon 2 Lumière, 1994 (non consultable).

⁷⁹⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 325. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss n° 4, 18 février 1991.

⁸⁰⁰ Les toiles sont dès les années soixante titrées au dos, souvent au feutre noir. Elles sont également datées et signées au revers. La signature du tableau n'est donc pas visible frontalement. Doit-on rattacher ce procédé à cette volonté d'indépendance que lui confère, une fois sorti de l'atelier, son auteur. Est-ce un choix simplement esthétique ou l'affirmation délibérée d'une singularité qui n'aurait pas besoin de reconnaissance ?

⁸⁰¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 325. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸⁰² Voir Inventaire peinture, Excel n° 66.

ce monde soit à jamais fixé dans son inachèvement...⁸⁰³. » Or l'inachèvement, c'est la transgression, selon Georges Bataille⁸⁰⁴, et la transgression, c'est le mode de rapport au monde de Max Schoendorff. Il va ainsi toucher à cette figure du néant, de la profondeur de cette matière picturale stratifiée sur la toile, comme une espérance de vie prolongée que reprend aussi ses titres emprunts de la poésie de Baudelaire, Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous⁸⁰⁵, ou de Rimbaud, *C'est la mer allée avec le soleil*⁸⁰⁶ ou encore de Rainer Maria Rilke, avec *L'Ouvert*⁸⁰⁷ (**figure 183**) ou Écho de la déchirure⁸⁰⁸ (**figure 182**). Ces poètes ont accompagné son adolescence, il s'est construit en osmose avec ces génies élevés comme autant d'obstacles à perpétuer une filiation. Or, il choisit une direction silencieuse qui éreinte la matière, celle de la peinture, mais signe dans le langage qui l'accompagne une synchronie et une diachronie, en exercices de titres.

Les préoccupations révélées dans les écrits des romantiques allemands⁸⁰⁹ traduisent leur intérêt pour une intuition, un regard dirigé vers l'intérieur. Ils avaient intéressé Max Ernst (*À l'intérieur de la vue*⁸¹⁰, 1929) et transparaissent chez Max Schoendorff, depuis *L'Iris* obscur (1963), *Aveugle étoile morte* (1966), *Le Voyeur sans langage* (1972) jusqu'à la série des *Dépaysages* de 1995. Ils révèlent une pensée du corps qui le déconstruit et le perce à cœur.

Ces titres ont la faculté de faire se croiser les disciplines, langage, littérature, poésie, humour, histoire, philosophie, mystique, mythologie. Max Schoendorff parcourt avec les mots

⁸⁰³ ARTAUD Antonin, « La vieillesse précoce du cinéma », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951, p. 18.

⁸⁰⁴ Pour l'inachèvement dans sa référence à Bataille, voir MARMANDE Francis, *Le Pur bonheur*. Georges Bataille, Nouvelles éditions Lignes, 2011, p. 100.

⁸⁰⁵ Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives ! / Dans ta simplicité tu priais à genoux / Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous, « Le reniement de saint Pierre », BAUDELAIRE Charles (1821-1867), *Les Fleurs du mal*, Œuvres complètes, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

⁸⁰⁶ Dans ce poème, « L'Éternité », de 1872, Rimbaud demande de reconnaître qu'il n'y a rien d'autre à attendre, dans ce bas monde, en guise d'éternité, que le renouvellement sans fin du cycle du temps, dans RIMBAUD ARTHUR, *Œuvres d'Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 107.

⁸⁰⁷ D'après Les Élégies de Duino (Huitième Élégie de Duino) : De tous ses yeux la créature / voit l'Ouvert. *Seuls nos yeux sont comme retournés et posés autour d'elle / tels des pièges pour encercler sa libre issue...* Figure 183, *L'Ouvert*, 1965, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. de l'artiste.

⁸⁰⁸ Max Schoendorff, avec ce titre, fait allusion à cette méditation de Rilke (*La Déchirure*) qui renverse la perspective classique selon laquelle l'homme trouve sa dignité dans ce qui le détache de la matière. Figure 182, *Écho de la déchirure*, 1964, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

⁸⁰⁹ Particulièrement Gaspar Friedrich et son élève Carl Gustav Carus, auteur d'un essai intitulé *Lettres sur la peinture de paysage*, 1820, dans SALA Carlos, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970, p. 58, et LAMBERT Jean-Clarence, « Schoendorff », *Art Press*, n° 41, octobre 1980, p. 36, « Clos ton œil physique... Ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit ».

⁸¹⁰ ERNST Max, *À l'intérieur de la vue*, 1929, huile sur toile, 100 x 81 cm, Paris, musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, n°AM 1982-186.

les tréfonds d'une mythologie personnelle, qu'il revisite sous un rapport organique et intime (*Agonie d'Actéon, la Fille du Commandeur, L'Accouchement de Sémélé...*). Cette liberté de création n'est-elle pas finalement une façon de se réapproprier un signifiant ? Il incite le regardeur « à faire son travail », augmentant, comme le disait Bataille de la poésie, par des mots « la simple évocation [...] de possibilités inaccessibles⁸¹¹ ». Ses choix lui permettent non seulement d'entériner une distance, tout en donnant corps à un concept entaché d'un imaginaire, mais aussi de se détacher « des contingences immédiates, par confiance dans la valeur universelle de mécanismes dramatiques de référence⁸¹² ». Il n'oublie pas qu'il est aussi Dramaturg.

Le système se complexifie lorsqu'il choisit d'intituler, en 1963, une toile, *L'Agonie d'Actéon* (**figure 172**). Il raconte une histoire très klossowskienne⁸¹³, un rapport entre mythe et vie sociale. L'enjeu touche à la peinture comme instrument de la transformation qui s'opère sur la toile au sens étymologique de la « métaphore » – transport d'une forme à un sens conféré par le titre. Ce sont des états, en constant devenir, ces transitions entre règne animal, végétal et minéral où sensualité et violence se mêlent. La réappropriation des mythes se traduit par la réactivation d'une mémoire. Le mythe est convoqué comme appropriation du réel⁸¹⁴. Il devient substantiel, faisant adhérer du visible à de l'invisible, du sensible à du non-sensible. C'est encore le cas avec *Florizel et Perdita*, en 1988. Le titre se réfère à l'une des dernières tragicomédies de William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, écrit vers 1610 et inspirée par le roman de Robert Greene, *Pandosto. The Triumph of Time* (1588). Le mythe rend compte d'une problématique qui traverse l'histoire de l'art, celle de la supériorité de la nature sur l'art et de l'art sur la nature⁸¹⁵.

⁸¹¹ Dans la bibliothèque, au « rayon » du surréalisme, se trouve un petit cartel qui rappelle cette pensée de Georges Bataille : « la poésie n'est pas la connaissance de soi-même, encore moins l'expérience d'un lointain possible (de ce qui auparavant n'était pas), mais la simple évocation par des mots de possibilités inaccessibles. »

⁸¹² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 327. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸¹³ KLOSSOWSKI Pierre, *Le Bain de Diane*, Paris, J.-J. Pauvert, 1956.

⁸¹⁴ Dans le sens que donne André Delons dans *Le Grand Jeu* : « un mythe est un objet, c'est-à-dire une Réalité qu'il s'agit d'atteindre, vers quoi tendent [...] les esprits qui reconnaissent en lui le signe même qui les fait agir (véritable magie de l'être et bien propre à confondre la liberté humaine), soit l'identité qui les unit à lui au milieu du désordre où ils bougent, soit la forme substantielle d'un désir [...], ou la face d'une vérité qui les engendre », DELONS André, « De certains soleils fixes », *Le Grand Jeu*, n° 3, automne 1930, p. 38.

⁸¹⁵ « La supériorité de la nature sur l'art, à l'image de l'incarnation du principe de nature que représente Perdita, perfection de la vertu et de la beauté élevée loin des artifices de la cour », dans COTTEGNIES Line, « *Le Conte d'hiver* », William Shakespeare », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 avril 2013, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/le-conte-d-hiver>.

La poïétique de titrage de Max Schoendorff fonctionne comme une insoumission aux règles et aux modes, un enchaînement vivant proposé entre le verbe et l'image. Elle exalte le pouvoir des mots : les surréalistes se sont toujours interrogés sur les fonctions et la puissance du langage. Ils ont disséqué les mécanismes de l'analogie et de la métaphore et ils ont voulu les imposer comme langage commun⁸¹⁶. Comme le faisait Giorgio De Chirico (épaulé il est vrai par Apollinaire) sous couvert de métaphysique, Max Schoendorff introduit des jeux avec les mots qui expriment des sur-sens, ainsi *Astrahl*, en 1988. *Astrahl* est le résultat d'une recherche où

« Un jeu de mot fait sens dans la mesure où il dit deux choses à la fois, dans deux langues à la fois, renvoie à du cosmique, à des corps astraux, ce qui est dans l'immensité de l'univers, des corpuscules, des corps, des concrétions de particules, dans le vide. Et puis *strahl*, c'est le rayon avec son côté ondulatoire par rapport au côté corpusculaire. Je fais un jeu de mots qui fait sens, qui lie ensemble le corps et le rayon, qui nomme l'énergie qui s'en dégage. Comme un rayon lumineux, comme la lumière qui sortirait de l'astre⁸¹⁷. »

D'autres variations linguistiques procèdent de l'antonymie (la chose et son contraire), *Miroir de l'Antigirafe*, de 1978, où interviennent « la girafe et la contre-girafe », une référence à Charles Fourier, ce grand rêveur révolutionnaire, dont l'artiste paraît apprécier l'« extraordinaire sens de la productivité linguistique, utilisé dans toute son œuvre⁸¹⁸, avec un sens très aigu de la "pertinence" des procédés classiques d'enrichissement du vocabulaire⁸¹⁹ ». En jouant des préfixes et des suffixes, il ouvre à une surabondance et une fantaisie, une incongruité de sa puissance langagière qui n'oblitére pas toutes espèces de précisions et d'espiègleries. De nouveaux corps se constituent dans ses *Anti-Portraits*, ses *Dé-paysages*, reconsidérés au prisme d'un commencement du monde.

Notre vision n'est jamais pure vision, elle réfère à la mémoire. Une mémoire ou le tropisme allemand compta pour beaucoup chez Max Schoendorff. Le compagnonnage avec les philosophes allemands, Hegel et plus encore Nietzsche, l'y invita. Ainsi l'idée nietzschéenne que ce qui est divin est « retour au même », une image de Dieu comme un cercle vicieux, retour incessant sur lui-même, accouche du titre : *Circulus Vitiosus Deus*. La

⁸¹⁶GOUTIER Jean-Michel, « Le surréalisme, un certain état de fureur », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 43-46.

⁸¹⁷ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 328. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸¹⁸ Max Schoendorff possède dans sa bibliothèque, l'intégralité de l'œuvre de Charles Fourier et collecte tout ce qui touche à celle-ci.

⁸¹⁹ JEAN Georges, « Petit essai de lexicologie poétique », *Cahiers Charles Fourier*, 2005 / n° 16, [en ligne], consulté le 9 mars 2015, URL : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article285>, « Les "mots" de Fourier. Petit essai de lexicologie poétique », *Cahiers Charles Fourier*, 2005 / n° 16, [en ligne], consulté le 9 mars 2015, URL : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article285>.

transgression s'enroule dans une « circularité des événements, de la vie⁸²⁰ ». Max Schoendorff dépose les mots sur le titre comme il le fait avec ses glacis sur sa peinture, laissant apparaître la profondeur d'un sens qu'il donne à creuser, au plus juste du concept qu'il introduit, comme une méditation d'un ailleurs, une forme d'altérité, en français, en latin, en italien, en espagnol et en allemand (De Natura Lucretiae, 1981, Naturam natura docet, debellet ut ignem [La nature enseigne à la nature à combattre le feu], 1985, D'Invenzione, 1992, Alborada del malo, 1988 [L'aube du mal], Das Feuerzeichen, 1958 [Le Signe du feu] ; Das Herz des Herzens, 1966 [Le Cœur du cœur] ; Vaterland, 1968 [La patrie] ; Ein Jeder Engel ist schreckLicht , 1970 [Tout ange est effrayant] ; Die unendliche Toten, 1975 [Les infiniment morts] ; Heimkehr, 1991 [Retour dans sa patrie... à la maison].

Il augmente la perception sensorielle de ses œuvres. Il s'en explique à Valérie Huss : de retour d'un voyage à Leipzig, les cantates de Bach résonnent à ses oreilles comme autant d'invitations à une nouvelle invention où le philosophe de Sils Maria⁸²¹ a encore sa place. Les titres s'élargissent de la prégnance de la musique sur sa vie, sur son travail : *Gesang der Frühe*, en 1980 : « C'est le titre d'un des derniers morceaux de Robert Schumann, c'est le chant de l'aube, une sorte de naissance, d'aurore même, au sens où Nietzsche emploie " aurore ". [...] J'y entends Schumann à la fois panique, panthéiste et désespéré⁸²². » Musique encore pour *Contemplation de Brunhilde*, 1981, mythe nordique dont s'inspira Wagner et que l'artiste peint à son retour de Bayreuth. Démonstration est faite d'une porosité entre rythme, langage et image. Sous les titres sont transcrites des références au monde sonore avec *Divertimento* (1982), *Premier chant* (1987), *Introït* (1990), *Scherzo* (2002). Le peintre Whistler (1834-1903) avait été le premier à le pratiquer (*Symphonie en blanc*, *Nocturne in Black and Gold*).

La dimension humoristique est poésie de la matérialité, distorsion insolite du réel⁸²³ : « Certains jeux de mots sont purement des jeux de mots, si je dis " sang figure ", c'est un jeu de mots mais qui correspond à une vérité : cette toile est un 100-figure. Cette toile est [aussi]

⁸²⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 329. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸²¹ NIETZSCHE Friedrich, *Dithyrambe de Dionysos*, [trad. Georges Mesnil], Année 8, t. 1, Paris, Bruxelles, La Société nouvelle, 1892.

⁸²² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 329. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸²³ Autres exemples savoureux... : *D'ébauches*, *Fête accomplie*, *Chute de riens*, *Fée d'hiver*, *Le Déséquilibriste*, *Amazone érogène*...

une mare de sang⁸²⁴. » Les noces d'une matérialité et d'un signifiant sont scellées. Un même fonctionnement se retrouve avec la lithographie Trous blancs, pour « troublant », avec trous blancs comme « anti-motif » pictural, l'absence, mais encore l'ancrage au support qui réapparaît et agit... Le projet est révélé au grand jour, il interpelle. Max Schoendorff ne résiste pas non plus aux acrobaties sensibles pour les titres de ses expositions : Aquarelles les jeunes filles ?⁸²⁵, *D'Ébauches*⁸²⁶, XX primeur⁸²⁷, Ces lavis⁸²⁸, Est-ce temps⁸²⁹ ? Pour la couverture du catalogue de l'exposition François Badoit, lieu⁸³⁰, il intitule la lithographie qui sert de couverture à un tirage limité dans lequel il introduit deux gravures : *L'ivre d'heures*.

Le titrage est l'étape ultime d'une mise en chantier, « c'est la goutte de citron sur un plat qui est apporté sur la table⁸³¹ ». André Pieyre de Mandiargues l'avait dit un peu de la même façon : « Intituler, c'est saler la peinture. Tant pis pour ceux qui préfèrent manger fade⁸³². » Autour des mots, l'image se fait suggestive. L'opération se doit aussi d'être efficace ; le titre permet un repérage qui favorise le dialogue avec les critiques, les conservateurs, avec les amis qui suivent les recherches de l'artiste : « J'ai eu la joie de constater souvent qu'on parlait de mes toiles les plus anciennes en les désignant par leur titre et que le titre joue son rôle mnémotechnique⁸³³. » Ainsi les mots des titres qu'il a travaillés impriment les mémoires athlétiques de ses collectionneurs comme de ses détracteurs.

Un grand tableau noir⁸³⁴ (**figure 297**) témoigne, dans l'espace de travail de l'atelier, de titres⁸³⁵ en attente : « Le titre est aussi un moyen de faire échapper la peinture à la peinture,

⁸²⁴ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 331. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸²⁵ À quoi rêvent les jeunes filles ?, pour Aquarelles les jeunes filles ?, exposition à Lyon à la galerie Dettinger en 2001. Max Schoendorff fait aussi référence à Alfred de Musset, À quoi rêvent les jeunes filles, comédie en deux actes en vers.

⁸²⁶ Débauches pour *D'Ébauches*, 13 crayons de douleurs, exposition à Lyon à la galerie Mathieu en 2010.

⁸²⁷ En 1998, jeu de mots sur imprimeur, imprimeur, I primeur, XX primeur... exposition à l'URDLA du 3.X.1998 au 9.I.1999.

⁸²⁸ En 2010, C'est la vie..., pour *Ces lavis...*, 29 encres, galerie Mathieu, Lyon.

⁸²⁹ Pour une exposition d'e-s-tam-pes, « Est-ce temps ? », récapitulatif de l'œuvre gravé, 1970-2010, Villeurbanne, URDLA.

⁸³⁰ MAIGNAUD Gilles (sous la dir.), François Badoit, *itinéraire d'un lieu de livres*, Pérourges, Mac, 1993.

⁸³¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 326. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸³² PIERRE José, *Le Belvédère Mandiargues*, Paris, Artcurial, 1990, p. 62.

⁸³³ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 326. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸³⁴ Le tableau noir comme espace éphémère de création avait séduit Henri Michaux à la galerie Folklore chez Marcel Michaud. Il y calligraphiait des poèmes qu'il offrait en partage.

d'amorcer une approche d'un art total, non spécifique⁸³⁶. » On y retrouve son goût pour les musiques du monde (Black Angel Blues), sa malice éloquente dans ses jeux de mots (Républication, Anonymage), son goût pour les allitérations (Les Ailes du rire, Prophète profane), son amour du renversement (Le double et son double), sa propension à la volupté, son intérêt pour la chair mise en scène (Décor des corps), sa volonté à demeurer sous l'empire des sens (La Nymphagogue, Warm Valley, Charmante religieuse), ses passions pour les mythes revisités (Jupiter frigide) – no limit pour les découvreurs, les poètes... L'artiste liste des indications de sentiers non défrichés, « nostalgie sans doute de la littérature que je n'ai pas voulu faire⁸³⁷ ».

Des titres sont aussi donnés aux dessins⁸³⁸ à partir des années soixante-dix. La dernière série de dessins entamée à l'hôpital Édouard-Herriot (Grange-Blanche), à Lyon, le 21 novembre 2011, est révélatrice d'une investigation approfondie. La réalisation d'*À l'aveuglette*, 29 dessins à voir plus tard⁸³⁹ (2011-2012), réunis dans une visée éditoriale, s'étale sur un peu plus de trois mois. Les titres sont attribués le 4 avril 2012⁸⁴⁰. Même en perdant la vue, l'artiste se redéploie : il investigate avec curiosité un état qu'il ne « subit » pas. Comme toujours, face au jaillissement de la forme dessinée, il saisit dans le titre une incarnation, un ancrage. Il ajuste⁸⁴¹, il arbitre, il cisèle la trouvaille. Une étude par transparence des feuilles permet d'apprécier les essais, les hésitations qui nous informent sur les rapports signifié-signifiant. Quand Soleil crevé devient *Solæil crevé*, les mots sont agissants. Le titre se développe au-delà d'une approche identificatrice, vers une stimulation kinesthésique d'une intensité accrue. L'excitation agit au-delà de la volonté dont nous savons

⁸³⁵ Black Angel Blues, La Nymphagogue, *Chansons de Bilitis, Saintes, Widnumg, Ixion, L'Odeur du cuivre, Le Double & son double, Vitriol, L'Obélisque, Décor des corps, REPUBLICATION, WARM VALLEY, Antée, Jupiter frigide, Perséphone, Arion, Impaire, CHARMANTE RELIGIEUSE, L'ANONYMAGE, Les Ailes du rire, Prophète profane, L'Âne de Buridan, DAGOTY, MAKONDE, AIGLE.* (La typographie des majuscules et bas-de-casse a été volontairement respectée.)

⁸³⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 328. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

⁸³⁷ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, op. cit., p. 284.

⁸³⁸ Les titres des dessins, des crayons de couleur et des aquarelles se trouvent au recto de la feuille (en bas à droite le plus souvent).

⁸³⁹ Même, s'il ne se veut pas être dans l'autobiographie..., le 29 semble être un chiffre fétiche, il était né un 29 décembre.

⁸⁴⁰ La note est dans un carnet de l'artiste, reprise par Marie-Claude Schoendorff.

⁸⁴¹ Le dessin n° 11, Pupilla, était à l'origine Tiresias. Le n° 25 Aprunel & Pupille devient Aprunel & Punille.

qu'elle est présente à tous les commencements. Faire que le regardeur puisse être impliqué au plus profond de son être reste l'ambition poursuivie par l'artiste. L'éclat du titre s'oppose à la durée du déchiffrement. Loin de seulement identifier, l'artiste se garde de considérer l'œuvre comme un résultat, mais comme une mise en état. Le travail de la poétique du titre prend le pas sur une lecture postfreudienne ou post-surréaliste qu'il serait sans doute possible de faire. Force est de constater que, grâce à ce titre auto-expressif, la puissance imaginaire du regardeur est stimulée, décuplée, partagée dans l'alliance substantielle du mot et de la chose matérielle.

Avec le titre le regardeur répond à une invitation au dialogue face à une image qui se tait. Il élargit la charge de l'invention. Max Schoendorff burine son titre pour y trouver davantage de singularité. Il le chauffe aux feux d'une culture qu'il laboure et réensemence. Ces titres au vocabulaire rare et recherché rendent compte d'un esprit que Francis Marmande qualifiait très justement d'« ancré et jaillissant⁸⁴² ». Max Schoendorff est un semeur dans l'œil et dans l'esprit de son regardeur. Jamais un tableau n'est attaché de trop près à une dénomination. Le titre existe quelque part à proximité de la chose picturale, elle peut ou ne peut pas en vivre. Le langage est manipulé dans son génome pour provoquer une expérience cénesthésique de plus relative à des sensations internes, sans pour autant faire oublier son aspect souvent dramaturgique hérité de la tradition littéraire ou philosophique. Avec son titre, l'artiste redouble sa volonté d'entreprendre un dialogue avec son regardeur mais aussi de le dérouter pour le libérer... Serait-ce réflexif de sa propre trajectoire ? Il le fait s'interroger, tout en tenant compte de la jouissance même du savoir. Les titres de la déclinaison des neuf Autoportraits de dos nous y invitent : Ligne de mire, Accord perdu, Écorché vif, Tranche de vie, Par la fenêtre, Le Bel Âge, Miroirs en boule, Qui je suis, Fluctuat.

⁸⁴² Échange avec Francis Marmande, le 16 mars 2016, à la galerie Michel Descours.

4 Au creux de l'atelier, signes et indices

Au fond de la loggia, au plus haut, au plus près de la charpente de l'atelier, là où déferlent les vagues bleu marine de paquets de boyards amoncelés, sous l'écume de poussière, quelques cartons à dessins ont été exhumés. Cinq cartons à dessin mouchetés noir sur fond ocre (36 x 55 cm), étiquetés par l'artiste – 1954-1955, 1956-1957, 1958, 1959, 1960-1961⁸⁴³ –, ont livré leurs contenus, dessins, collages et monotypes. Deux grands tiroirs métalliques contiennent le reste de la production graphique demeuré dans le lieu. Ainsi, près de mille feuilles, principalement des années 1954 à 1963, ont été identifiées, rassemblées, protégées et photographiées. L'ensemble, en bon état de conservation, a fait l'objet d'un inventaire repéré et intégré dans l'inventaire de l'œuvre graphique⁸⁴⁴.

Le collage en tant que principe constitutif

Depuis les premières œuvres réalisées dans l'atelier de la rue Saint-Jérôme et presque jusqu'à la fin, le travail de Max Schoendorff doit un tribut significatif au collage, cet art qui est d'abord acte de destruction et qu'il pratique dès sa vingtième année. Il s'érige, chez lui, en principe d'invention, par amalgame de matières, de formes et de couleurs, et va imprégner la totalité de l'œuvre dessiné, gravé et peint.

Au début du XX^e siècle, avec Max Ernst notamment, le collage conquiert son autonomie pleine et entière en tant que nouvelle technique. Mais, parallèlement, une plus grande liberté chez les dadaïstes prend le pas sur les recompositions minutieuses inaugurées par Max Ernst. Plus tard, l'artiste catalan Joan Miró découpe des formes abstraites, fait déborder ces fragments du support et les relie par des graphismes. S'il est toujours difficile de

⁸⁴³ Un sixième carton daté 1962 a été retrouvé vide dans l'atelier, son contenu ayant vraisemblablement été rangé par l'artiste lui-même avec ses autres dessins dans deux grands tiroirs métalliques.

⁸⁴⁴ Rappel : L'œuvre graphique inventorié a été reproduit dans l'Inventaire graphique disponible en ligne ou sur clef USB. Les feuilles peuvent se repérer sur le fichier Excel, onglet « graphique », par leur numéro Excel figurant dans la première colonne ou leur numéro d'inventaire (Excel n° X, inv. x). Quand elles n'ont pu être dotées d'un numéro d'inventaire, elles sont simplement repérées par leur numéro (Excel n° X) figurant dans la première colonne du fichier Excel.

rechercher les provenances des matériaux réunis, il s'établit, eu égard au contexte de provenance, une relation d'étrangeté, qui résonne par l'interrogation qui demeure quelquefois sur le sens caché originel. L'aspect matériel de l'œuvre, son origine composite, laissent deviner un processus d'élaboration dont la richesse est en grande partie au centre de l'intérêt de l'œuvre protéiforme de Max Schoendorff.

Le jeune homme, à l'occasion d'un échange linguistique (1953), part sur les traces de Kurt Schwitters à Hanovre. Ses premières collectes de matériaux témoignent précisément de l'intérêt qu'exerce le dadaïste sur la persistance d'un art de l'opposition au système académique qui revendique une poésie du quotidien : formes peintes découpées⁸⁴⁵ (Excel n° 182 inv. 625), fragments d'imprimés⁸⁴⁶, journaux typographiés en caractères gothiques découpés ou déchirés (**figure 24** inv. 637), étiquettes de paquets de cigarettes (Excel n° 366 inv. 269), titres de transport (**figure 24** inv. 637), tissus effilochés (Excel n° 366 inv. 269), résilles⁸⁴⁷ (Excel n° 171 inv. 645), cordelettes⁸⁴⁸ (Excel n° 177 inv. 639, Excel n° 171 inv. 645, Excel n° 170 inv. 646). La palette colorée est plus étendue qu'elle ne l'est chez l'auteur du Merzbau⁸⁴⁹ plutôt attiré par des couleurs froides. Comme la punaise avait pu le faire chez Schwitters, l'agrafe se substitue quelquefois à la colle (Excel n° 173 inv. 643, Excel n° 170 inv. 646). L'artiste ne se limite pas à ce seul héritage. Il élargit ses investigations vers des univers surréalisants : photographies (Excel n° 233 inv. 496), épures de machine, papiers texturés (**figure 25** inv. 638) ou perforés (Excel n° 182 inv. 625).

Au milieu des années cinquante, Max Schoendorff signe, selon la logique du calendrier de l'ère 'Pataphysique'⁸⁵⁰, un petit corpus homogène de collages et de toiles. Il invente son propre théâtre de l'absurde où de curieux personnages vus chez André Masson (Excel n° 174 inv. 642, Excel n° 168 inv. 648, Excel n° 167 inv. 649, Excel n° 165 inv. 651) jouent avec des découpages géométriques de papiers colorés, d'imprimés, d'illustrations et

⁸⁴⁵ Kurt Schwitters, Bild mit heller Mitte, 1919, dans ELDERFIELD John, Kurt Schwitters, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1985, non paginé.

⁸⁴⁶ Kurt Schwitters, Mz 169. Formen in Raum, 1920, dans ELDERFIELD John, op. cit., p. 250-251.

⁸⁴⁷ Kurt Schwitters, Merzbild Einunddreissig, 1920, dans ELDERFIELD John, op. cit., non paginé.

⁸⁴⁸ Kurt Schwitters, Das Kreisen, 1919, dans ELDERFIELD John, op. cit., non paginé.

⁸⁴⁹ Construction d'un espace intérieur constituée d'objets trouvés et assemblés par Kurt Schwitters (1920).

⁸⁵⁰ Selon le calendrier pataphysicien, l'ère 'Pataphysique' commence le 8 septembre 1873, ainsi 81 correspond à 1954, 82 à 1955, 83 à 1956 (E.P. est l'acronyme d'ère pataphysique).

d'empilements totémiques (Excel n° 164 inv. 652, **figure 26** inv. 653). L'esprit de Jarry plane sur ces explorations d'effets de matières où méandres (Excel n° 167 inv. 649) et enroulements (Excel n° 164 inv. 652), concourent à construire les décors contrastés de petits univers scéniques. On y détecte aussi un intérêt pour des figures picassiennes (**figure 27** inv. 651, Excel n° 160 inv. 656) oscillant entre tragique et joie de vivre.

Le collage [Marca registrada] (**figure 28**) est l'un des rares à avoir été encadrés par l'artiste. Sur un fond constitué d'une trame synthétique à large maille maintenue par des punaises apparentes se distingue une structure régulière dévoilant le dessous nacré d'une feuille rose glissée par-dérrière et sur laquelle sont collées des formes découpées ou déchirées. Une tache bleutée d'aquarelle a séché sur l'une d'entre elles. Le buste dénudé d'une starlette dessine une forme abstraite aux contours découpés. Il n'y a pas ici, comme dans les collages de Max Ernst, de volonté de recréation d'un univers onirique en trompe-l'œil – comme par exemple dans *Le Couple* ou *le Couple en dentelle*⁸⁵¹. Le morceau de dentelle noire est appliqué, semble-t-il, comme signe érotique du voilé-dévoilé. Chaque fragment joue de l'organique de sa structure. Le sensible est mobilisé par la sélection et l'usage des matériaux. Le fragment typographié d'un chiffre 5 rappelle-t-il la volonté d'une mobilisation des cinq sens dans cette composition ? L'incursion de lettrage chère aux dadaïstes est fréquente dans les collages de Max Schoendorff (**figure 24** inv. 637, Excel n° 174 inv. 642). Elle est plus rare avec les monotypes, mais apparaît néanmoins sur deux d'entre eux : *mer* (Excel n° 315 inv. 569) et *Merz* (Excel n° 262 inv. 513) comme un rappel de son instigateur⁸⁵². La lettre ou le texte manuscrit ne s'intègre que très rarement au dessin. Sous forme de titre, elle figure sur la série alchimique d'estampes *Naturam natura docet, debellet ut ignem*. Néanmoins, le sujet fut approfondi par l'artiste et donna lieu à la conception d'une exposition à l'URDLA, dont l'introduction – *quand la chair se fait verbe*⁸⁵³ – apparaît comme un renversement de sa propre pratique.

Alors que, pour les cubistes, le collage est un moyen formel complémentaire à la peinture, pour Max Ernst comme pour Schoendorff, il est un principe iconographique⁸⁵⁴. Max

⁸⁵¹ ERNST Max, *Le Couple* ou *Le Couple en dentelle*, 1923, huile sur toile, 101,5 x 142 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

⁸⁵² Voir le *Merzbau* de Kurt Schwitters : construction d'un espace intérieur constituée d'objets trouvés et assemblés en 1920.

⁸⁵³ *Aux pieds de la lettre*, cat. d'exp., URDLA, 12 janvier – 16 février 2002, Villeurbanne, 2002, non paginé.

⁸⁵⁴ SPIES Werner, *Max Ernst. Frottages*, Paris, Éditions Herscher, 1986, p. 7.

Schoendorff en hérite « comme condition ontologique⁸⁵⁵ ». Les empreintes, frottages, assemblages de fragments de toutes sortes, manipulations, retouches, ramènent à l'univers d'une science première à l'origine de l'œuvre. Le procédé prend, en un renversement dialectique, la place de la peinture, pour en faire le principe de composition picturale. L'art intègre une réalité constitutive de la substance comme morceaux fragmentés. Cela renvoie à la pensée de Hegel : « Ce que les œuvres d'art suscitent en nous aujourd'hui en dehors de notre plaisir immédiat, c'est notre jugement, du fait que le contenu, les moyens de sa représentation et l'adéquation de l'un et des autres sont soumis à notre réflexion⁸⁵⁶. » Aragon, qui mit en évidence les deux catégories d'œuvres (complémentaires ou constitutives) issues du collage, l'avait remarqué, regardant de près l'œuvre cubiste, Picasso, et Max Ernst. Chez ce dernier, l'élément collé va au-delà de la forme, il entre dans les compositions en suscitant un monde magique, au seuil du familier de leur matière et se recompose. Chez Schoendorff, « la palette » se complexifie encore, on est alors très loin de l'usage du « papier collé » dans sa première distinction terminologique. Quand il provoque un collage de réalités substantielles, il charge sa matière d'une signification dramatique. Ses « collages⁸⁵⁷ » sont transgressions de la dimension matérielle. Éros s'introduit par les choix plastiques élus, du galbe de la ligne à la découpe, en quête d'« une vision paradoxale⁸⁵⁸ ».

Sa première exposition de collages se fera avec le peintre, pataphysicien comme lui, Raymond Grandjean, sur les cimaises de la Librairie des Archers à Lyon⁸⁵⁹ (Excel n° 367 inv. 246, Excel n° 321 inv. 247, Excel n° 336 inv.598). Ces recherches font état de l'intérêt qu'il porte aux matériaux, à leurs textures, à la manière dont ils ont été altérés par l'effet du temps, patines et usures. Les reliefs nés de paysages aléatoires qu'avaient expérimentés les surréalistes semblent le séduire, il prolonge l'expérience sur les fragments de tissus. On repère ses références et ses préférences : les draperies échappées d'un codex médiéval, les graphismes incisés de leurs plis, de leurs replis ou de leurs froissés. Un travail des flux colorés

⁸⁵⁵ SPIES Werner, Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

⁸⁵⁶ Ibid.

⁸⁵⁷ On remarque que, dans le Théâtre de la cruauté, Artaud remanie le récit d'Alphonse Allais intitulé « Collage » pour en faire une pantomime parlante, dans SPIES Werner, Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

⁸⁵⁸ SPIES Werner, op. cit., p. 16.

⁸⁵⁹ Collages, Lyon, Librairie des Archers, 1954.

mêlés aux empreintes suggère des parties voluptueuses du corps humain. Il dessine des itinéraires sinueux et les relie aux carrières de ces matières⁸⁶⁰ (**figure 30** inv. 189).

⁸⁶⁰ Matières utilisées : papier froissé, perforé, imprimé (texte et illustrations), calque, carbone, capsule de lait (Excel n° 172 inv. 644), composant des bribes de mots (Excel n° 182 inv. 625), papier et bois brûlé (Excel n° 185 inv. 634), dentelle (Excel n° 178 inv. 638, Excel n° 176 inv. 640), maillages (Excel n° 173 inv. 643, Excel n° 171 inv. 645), allumette, brin de laine (Excel n° 171 inv. 645, Excel n° 170 inv. 646).

Dessin *versus* dessein : vers l'érotique de l'arabesque

« Vous voici dans nos petits papiers⁸⁶¹ », écrit Max Schoendorff dans un texte qu'il intitule « Scarabocchio » pour le catalogue de l'exposition Noirs dessins au Centre d'art contemporain de Lacoux⁸⁶². « Scarabocchio », qu'il traduit par « gribouillage », « gribouillon », offrant ainsi un contrepoint plus léger au titre équivoque choisi pour l'accrochage, mais aussi un moyen de faire référence à tout le corpus des griffonnages, grattages et finalement graffitis susceptibles d'indiquer une des voies par lesquelles l'art pourrait être exploité comme lien social. Dans ce texte, il attire l'attention sur la puissance du dessin, de l'art, dans la limitation de ses moyens comme système de communication d'idées. Comme il le fait toujours, méthodiquement, il refonde les origines : « Dessin. Ne se distingue pas de " dessein " avant 1790 [...]. Tracer les contours ou former le projet, le plan, c'est désigner la représentation concrète⁸⁶³. » Max Schoendorff souligne, par ce rapprochement étymologique, ce qui transparaît partout dans son œuvre : l'association simultanée de l'idée à sa matérialité intrinsèque. Ce qui se passe avec le dessin, poursuit-il, c'est qu'il exhibe, avec une économie de moyens, le processus créatif. Il est prélude à notations, descriptions, et conquiert son expression en toute indépendance. Ainsi, l'« érotique de l'arabesque⁸⁶⁴ », ce délié fantasque, devient pour lui le marqueur de la volupté. On y devine l'ombre du marquis

⁸⁶¹ SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », op. cit., p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

⁸⁶² Centre d'art né en 1971 de la volonté des artistes Fred Deux et Cécile Reims (que Max Schoendorff connaissait), occupant l'ancienne école communale du village.

⁸⁶³ SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », Noirs dessins, op. cit., p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

⁸⁶⁴ SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », Noirs dessins, cat. d'exp., Lacoux (Ain), Centre d'art contemporain Lacoux-Hauteville, 6 juillet – 1^{er} septembre 1996, p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242. Voir à ce propos, Philippe Thiébaud, catalogue de l'exposition 1900, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2000. Il avait cité le sentiment du critique d'art Robert de la Sizeranne (1866-1932) écrivant à propos de l'Exposition universelle de 1900 qui venait de fermer ses portes dans la Revue des Deux Mondes : « On croit assister au commencement du monde. [...] Les différents organes de la vie décorative se mêlent dans cet obscur creuset, comme le règne animal, le règne végétal et le règne minéral se confondent au seuil de la vie. » Bercé par l'art japonais et les réflexions des partisans du néo-gothique, tels Augustus Welby Pugin (1812-1852) et Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), ce fin observateur avait perçu, bien au-delà d'un répertoire de prédilection, ce flux vital, symbolisé par l'arabesque, qui dut sans aucun doute enchanter Max Schoendorff. Belle vigueur, et grande postérité que cette « ligne of beauty » théorisée par William Hogarth (1697-1764) qu'il s'agissait de restituer au cadre de vie de l'homme du XX^e siècle.

de Sade (**figure 21**)⁸⁶⁵. En plus de cinquante ans d'activité, Max Schoendorff présentera son œuvre dessinée lors d'expositions collectives, mais aussi plus d'une vingtaine de fois lors d'expositions personnelles⁸⁶⁶. Au fur et à mesure que les toiles ne sortent plus que rarement de l'atelier⁸⁶⁷, il accroît avec l'aquarelle, l'encre, le crayon, les territoires d'une fluidité nouvelle.

Les natures mortes au pastel⁸⁶⁸ (**figures 31 et 32**) réalisées à Gray (Haute-Saône), dans la maison de ses grands-parents maternels, vers 1945, intiment la conviction au jeune adolescent que peindre, dessiner, sculpter (**figures 141 et 142**)⁸⁶⁹ peuvent, en quelque sorte, réserver un avenir. Quelques années plus tard, l'élève du lycée du Parc à Lyon s'exerce à l'aquarelle (**figure 33**) avec un travail harmonique de la couleur qui prévaut sur la notation de la forme. Néanmoins, ce sont les recherches des avant-gardes, leurs procédés peu académiques, qui paraissent rapidement stimuler le jeune autodidacte. La curiosité dans le champ littéraire et théâtral dont il fait preuve alors va de pair avec une expérimentation plastique sans qu'il envisage une quelconque formation académique dans le domaine artistique. La technique, selon lui, s'acquiert, se conçoit en fonction de la nécessité. Ainsi celle du monotype, où l'on peut trouver un prélude au processus mental de l'image pressée qui l'intéressera plus tard.

Le dessin accompagne l'œuvre peinte et gravé de Max Schoendorff. Il le précède comme instrument d'étude⁸⁷⁰, d'observation, de mémoire et surtout d'expérimentation. Dans les premières années, il est pour lui autant d'occasions de trouver les instruments de sa propre invention. Quelques feuilles d'études⁸⁷¹, arrachées à des carnets, témoignent d'un regard

⁸⁶⁵ Sur cette photo, Max Schoendorff tient en main le tome III de la Pléiade des *Œuvres* du marquis de Sade ouvert sur la dédicace qui semble être son propre credo : « Voluptueux de tous âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage ; nourrissez-vous de ses principes, ils favorisent vos passions, et ces passions [...] ne sont que les moyens que la nature emploie pour faire parvenir l'homme aux vues qu'elle a sur lui ; n'écoutez que ces passions délicieuses, leur organe est le seul qui doive vous conduire au bonheur », dans SADE (de) Donatien, Alphonse, François, Sade, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 1998, p. 3.

⁸⁶⁶ Néanmoins, il y aura une interruption de dix ans dans cette régularité, de 1991 à 2001, période qui est davantage consacrée à l'œuvre peinte et gravé.

⁸⁶⁷ Dérobée (2004) sera son dernier tableau. Ce titre n'entérine-t-il pas, d'ailleurs, une transformation de la peinture, en pleine conscience de ce qui va suivre ?

⁸⁶⁸ Une amie de la grand-mère de Max Schoendorff pratiquait le dessin au pastel, au rez-de-chaussée de la maison familiale à Gray (Haute-Saône).

⁸⁶⁹ Deux plâtres ont été retrouvés dans le grenier de la maison des grands-parents maternels de l'artiste, maison de vacances de Haute-Saône de la famille Schoendorff.

⁸⁷⁰ Les dessins d'études ont été analysés et rapprochés des peintures afférentes (voir Le processus créatif, p. 89).

⁸⁷¹ Voir à ce sujet le chapitre consacré à : Le cœur des imbibitions, p. 63.

investi vers l'expressionnisme des maîtres rhénans du gothique finissant et vers les artistes maniéristes français plus qu'italiens qui tentent de se libérer de la convention. Il copie des académies (Excel n° 623 inv. 154), les madones (Excel n° 571 inv. 157), Pontormo, Parmigianino, Léonard, dans des techniques traditionnelles, à l'encre, à la sanguine ou à la pierre-noire.

En 1954, Max Schoendorff redouble son année d'hypokhâgne au lycée du Parc. Serge Gaubert, condisciple de cette époque, précise que Max fait figure d'électron libre au sein d'une classe où tous ne rêvent que d'intégrer la rue d'Ulm pour devenir enseignants à leur tour. Lui respire l'air du dehors, en opposant une liberté de penser et d'agir. La ville de Lyon de la fin de la mandature d'Édouard Herriot est sinistre de grisaille et de frilosité culturelle et littéraire, réfractaire à toute modernité. Max Schoendorff, pourtant, absorbe le classicisme enseigné. Autour du Théâtre des Marronniers et de Roger Planchon, cependant, il participe à l'aventure singulière d'une petite avant-garde noctambule qui se retrouve à la galerie Folklore de Marcel Michaud, dans les clubs de jazz, au ciné-club (le Pax, rue Bossuet), dans les librairies – à La Proue, librairie des frères Péju, à la Librairie des Archers de Mme Barillot. Il déniche des dramaturges en marge de la littérature enseignée française et allemande, s'intéresse aux utopistes, aux dadaïstes, aux surréalistes, à l'esprit de ces courants transgressifs et révolutionnaires. Il compose, dans des dessins à l'encre, des mannequins à l'étrangeté inquiétante, proches des créatures de Victor Brauner. Il les met en scène, en surimpression dans des décors abstraits (**figure 34** inv. 642, Excel n° 168 inv. 648, Excel n° 167 inv.649, Excel n° 165 inv. 651). Ces êtres de papier occupent les interstices de collages colorés, d'imprimés, d'illustrations. Ils avoisinent des architectures composites (Excel n° 360 inv. 620), des rouages de machines (Excel n° 178 inv. 638) qui rappellent l'univers mécaniste de Marcel Duchamp.

Dès le début des années cinquante, des dessins révèlent une attention pour le travail de Joan Miró (1893-1983) (**figure 35** inv. 583), laissant volontiers des flaques de couleurs primaires répandues suggérer les formes. Une série de monotypes l'atteste (Excel n° 295 inv. 548 à Excel n° 298 inv.552). Il se peut qu'il ait été intéressé par les sources du Catalan⁸⁷², ces objets du quotidien qui inspirent les ornements graphiques parus dans la revue *L'Œil*⁸⁷³. Il

⁸⁷² L'Espagnol sera fasciné par une collection de poulies de bois du Musée maritime de Barcelone qui rappellent certains des personnages enfantins de ses tableaux.

⁸⁷³ « Miró vous montre Barcelone », *L'Œil*, n°s 7-8, été 1955, p. 52-59. Max Schoendorff collectionnera durant de nombreuses années cette revue. Il la fera relier pour sa bibliothèque, et en mentionnera les références à des reproductions sur des études datées de 1962-1963.

s'introduit aussi dans l'univers de l'abstraction de Paul Klee ou regarde peut-être, malgré ses divergences idéologiques⁸⁷⁴, celui du groupe Témoinage⁸⁷⁵, que Marcel Michaud avait présenté au public lyonnais (Excel n° 246 inv. 476, Excel n° 248 inv. 478, **figure 36** inv. 623).

La direction adoptée par les artistes de l'abstraction lyrique, Hans Hartung (1904-1989), Georges Mathieu (1921-2012), constitue l'un de ces axes de recherche (Excel n° 432 inv. 434, Excel n° 387 inv. 436, Excel n° 381 inv.452, **figure 37** inv. 484, Excel n° 537 inv.285, Excel n° 536 inv. 286, Excel n° 493 inv. 287, Excel n° 497 inv.343). Son écriture à l'encre noire, ses surfaces labourées de jus dilués, incisées de jets de tourbillons, de hachures, d'enroulements (Excel n° 456 inv. 365, Excel n° 457 inv. 366, **figure 38** inv. 406), d'arabesques (Excel n° 458 inv. 395, Excel n° 462 inv. 383, se ponctuent de taches et d'éclaboussures (Excel n° 452 inv. 391, Excel n° 439 inv. 367). D'autres feuilles montrent des jaillissements de faisceaux, des secousses gravées dans la pâte (Excel n° 440 inv. 368, Excel n° 441 inv. 370, Excel n° 443 inv. 372, Excel n° 444 inv. 373, **figure 39** inv. 283).

Les recherches graphiques du jeune artiste commencées au début des années cinquante témoignent d'une pensée animée par l'automatisme dévoilée au cœur du processus créatif dans les Manifestes du surréalisme, appliquée à la peinture et au dessin. Le geste spontané impulse une liberté sur la mise en œuvre des matériaux et l'usage des outils. Puis le tracé conquiert son autonomie. La main reprend le trait du modelé sauvage que le hasard des séchages confie à l'œil intéressé par ce commerce avec l'aléatoire (**figure 40** inv. 105, Excel n° 603 inv. 106, Excel n° 488 inv. 291, Excel n° 543 inv.299, Excel n° 509 inv. 319, Excel n° 511 inv. 329, Excel n° 531 inv. 332). L'instinct premier se confond en un biomorphisme matriciel dont l'artiste s'empare pour l'intégrer à son processus créatif. Il ne l'abandonnera plus (**figure 41** inv. 333, **figure 44** inv. 334, **figure 45** inv. 342). Fred Deux, venu s'installer à Lacoux dans l'Ain en 1959, où il fondera avec Cécile Reims, sa femme, un centre d'art contemporain où s'organiseront des expositions collectives, reprendra la singularité de ces jeux de matière et de couleurs (**figures 42 et 43**). Des contrastes violents

⁸⁷⁴ Max Schoendorff avait une distance avec Témoinage dont la religiosité était très éloignée de ses propres convictions, précise Marie-Claude Schoendorff.

⁸⁷⁵ La première exposition du groupe Témoinage (4 octobre – 15 novembre 1936) réunit, autour d'un surréalisme indépendant du mouvement parisien, Louis Thomas, Claude Idoux, Albert Le Normand, François Stahly et Dimitri Varbanesco, dans BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Poids du monde*. Marcel Michaud (1898-1958), Lyon, Éditions Fage, 2011.

naissent de l'assemblage de surfaces finement détournées à la plume autour de cartographies à l'encre noire (Excel n° 487 inv. 292, Excel n° 486 inv. 293, Excel n° 485 inv. 294). Max Schoendorff poursuit, provoquant les circonstances d'autres émergences. Dans un collage de fragments de bois fumés sur papier lui-même flammé, il met à contribution l'action du feu générateur de formes et de couleurs (Excel n° 185 inv. 634), comme avait pu l'expérimenter Camille Bryen (1907-1977) avec sa Broderie de feu⁸⁷⁶ ou l'Autrichien Wolfgang Paalen (1905-1959) avec ses fumages.

Parallèlement au devenir de la substance et à ses détournements, on perçoit aussi l'exigence à s'exercer à une expression synthétique du dessin, saisie par l'intelligence de l'œil (Excel n° 376 inv. 448, Excel n° 378 inv. 450, Excel n° 375 inv. 474). Portrait ou autoportrait (Excel n° 231 inv. 493) croisent les études sur le même genre que ses grands prédécesseurs⁸⁷⁷.

Certaines feuilles n'ignorent pas non plus les recherches des précurseurs reconnus des surréalistes : Gustave Moreau (1826-1897), défenseur de l'inspiration imaginative et spirituelle, creusant la magie de la couleur et réenchantant les mythes (**figure 46** inv. 409, Excel n° 429 inv. 468), ou Odilon Redon (1840-1916), à la recherche de procédés spécifiques pour stimuler l'imagination et transformer le réel en étrangeté, notamment dans ses « noirs » (inv. 392, 405). L'inspiration onirique de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), artiste majeur du Sturm und Drang, teinte ses obsessions érotiques de visions cauchemardesques (**figure 47** inv. 20, Excel n° 123 inv. 69, Excel n° 112 inv. 82, Excel n° 578 inv. 144). L'artiste partage aussi les problèmes existentiels de Füssli, ses doutes, comme ceux de son contemporain Goya, les aspects passionnels de la relation entre les sexes. Ceux du marquis de Sade, librement exprimées, l'accompagnèrent encore plus intimement dans une série de monotypes (Excel n° 85 inv. 230 à Excel n° 92 inv. 235). Le papier transfert est ici utilisé par pression pour concéder au dessin, réalisé à la pointe sèche ou à la pierre-noire au verso, un fond ombré qui apparaît incisé dans l'irrégularité de la surface imprimée. L'iconographie exprime, pour certains, un onanisme provocant (Excel n° 371 inv. 453, Excel n° 372 inv. 454). La peinture métaphysique de Giorgio De Chirico (1888-1978) trouve des échos dans le huis clos d'un dessin de novembre 1973 servant à l'invitation de la galerie Verrière, pour l'exposition Max Schoendorff. Lithographies-dessins-gouaches. Les ombres portées accusées sur une étendue

⁸⁷⁶ BRYEN Camille, Broderie de feu, 1948, textile brûlé, 37,5 x 53,5 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts, CHASSEY (de) Éric, RAMOND Sylvie, 1945-1949, Repartir à zéro, Paris, Éditions Hazan, 24 octobre 2008 – 2 février 2009, p. 250.

⁸⁷⁷ MATISSE Henri, Étude pour Greta Prozor, 1916, fusain et estompe sur papier, 55,5 x 36,6 cm, coll. part.

vide font encore penser au peintre surréaliste dans un dessin non daté, peut-être réalisé dans la solitude du désert de Hassi Messaoud (**figure 48** inv. 94). Un écheveau de formes occupe dans cette feuille la quasi-totalité de la surface. Il tresse les contours d'une créature à tête de mort devant un nu agenouillé au pied duquel s'étalent d'autres formes humaines. Un petit détail, une gargoulette très réaliste, est à noter. Le cas est presque unique dans l'œuvre graphique de Max Schoendorff⁸⁷⁸. La scène se tient au creux d'une architecture, composée de piliers sur lesquels une échelle est appuyée. Doit-on trouver là, comme dans la *Melencolia* (1514) d'Albrecht Dürer, un symbole de l'élévation de l'esprit ? Schoendorff, dès 1959, cite d'autres motifs des gravures du maître : celui de la monture chevauchée par un corps de femme dénudée (Excel n° 373 inv. 456) observé dans *Le Chevalier, la mort et le diable* (1513). Il reviendra délibérément au graveur de Nuremberg lors de la conception des onze lithographies de *La Grande Passion*⁸⁷⁹ en 1972.

La pratique du dessin renouvelle les champs exploratoires de mondes fluides, en demi-teintes, évanescents, transparents. Les fragmentations de surfaces s'interpénètrent par voisinages⁸⁸⁰, creusant souvent des notations raffinées qui conversent en toute intimité. C'est sur ce concept d'interpénétrations de formes intérieures qu'il nous paraît intéressant de nous arrêter un instant : « Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire les contours ; le dessin ne consiste pas simplement dans le trait : le dessin, c'est encore l'expression, la forme intérieure [c'est nous qui soulignons], le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela ! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture⁸⁸¹ », rappelle Max Schoendorff, citant Ingres, dans « *Scarabocchio*⁸⁸² ». Il ajoute cette phrase programmatique : « il [le dessin] exhibe le processus créatif... [Il est] réflexion sur les pouvoirs de l'art dans la limitation des moyens, écriture du trait, fuite de l'avant vers l'après inventaire, description.

⁸⁷⁸ Le détail d'un autre réceptacle, un pot à crayons, est représenté à l'extrême droite en bas du dessin *Foolish Wives*, 1982-1983, mine de plomb sur tôle, 200 x 300 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

⁸⁷⁹ Voir à ce propos *La Grande Passion*, p. 329.

⁸⁸⁰ « En art, ce qui importe surtout, ce sont les rapports entre les choses », rapporte Dominique Fourcade du travail d'Henri Matisse, qui précise encore qu'on observe chez Rembrandt, Turner, et, d'une façon générale, chez les coloristes, cette façon de modifier les différentes parties du papier blanc, sans y toucher par voisinage, dans MONOD-FONTAINE Isabelle, RAMOND Sylvie (sous la dir.), *Henri Matisse. Le laboratoire intérieur*, Paris, Éditions Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2016, p. 368.

⁸⁸¹ SCHOENDORFF Max, « *Scarabocchio* », op. cit., p. 1. Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 242.

⁸⁸² La justesse du choix du caractère typographique utilisé pour ce titre qui correspond parfaitement au sens de *Scarabocchio* (gribouillage, gribouillon) est à noter.

Érotique de l'arabesque [c'est nous qui soulignons]⁸⁸³ ». Maintes fois repéré dans sa peinture, dans sa gravure⁸⁸⁴, l'aspect interne transparait encore davantage par le travail du trait, de sa répétition, de son entrecroisement, à l'origine de la texture, du tissu vivant, de sa couleur, à l'instar de Gautier d'Agoty⁸⁸⁵ dans ses planches anatomiques (Excel n° 31 inv. 18, Excel n° 628 inv. 58, Excel n° 642 inv. 74, Excel n° 683 inv. 172).

Prétexte à dessiner sa propre vision du monde, Schoendorff introduit par l'usage qu'il fait du démembrement du corps, de sa fragmentation rythmique intérieure, une capacité à exprimer le pouvoir sacré d'envoûtement primitif. Il assemble les formes du désordre, du chaos de leurs déconstructions, de leurs structures labyrinthiques. Saisissant dessin, à cette rencontre, que cette feuille datée du 3 mai 1963 (**figure 49** inv. 63). Son observation à distance nous offre une image anthropomorphique, surmontant une imbrication oblongue et zigzagante. Le trait est vif, les contrastes sont accusés par le travail de la hachure, mais aussi par les rehauts de lavis aux tonalités grises et ocre. L'équilibre des volumes occupe la verticalité du format prolongeant les recherches visibles sur les châssis de *L'Iris obscur* (janvier 1963), de *L'Anatomie des larmes* (février 1963) ou du *Front dans les seins de la mort* (avril 1963), peints quelques mois auparavant. D'autant que, comme il l'avait relevé à l'analyse des dessins de Pierre Klossowski : « La charge érotique qui parcourt l'ensemble de l'œuvre s'intensifie d'aveux intimes alternés. [...] s'en remettant à la dictée de l'image, fait jouer un rouage des dures lois de l'hospitalité pour contraindre le contemplateur au regard et profaner voluptueusement le corps exproprié d'esprits en suspens⁸⁸⁶. » Au dessin se substitue le dessein : exprimer un désir. Comme le dit Vladimir Maïakovski dans un poème figurant dans le catalogue de l'exposition Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel

⁸⁸³ L'article se termine en poème, un poème de l'artiste, dans SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », op. cit., p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

⁸⁸⁴ Lithographie L'Écartelée, 1974, lithographie sur papier, 76 x 54 cm, coll. de l'artiste.

⁸⁸⁵ Une estampe de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785), Femme nue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, dite *l'Ange anatomique*, Planche XIV de la Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, Gautier, Paris, 1746, a été offerte à Max Schoendorff par Pietro Sarto, fondateur de l'Atelier de Saint-Prex en Suisse.

⁸⁸⁶ SCHOENDORFF Max, « Le trouble par l'image », Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 155.

Michaud⁸⁸⁷, il est « enragé de la chair / Et changeant de ton comme le ciel / Si vous préférez / [je serai] irréprochablement délicat, / Pas un homme alors, mais le nuage en pantalon⁸⁸⁸ ».

Avec l'œuvre dessinée de Max Schoendorff, on entre dans une expérience presque archéologique de la pensée : elle est, tour à tour, enfouissement et excavation, attirance et répulsion. Elle met à mal notre impatience d'observateur, tant l'image devient énigme, énigme de ces êtres, de ces mondes et des rapports qu'ils entretiennent, cependant qu'à l'impossible nous sommes tenus... Le trajet foisonne de détours, de chemins de traverse. L'itinéraire de lecture nous tient sous un rapport rythmique de césure et de variations propices à la perte de repères et au principe de chaos. Le rapport au temps doit aussi être pris en compte dans la découverte de l'œuvre. L'artiste impose un rythme lent à la lecture que l'on se doit d'adopter, sous peine de n'y rien percevoir. Le rapide coup d'œil fonctionne comme le caillou jeté sur la surface immobile d'un lac de montagne. Elle peut se troubler très vite dans ce foisonnement, ces imbrications aux reliefs torturés, emmêlées dans des métaphores plus physiques que métaphysiques du corps et du monde. La musique ne se perçoit qu'au prix d'un long face-à-face.

Robert Desnos, en 1926, s'interrogeait sur les rapports du surréalisme et de la peinture : « ... le grand problème de la peinture surréaliste a été l'application de la définition du surréalisme aux procédés picturaux⁸⁸⁹ ». Problème stérile, conclut-il. « En effet, seuls les dessins des médiums, les dessins obtenus à l'état second, les dessins de fous, peuvent, et dans une certaine mesure seulement, répondre à cette définition. On essaiera de trouver des procédés⁸⁹⁰. » Les procédés, ils les trouvèrent dans l'état de sommeil hypnotique. Max Schoendorff les découvre, semble-t-il, dans ce que lui suggère son expérimentation matérielle particulièrement efficace et féconde dans les premières années au regard des itinéraires de sa pensée. Ils insufflent au tracé son autonomie.

⁸⁸⁷ Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud, cat. d'exp., Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, 1957.

⁸⁸⁸ MAÏAKOVSKY Vladimir, « Le nuage en pantalon », Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud, cat. d'exp., galerie Folklore – Marcel Michaud, Lyon, 1957, non paginé.

⁸⁸⁹ Dans AUROUET Carole, Dessins hypnotiques. Robert Desnos, Paris, Jean-Michel Place, 2015, p. 14.

⁸⁹⁰ Ibid., p. 14.

La matérialité est le point d'ancrage de l'expérimentation

Les formats retenus pour ses dessins sont presque toujours verticaux. Jusqu'en 1962, les dimensions n'excèdent que rarement le format A 4. L'artiste travaillera ensuite aussi bien de petits formats (13 x 18 cm) que de moyens formats (30 x 22 cm ; 41 x 31 cm) ou de plus grandes dimensions (60 x 45 cm ; 90 x 70 cm ; 105 x 74 cm). Le goût des séries, des ensembles, comme des déclinaisons autour d'un thème, gagne peu à peu, comme dans l'œuvre peinte (aquarelles de 1991 : *Le Baiser et la morsure*, *Lucre et stupre*, *Parties carrées*, *L'Instant obscur*, *L'Antre de Zagreus*, *Nigra sed Pulchra*). Néanmoins, l'artiste conçoit ses accrochages autour d'une œuvre exceptionnelle qui focalise l'attention. Ainsi en va-t-il de la mine de plomb *Foolish Wives*⁸⁹¹ (200 x 300 cm), défi au temps de l'élaboration et à l'espace, du tondo concave *Ouroboros* (100 cm de diamètre) ou de la grande aquarelle *Répétition générale* (120 x 199 cm).

L'attachement à la qualité du support – sa potentialité de réaction – est avéré (quantité de nuanciers d'échantillons sont conservés à l'atelier). Le choix est aussi réfléchi quand il devient éditeur. Il n'hésitera pas à utiliser des papiers d'exception qui par leur aspect, leur tenue, entraînent des impressions à risque⁸⁹². La collecte est large⁸⁹³ : papier mat, papier chiffon poreux ou papier lisse, satiné, rarement glacé, papier pelure, papier japon, papier de soie, calque, papier à lettres, buvard, carte à gratter, plastique et aluminium. Des papiers de fortune peuvent être exploités comme a pu l'être un intérieur d'enveloppe. La surépaisseur des lignes que forment les pliures cernées de blanc structure le dessin tout en palpitations (**figure 50** inv. 93). Les grammages légers sont renforcés, plissés, froissés, contrecollés. Ils forment un réseau texturé qui anime la surface colorée (Excel n° 104 inv.147). Max Schoendorff introduit parfois des couches fines ou épaisses de mastics comme le faisait Fautrier. Il les rainure, les use, les constelle de taches (Excel n° 410 inv. 361, Excel n° 471 inv. 400). L'effet qu'il obtient sur la couche d'apprêt de la toile, dans ses tableaux, au retour

⁸⁹¹ Voir, pour l'analyse de ce grand dessin, le chapitre : *La question du temps et du rythme dans l'œuvre*, p. 240.

⁸⁹² Depuis le bulletin *...Ça presse...* imprimé sur papier bible, à l'ouvrage, *De l'amour*, de Dionys Mascolo imprimé sur un papier plastique qui d'ailleurs occasionnera bien des déboires lors de sa reliure, force est de constater la témérité de l'artiste en la matière.

⁸⁹³ Max Schoendorff remplit des cartons à l'atelier de nombreux nuanciers anciens ou en usage mais aussi une grande variété de papiers d'emballage des plus hétéroclites dont une collection de papiers d'emballage d'oranges.

du Sahara, fonctionne de la même façon : une granulosité transparaît sous la couche picturale, agissant comme le marqueur érodé du temps sur la matière⁸⁹⁴.

La multiplicité des moyens d'application de la couleur s'accorde avec la variété des supports. Plumes, grattoirs, pointes, pinceaux, spatules (Excel n° 414 inv. 440, Excel n° 264 inv. 514), éponges mais aussi tampons, estompes, tampons de papier froissé, papier plié, enduits de couleur, sont à l'origine d'une riche expérimentation qui avait passionné les artistes exposés chez Michaud. Le docteur Émile Malespine⁸⁹⁵ en particulier (**figure 51**) était allé pour sa peinture jusqu'à en fonder un système où s'organisait l'invisible en réalisant le vœu d'Apollinaire : « les mondes impondérables deviennent réalité⁸⁹⁶ ». Mais la référence dans ce domaine reste Max Ernst et ses empreintes de contact comme dans *Le Cavalier polonais*⁸⁹⁷. Le comportement des substances colorées pressées sur un support donne naissance à des images qui s'apparentent aux mondes sous-marins (**figure 52** inv. 267, Excel n° 239 inv. 485), chthoniens (Excel n° 236 inv. 636) ou cosmiques (Excel n° 198 inv. 662). Ces recherches plastiques conduisent à des mystifications biomorphiques. Elles résultent d'un travail qui ne naît pas de ces seuls procédés. D'autres produits et méthodes d'application agissent comme autant de stimulants. Ils concourent à une hybridation figurative de la forme (**figure 53** inv. 37). Ainsi, le peintre marque un intérêt pour l'exploitation des réseaux naturels qui se forment par l'interpénétration des flux, leurs jeux devenant consubstantiels à ses tracés (**figure 54** inv. 125, Excel n° 667 inv. 117, Excel n° 422 inv. 432). Il attend avec patience les révélations des absorptions, des émulsions d'encres grasses ou maigres formant les cartographies d'archipels aléatoires aux rivages cernés (Excel n° 210 inv. 553). On se rappelle à cet endroit le travail d'Olivier Debré (1920-1999), *Le Mort et son âme*⁸⁹⁸, de 1945. Le frottage pratiqué par Oscar Dominguez (1906-1957) ou par Max Ernst (1891-1976)

⁸⁹⁴ Nous avons pu analyser de très près, à cet effet, les différents glacis sur l'huile sur toile de *C'est la mer allée* avec le soleil, de 1962, demeurée à l'atelier.

⁸⁹⁵ Émile Malespine, d'abord proche de Dada, se démarque du groupe surréaliste en fondant le suridéalisme et expose en 1947 à la galerie Maeght ses « kissogrammes » à l'Exposition surréaliste internationale. Il utilisera le procédé de la décalcomanie dans sa peinture, *Surréalistes, certes*, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2015, p. 73.

⁸⁹⁶ Apollinaire cité par Émile Malespine, « Intégralité picturale », dans *Le Surréalisme en 1947*, Paris, Maeght éditeur, 1947, p. 112.

⁸⁹⁷ Max Schoendorff a dû apprécier cette œuvre reproduite, entre autres, ERNST Max, « Souvenirs rhénans », *L'Œil*, n° 14, février 1956, p. 13. Il considérait même qu'il aurait pu l'acheter, que n'importe qui, ou presque aurait pu l'acheter : « elle valait le prix d'une 2 cv... », rapporte Marie-Claude Schoendorff. 2cv qu'il n'a jamais possédée, puisqu'il n'a jamais conduit...

⁸⁹⁸ DEBRÉ Olivier, *Le Mort et son âme*, 1945, aluminium sur papier, 61 x 72 cm, Paris, coll. part., dans CHASSEY (de) Éric, RAMOND Sylvie, 1945-1949. *Repartir à zéro*, Paris, Éditions Hazan, 24 octobre 2008 – 2 février 2009, p. 170.

fonctionne sur un mode comparable (Excel n° 26 inv. 73, Excel n° 395 inv. 458, Excel n° 396 inv. 467). Ils sont un appel à la stimulation de l'imagination matérielle. De l'utilisation d'objets matriciels, de leurs empreintes colorées, de découpes de dentelles (Excel n° 260 inv. 509), de papiers ou de textiles froissés (Excel n° 116 inv. 192, Excel n° 317 inv. 570) naissent de fructueux comportements. À travers une grille, des encres de couleur ont été vaporisées pour faire naître une architecture (Excel n° 208 inv. 599). Les dessins peuvent être aussi travaillés en épaisseur, par adjonction de sable appliquée sur des arabesques de colle comme a pu le faire André Masson (1896-1987) (Excel n° 421 inv. 444), de rognures de crayon (Excel n° 189 inv. 630), mais aussi par retraits, à la pointe sèche, par grattages, rainurages ou frottages (Excel n° 242 inv. 482).

L'univers aléatoire de la tache est fréquemment convoqué (Excel n° 410 inv. 361, Excel n° 406 inv. 412, Excel n° 408 inv. 413, Excel n° 407 inv. 425, Excel n° 425 inv. 437, Excel n° 426 inv. 438, Excel n° 420 inv. 443, Excel n° 424 inv. 447, Excel n° 411 inv. 470, Excel n° 419 inv. 471, Excel n° 203 inv. 480). Le dripping de Jackson Pollock (1912-1956) n'est pas éloigné des recherches effectuées sur les coulures (Excel n° 423 inv. 430, Excel n° 420 inv. 443). Des éclaboussures ponctuent des lignes aux tourbillons lyriques d'Angélique⁸⁹⁹, illustrations du carnet de poèmes de 1957, mis en pages par le typographe et ami Robert Droguet. De nombreux motifs informels des années 1958-1959 montrent un intérêt certain pour les dessins de Fautrier⁹⁰⁰ (**figure 55** inv. 266, **figure 57** inv. 400). L'aléatoire de la matière répandue converse avec la tension transmise par l'outil, alternant maîtrise et laisser-aller, laisser-survenir, débordements libres et investis. Les détrempe retravaillées (Excel n° 154 inv. 257, **figure 59** inv. 258) par des graphismes ténus dialoguent avec les traces d'encre éponnées ou essuyées. Elles rappellent certains dessins de Wols (1913-1951)⁹⁰¹ ou d'Henri Michaux (1899-1984)⁹⁰² dans des tonalités plus éteintes relevées par des reflets métallisés qui leur confèrent un caractère précieux.

Lorsque le fond du dessin ne conserve pas le blanc ou la couleur d'origine du papier, il est fréquemment recouvert d'un jus transparent. Il offre ainsi une matière vivante, qui

⁸⁹⁹ GUILLOT Gérard, Angélique, Lyon, Carnet Syntaxe 3, 1957.

⁹⁰⁰ **Figure 56**, FAUTRIER Jean, Petite construction en bleu, 1959, tempera, crayon et pastel sur carte toilée, 49 x 64 cm, Bergame, Italie, Gamec. Cet intérêt pour Fautrier est aussi celui de son ami Robert Droguet : DROGUET Robert, Fautrier 43, Lyon, Imprimerie Besacier, 1957. Max Schoendorff possède un original multiple de Fautrier, accroché au mur de son atelier (pièce aux Masques).

⁹⁰¹ WOLS, Composition, plume, encre noire et aquarelle sur papier, 20,8 x 13,5 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1955, dans DE CHASSEY Éric, RAMOND Sylvie, op. cit., p. 229.

⁹⁰² Henri MICHAUX, Sans titre, 1948, encre noire et aquarelle sur papier vélin, 32,7 x 24,9 cm, Paris Archives Michaux, KC 08, dans CHASSEY (de) Éric, RAMOND Sylvie, op. cit., p. 260.

compose naturellement avec les manques, les séchages irréguliers, les traces du pinceau. Elle est altérée parfois par la plume sèche ou revêtue de gouache épaisse incisée par le grattoir, prélude à la gravure (Excel n° 159 inv. 657). Ces fonds encrés à partir de larges coups de pinceau ou essuyés sont le prétexte fécond à un développement plastique décisif au regard d'un devenir, une morphologie de la matière rendant compte d'un espace-temps, d'une durée durant laquelle le dessin, versus la peinture, se crée. Ce sont les formes cernées autour des flux d'encre répandue ou essorée qui apparaissent sous la plume fine du Schoendorff des années 1959-1960 (**figure 60** inv. 353, Excel n° 547 inv. 284, Excel n° 491 inv. 288, Excel n° 513 inv. 314). La découpe des pourtours affirme encore cette poésie de l'informel dans un monotype conservé dans le carton daté de 1956-1957 (**figure 61** inv. 527). On retrouvera cet intérêt pour ce travail de découpe en peinture, sur métal cette fois, dans le grand polyptyque Scène de la vie des douze Césars (1983), sur d'autres panneaux comme Le Cou et l'éventail (1984), ou Tiers état second (1984). L'expérimentation aborde aussi les données de planéité, de concavité, Ouroboros (dessin sur tôle de métal de 1984), ou de convexité du support. C'est sur le terrain du fait pictural et de son origine que se déploient ses recherches. Ces préoccupations croisent les recherches du mouvement Supports-Surfaces à la fin des années soixante : une primauté pour la réalité matérielle qui retourne aux origines de la peinture. Le sujet est évacué, l'utilisation des motifs est répétitive, de nombreux outils permettent l'émergence de formes aléatoires, une diversité de techniques d'application de la pâte avec des colorants, des cires, des empreintes, des pochoirs, des tampons, des pliages. Cependant dans les œuvres de Max Schoendorff la couche picturale est travaillée en profondeur par des glacis qui ignorent la simplicité de l'aplat, chère aux artistes de Supports-Surfaces. Tous se préoccupent des conditions d'exposition des œuvres, une autre réflexion sur la justesse de la monstration.

Amalgames et éclats de corps défaits

Dès 1958, le corps, plus spécifiquement féminin, prend dans l'œuvre dessinée une importance croissante (Excel n° 391 inv. 417, Excel n° 395 inv. 458, Excel n° 394 inv. 461, Excel n° 393 inv. 462, Excel n° 396 inv. 467, voir Excel n° 566 Le Voyeur, 1961, feutre sur papier, 31 x 24 cm, coll. part.). L'étude de celui-ci fait place à un usage complexe d'enchevêtrements organiques (**figure 62** inv. 27). C'est de ces contorsions que tressaille la

vie. Comme dans un dessin de Théodore Géricault (1791-1824), Couple enlacé⁹⁰³, ou dans les Caprices de Francisco de Goya (1746-1828), les monstres inquiétants, métamorphoses d'éclats de corps démembrés, paraissent appartenir au monde de l'« inquiétante étrangeté⁹⁰⁴ », reflet du connu non reconnu. On pense aussi aux masques phytomorphes du singulier Giuseppe Arcimboldo (vers 1527-1593), à ces juxtapositions d'éléments informels de toute nature (**figure 63** inv. 56), objets transitionnels de passage d'une forme à l'autre. Les crayonnés d'enchevêtrements de ces brisures organiques font place à des acrobaties piranésiennes, sujets d'angoisse et d'anxiété. Le dessin retenu pour l'affiche de l'exposition⁹⁰⁵ à la galerie Verrière, en 1969, accusera cette attirance pour le corps déformé, tendu, lardé d'entrelacs. La chair comme matériau tumultueux, ambigu et sensuel, est pour Schoendorff assumée. Elle l'est encore plus violemment qu'elle avait pu l'être dans le dessin et la sculpture d'un prestigieux prédécesseur en la matière : Auguste Rodin⁹⁰⁶. Les foules nues amoncelées, les dégringolades de corps extatiques de *La Porte de l'Enfer*, accusent le désir puissant d'exprimer par séquences le langage du corps modelé, malaxé, torturé ou laissé libre de dialoguer avec la matière brute et sauvage de l'origine. Ces silhouettes agglomérées se retrouvent sur plusieurs feuilles de la plume ou du crayon de Max Schoendorff (**figure 64** inv. 34, Excel n° 635 inv. 21, Excel n° 77 inv. 27). Les surréalistes travaillèrent ce biomorphisme. Ainsi Hans Arp (1886-1966), avec ses reliefs en bois ou ses collages abstraits créés selon la « loi du hasard », s'oriente vers un caractère organico-abstrait qui rappelle aussi à maints égards la volupté du tracé des courbes et des volumes de Schoendorff. La déformation gagne dans la fluidité du trait, monstrueuse comme sur l'invitation⁹⁰⁷ Max Schoendorff, Lithographies, dessins, gouaches, à la galerie Verrière, en 1973. L'ombre des macabres dessins du symboliste Alfred Kubin (1877-1959) plane⁹⁰⁸, puis rejoint le caractère voluptueux des amalgames de Hans Bellmer (1902-1975), l'élégance de leurs contours, de leurs tracés d'arabesques, de ses entrelacs souples et visqueux (Excel n° 70 inv. 87, Excel n° 607 inv. 95, Excel n° 704 inv. 140). Le travail de la ligne serpentine, du maillage, du voilement, de la hachure, qu'on peut admirer dans une gravure (Hans BELLMER, Pauvre Ann,

⁹⁰³ Max Schoendorff reproduira ce dessin dans un article du bulletin trimestriel de l'URDLA, GAVARD-PERRET Jean-Paul, « Hiatus et colonnes », ...Ça presse..., n° 37, juin 2008, p. 31.

⁹⁰⁴ Concept freudien.

⁹⁰⁵ Max Schoendorff, peintures et dessins, Lyon, galerie Verrière, sous le patronage de Pierre Gaudibert, conservateur du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 4 mars – 3 avril 1969.

⁹⁰⁶ De nombreux ouvrages sur Rodin figurent dans la bibliothèque de l'artiste.

⁹⁰⁷ Voir Inventaire graphique, Excel n° 711.

⁹⁰⁸ Dessin de 1963, non localisé, reproduit dans *Le Soigneur de Gravitité*, n° 1, décembre 1991, p. 60.

1968, héliogravure, 37 x 50 cm, image 27 x 30 cm, coll. de l'artiste, **figure 65**) accrochée dans la pièce aux Masques, témoigne de cette admiration. Elle nourrit des formes qui deviennent davantage viscérales à la fin des années soixante (**figure 66** inv. 179, Excel n° 686 inv. 180). La feuille se remplit progressivement, comme irrémédiablement, d'une onde qui ne laisse plus aucun espace vierge (Excel n° 63 inv. 67, Excel n° 57 inv. 96). C'est ce qui est à l'œuvre dans le grand dessin sur tôle de 1982-1983, Foolish Wives⁹⁰⁹ (**figure 6**).

Le baroque est tutoyé dans son rythme tournoyant, aspiré par de profondes cavités. Les corps sont habités et puisent l'érotisme de leur substance interne révélée au grand jour (**figure 67** inv. 69) : fragments de membres, greffés de sexes, du galbe d'un sein, de la ligne enroulée d'une langue, de la mollesse d'un ventre (**figure 68** inv. 87). Puis, dans les plis de la chair, des présences fantomatiques de dissections, des béances se creusent et la feuille projette l'ombre d'un effluve envahissant qui laisse entrevoir les traces de vibrations s'insinuant jusque dans ses moindres interstices (**figure 69**).

Au contact de la caresse du calcaire lithographique (La Tentation de Lilith), Max Schoendorff mène une recherche similaire dans l'informe abrégé du corps voluptueux. Il extrait par l'outil affûté sa fragmentation parfois cellulaire sur son modelé. Il restitue dans ces golems le délié qui habite l'arabesque livrée à la dérive de l'à vau-l'eau lymphatique. La pointe de l'outil s'applique à un détournement, flatte un arrondi, s'arrête pour reprendre souffle, se revigore, pour mieux exténuer l'obscurité intimidante d'une ombre ou la blancheur d'un vide. On constate à la faveur de cette réflexion que la recherche de lumière n'est pas une préoccupation de l'artiste ; il s'agit davantage de faire émerger une phosphorescence qui produit des halos, des dilutions dégradées (**figure 70**). La réserve blanche sur laquelle il joue explicitement dans Trous blancs⁹¹⁰ se plaît à être mise en exergue au sein de perspectives distordues, rampantes. Le signe inscrit par son pourtour s'absorbe dans ces vacuités comme autant d'interrogations sur l'absence (**figure 71** inv. 276).

Enfin, les membres constamment disloqués, les formes organiques, ont valeur de métonymie de la maïeutique quand « s'érigent les puissances d'Éros⁹¹¹ ». Comme l'avait dit Max Schoendorff à Jean-Paul Jungo, à l'origine de toute action de création, « je n'ai jamais eu de projet plastique dans mon geste, ça relève plus des gestes de l'amour, de la caresse⁹¹²... ».

⁹⁰⁹ Voir, pour l'analyse de ce grand dessin, le chapitre : La question du temps et du rythme dans l'œuvre, p. 240.

⁹¹⁰ Trous blancs, 1983, lithographie, 120 x 80 cm.

⁹¹¹ AUROUET Carole, op. cit., p. 17.

⁹¹² JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 64.

Robert Desnos l'avait écrit avec les mots suivants sur un de ses dessins de 1927, dédié à Théodore Fraenkel : « L'amour est le lieu de rencontre de l'esprit et de la matière et le seul domaine où tous les deux puissent se manifester dans leur plus extrême liberté⁹¹³. » De ce biomorphisme se dégage une énergie qui se nourrit de ces substrats.

Quand l'hybridation des règnes bouleverse l'ordre de la nature

Les dessins à l'encre que l'artiste exécute à Hassi Messaoud (**figure 72** inv. 300, Excel n° 546 inv. 282) attestent un surcroît d'observation rapprochée de la structure de la matière, entrepris depuis 1959 et à cet endroit, de l'univers minéral du désert. Cette attention naturaliste qui l'entraîna à exercer son attention au rendu du matériau fut décisive. Une série de quatre dessins de 1961 (Excel n° 545 inv. 248, Excel n° 546 inv. 282, Excel n° 547 inv. 284, Excel n° 548 inv. 330) exécutés à l'encre à l'aide de brosses à peine encrées font état de cet intérêt. La finesse des outils employés pour besogner la couleur témoigne également de l'attention au spectacle des textures observées (Excel n° 490 inv. 289).

La distinction des règnes animal, végétal et minéral est brouillée par la densité des maillages graphiques. Cette cartographie du vivant traverse une image évolutive à l'instar de celle recherchée par l'artiste Unica Zürn (1916-1970). Ils sèment, par leurs caractères compulsifs, le désarroi chez le regardeur (**figure 73** inv. 8, Excel n° 46 inv. 122, **figure 74** inv. 362). Nous ne nous essayerons pas à une interprétation psychiatrique qui n'apporterait que peu au procédé semble-t-il adopté par l'artiste, de laisser librement se propager sur le papier les flux agissants⁹¹⁴. On se saisit plutôt des indices d'une conversation engagée avec la matière de la nature⁹¹⁵, poursuivie jusqu'au bout dans les feuilles du carnet *À l'aveuglette*. On admire la souplesse qui intègre à ce fourmillement embryonnaire l'arène vide, à peine modelée de plages de silence, de déserts qui enflent la surface devenue mouvante. Frissons, sursauts, tressaillements du tracé, consolident la trame. Des hallucinations prennent corps ;

⁹¹³ DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1927, reproduit dans AUROUET Carole, op. cit., p. 17.

⁹¹⁴ Max Schoendorff s'explique sur ce point sur le rôle d'intermédiaire qu'il considère avoir, de révélateur de l'œuvre : « Il n'y a pas de ma part un investissement émotionnel au sens où ce serait quelque chose qui me touche personnellement pour des raisons de ma propre vie intime », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 105.

⁹¹⁵ Voir Inventaire graphique, Excel n° 572, dessin daté du 24 mai 1962 et reproduit dans DROGUET Robert, « Peinture », *Objectif*, mars 1969, p. 18, et deux dessins exposés en 1967 à Barcelone chez René Metras, n° 22 (Excel 621) et n° 24 (Excel 622), encadrés par l'artiste.

elles rappellent le bestiaire mirifique d'Alfred Kubin⁹¹⁶ (**figure 75** inv. 381, Excel n° 446 inv. 382). L'exposition Max Schoendorff à la galerie René Metras de Barcelone, au printemps 1967, présentait déjà cette hybridation des règnes⁹¹⁷ (Excel n° 677). Le sédiment du vocabulaire schoendorffien est en place, miscellanées de formes anthropomorphiques, chairs arborescentes, fibreuses, ajustées dans de souples replis ; des structures plus osseuses se métamorphosent en concrétions lapidaires. Elles occupent des anfractuosités profondes et soulignent l'éclat des rondeurs des modelés.

Feuille après feuille, ponctué par quelques observations de maîtres anciens, de motifs identifiables, mais surtout confronté au corps à corps accepté avec la matière, le dessin comme la peinture conquiert peu à peu un caractère organique majeur. Si l'on peut prétendre à discerner des cosmologies, elles fusionnent ensemble, tenant tout à la fois du minéral, du végétal et de l'animal. Les tracés découvrent les ravinelements de flux primitifs d'un art pariétal qui traverse la feuille (Excel n° 235 inv. 668). Le noir ou la couleur jaillissent de la paroi ; la gestation du dessin se complaît dans ce bouillonnement. Le ductus est invisible ou mille fois renvoyé à une autre lecture. La question de son existence demeure ouverte : il n'y a pas de mise en place préalable. L'artiste opère dans une progression révélatrice. On peut en avoir une idée précise avec les séances de prises de vue de Rajak Ohanian du grand dessin Foolish Wives : comme la mer descendante découvre peu à peu la grève ruisselante, les rochers enfouis, les coquilles prises dans le maillage des fucus arborescents, les mollusques échoués, l'image apparaît (Excel n° 772 inv. 24, **figure 76** inv. 55). Les ombres sont travaillées par les modelés de gris légers du crayon dur, à la mine de plomb (Excel n° 681 inv. 77) ou en contraste plus accusé à l'encre ou au crayon (Excel n° 667 inv. 117, Excel n° 668 inv. 125). Corps et nature recréent l'atlas singulier du vivant.

La couleur est un voilement rare, diffus et délicat (Excel n° 108 inv. 20, Excel n° 831 inv. 29, Excel n° 568 inv. 127, Excel n° 74 inv. 206, Excel n° 76 inv. 211). Noirs et blancs règnent dans l'œuvre dessiné jusque dans les années soixante-quinze où l'aquarelle exacerbe un talent de coloriste déjà avéré dans la peinture et l'estampe. Une exposition Max Schoendorff. Aquarelles 1974-1975, à La Petite Galerie, en octobre 1976, rend compte de cette nouvelle jubilation.

⁹¹⁶ Kubin Alfred, *La Sella, L'Orchidea*, dans MITSCH Erwin, Alfred Kubin (1877-1959), cat. d'exp., Milan, Mazzotta, 1988, p. 50-51.

⁹¹⁷ André Dubois, Max Schoendorff, Veyron-Lacroix, Lyon, galerie Folklore, mai 1966, Max Schoendorff, Barcelone, galerie René Metras, 19 mai – 8 juin 1967, n° 14 (Voir Inventaire graphique, Excel n° 658).

Les monotypes

Dès 1956-1957, les matrices de monotypes⁹¹⁸ constituées de papiers collés soigneusement choisis pour la qualité de leur texture (Excel n° 300 inv. 616) aux formes simples, souvent géométriques, font l'objet de recherches multiples. Sens successifs d'utilisation, densité d'encrage, adjonctions sur le support imprimé d'autres éléments de couleur, gouache (Excel n° 252 inv. 500), pigments métallisés (**figure 77** inv. 506), collages de papiers découpés (Excel n° 335 inv. 597). Les matières se superposent, complexifiant les étapes, rendant difficile la lecture du processus. La fluidité de l'encre ou de la peinture, la pression de la matrice sur le support, ainsi que l'opération qui consiste à désolidariser la matrice de son support, produisent des marbrures, des ocellures qui, au même titre que les frottages, tracent les redjems des chemins de l'imaginaire (**figure 78** inv. 617). La peinture de Max Schoendorff s'abreuvra à ces sources. Un peuplement de petits personnages surgit dans les méandres de cette abstraction (Excel n° 345 inv. 580, Excel n° 344 inv. 604). Les papiers découpés ou déchirés aux textures multiples se voient regrattés, retravaillés par des traces de vernis. Ils vont accueillir l'encre ou la peinture selon leurs épaisseurs, dessinant autour des formes imprimées des halos clairs sur leurs pourtours. L'artiste retient des fragments de ces matrices et les réutilise dans ses collages. Collages dont on ne peut s'empêcher de penser qu'ils se situent à l'orée du passage vers cette peinture de la fragmentation qui caractérise son œuvre (Excel n° 249 inv. 623). L'envers des monotypes est aussi l'occasion d'interventions à la pointe sèche sur papier transfert (Excel n° 97 inv. 263, Excel n° 85 inv. 230). Il arrive aussi que l'artiste dessine au verso d'un monotype un motif au contact d'une surface encrée encore humide qui, par pression de la pointe du crayon, dessine au recto un trait proche du tracé lithographique (Excel n° 277 inv. 531, Excel n° 323 inv. 573). On rencontrera ce procédé sur une série de monotypes à connotations érotiques (Excel n° 85 inv. 230, Excel n° 79 inv. 244, Excel n° 82 inv. 245).

⁹¹⁸ Nous avons choisi d'intégrer à ce chapitre de notre étude consacrée au dessin de Max Schoendorff, les monotypes qui bien que pressés sont le plus souvent retravaillés et transforment ce premier travail d'empreintes par une « succession d'acceptations ou de refus » à s'éloigner de la « page blanche », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 65.

La « manière noire⁹¹⁹ » est dominante dans les monotypes conservés dans le carton 1956-1957. L'artiste explore le bouillonnement des encres jetées en orages (Excel n° 272 inv. 527, Excel n° 274 inv. 529). Ils éclaboussent les supports, écrasent les flux formés à la brosse. Des « conques funèbres⁹²⁰ » se déversent sur le papier, elles renversent leurs ombres étranges à l'aube naissante de futaies buissonnantes (Excel n° 241 inv. 481) ainsi qu'avaient pu le faire Émile Malespine (1892-1953) dans ses *Peintures intégrales*⁹²¹ ou José Corti (1895-1984) avec ses *Rêves d'encre*⁹²². La surface pressée fait éclore une viscération formelle (Excel n° 251 inv. 499), un laminage de l'ébullition (Excel n° 254 inv. 502, Excel n° 347 inv. 605), une partition entremêlée (Excel n° 264 inv. 514, Excel n° 265 inv. 515, Excel n° 266 inv. 516). La ressemblance naît de l'autorité du geste. Des détails diffusent à la surface du connu. Le contour des traces joue de la répulsion des densités de l'aqueux, du gras, des encres et de la gouache (Excel n° 318 inv. 576) par pression de la couche colorée. Elle s'infiltré ou se décompose en s'asséchant, irriguée des réseaux inépuisables tentaculaires ou rhizomateux. Des ciselures se creusent dans le noir épais projeté (Excel n° 242 inv. 482), un souffle s'abat, impulse une vibration aux rigoles qui ravinent les creux (Excel n° 257 inv. 505) et, soudain, éclairent les surfaces de constellations d'étoiles (Excel n° 243 inv. 483, Excel n° 256 inv. 504). L'économie de la substance est maîtrisée. Le prodige du monotype réside dans ces éclosions qui se fondent dans le plan lisse de l'estampe (Excel n° 258 inv. 506). Les secrètes attractions des applications se recomposent par un continuum d'expérimentation. Le monotype épuise la poésie de ce vocabulaire d'impression ; il avait intéressé le galeriste parisien René Drouin que Max Schoendorff avait rencontré avant son service militaire, introduit par son ami le Catalan Modest Cuixart. Il est révélateur de l'intérêt pour un processus mental complexe d'élaboration à l'origine de la gravure, dans lequel l'artiste ne tardera pas à s'investir (**figure 79** inv. 247).

⁹¹⁹ LEUTRAT Jean-Louis, Julien Gracq, Paris, Seuil, 1991, p. 81.

⁹²⁰ LEUTRAT Jean-Louis, Julien Gracq, op. cit., p. 82.

⁹²¹ MALESPINE Émile, *Peinture intégrale*, vers 1949, encres colorées estampées sur papier contre-collé sur carton, Lyon, galerie Descours, Surréalistes, certes, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2015, p. 71.

⁹²² LEUTRAT Jean-Louis, Julien Gracq, op. cit., p. 80.

Le crayon de couleur

Avec le crayon de couleur, Max Schoendorff abandonne « une certaine épaisseur de la matière picturale, la facilité des dégradés et du raffinement qu'on prête à la peinture à l'huile⁹²³ ». Il aborde d'autres rivages de création : « Je voulais utiliser des médias minimalistes. Je ne veux pas être enfermé dans l'exploitation d'un style ou d'une image qu'on me prête maintenant que j'expose depuis quarante ans⁹²⁴ », cependant, « il y a un moment où l'enchaînement des actes échappe à votre contrôle et produit ce qu'on appelle un style⁹²⁵ », qui s'affirmera dans ses œuvres au crayon.

Il semble qu'en 1991, avec ces six crayons de couleur (106 x 75,5 cm), tous acquis par le collectionneur Jean-Paul Jungo, Max Schoendorff soit déjà enclin à un changement. Dans cette série, le contour des formes organiques vient s'estomper à la faveur d'une matière légère, agitée par les replis frémissants de ses roses fanons (Le Baiser et la morsure⁹²⁶) ; les filtres piquetés de trames verdissantes de cuivre oxydé sont empruntés aux papiers gaufrés, aux bulles d'emballages. Ils dessinent des contorsions maltraitées (Lucre et stupre⁹²⁷), des élevages de poussières de pigments colorés qui s'aimantent à des reliefs, nés de frottements sur des rugosités d'îlots aux contours aléatoires (Parties carrées⁹²⁸). L'Instant obscur⁹²⁹ déconstruit, dans un éparpillement bleu de gazes, un corps féminin. Le vide troue la surface du papier, accentue l'idée d'une chute, d'un anéantissement. La réserve surgit comme un pas japonais, un itinéraire déviant au regard du titre Parties carrées. Des amalgames d'empreintes crayonnées aux contours diffus filtrent par leurs interstices, en transparence, les subtils camaïeux de gris colorés de *Nigra sed Pulchra* (**figure 80**). La légèreté fantomatique du crayon, la finesse des motifs et des coloris obtenus dans cette économie de moyens ouvrent de nouveaux horizons.

⁹²³ HERNANDEZ LUC, « Max la malice », Exit, n° 4, avril-mai 2011, p. 57.

⁹²⁴ HERNANDEZ LUC, op. cit., p. 57. Il commence à exposer en 1958, ce qui fait plus de cinquante ans...

⁹²⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 289. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

⁹²⁶ Voir Inventaire graphique, Excel n° 978, Le Baiser et la morsure.

⁹²⁷ Voir Inventaire graphique, Excel n° 979, Lucre et stupre.

⁹²⁸ Voir Inventaire graphique, Excel n° 980, Parties carrées

⁹²⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 981, L'Instant obscur.

Exposée à la galerie Mathieu en 2010, la série sous-titrée Crayons de douleurs se joue de la contrainte physique traitée avec désinvolture⁹³⁰ (**figure 20**). Le titre choisi, *D'ébauches*, exprime l'explosion colorée de l'accrochage. Aux tonalités crues et aux saccades rythmiques du trait de Contrepoing, Feu de crampes ou Flamenco (**figure 82**) s'oppose la diaphanéité de Si reine (**figure 83**) ou de Confessionnal. L'intensité colorée engagée décroît à mesure que la charge érotique augmente. À l'image des dessins si troublants de Pierre Klossowski⁹³¹, les Crayons de douleurs paraissent « contraindre le contemplateur au regard et profaner voluptueusement le corps exproprié d'esprit en suspens⁹³² ». Les surfaces sont structurées par l'empreinte de textures, de résilles, d'objets empruntés au quotidien⁹³³. Ces matrices impliquées, rouages de l'ordinaire, éveillent les contours de motifs familiers dévoyés. L'objet est cité dans une acception poétique et contradictoire qui éveille les sens. Que dissimule le maillage alvéolaire de l'épervier dans Le Sexe-Mésange (**figure 84**) ? Que penser de cet estampage de cabochon repoussé qui apparaît dans Chute de riens (2009) ou dans Nigra sed Pulchra (1991-1993) ? Leur matérialité questionnée par le titre agit par induction sur l'œil du regardeur. Comme tombée d'un coffret, elle perd son caractère d'origine, intrigue et fascine par sa préciosité.

⁹³⁰ Une sciatique avait contraint provisoirement l'artiste à ne plus travailler debout (précision apportée par Marie-Claude Schoendorff, le 15 septembre 2015).

⁹³¹ Max Schoendorff possède une mine de plomb sur papier de Pierre Klossowski, *Roberte et les collégiens II*, 1969, 110 x 76,5 cm, et une affiche encadrée au seuil de l'entrée de la grande bibliothèque, Pierre Klossowski, Maeght Lelong, Zürich, novembre – décembre 1983, 195,5 x 80 cm.

⁹³² SCHOENDORFF Max, *Le Trouble par l'image*, Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 55.

⁹³³ Il se sert d'une grille de percolateur pour *Peepholes* (2009).

L'aquarelle, le lavis : la fluidité habitée

Les étés du milieu des années soixante-dix semblent avoir été favorables à une pratique plus légère, l'aquarelle. Quatre expositions seront presque exclusivement consacrées à ce médium en 1976, en 1980, puis à nouveau en 2001 et 2008⁹³⁴. Ces aquarelles doivent encore dans leur conception un fort tribut à sa « manière » exprimée dans la peinture : fragmentation des motifs, imbrication biomorphiques de ses formes – (Les Convives (1974), Archéoptérix⁹³⁵ (1980), Fin de rêve (1980) –, intensité du coloris. Elles présentent, cependant, une originalité sauvage, apanage de l'action du temps sur la matière.

À la raréfaction de ses toiles⁹³⁶, Max Schoendorff substitue des œuvres de papier. Ainsi la galerie Alain Dettinger expose, à Lyon, vingt-six aquarelles sous le titre facétieux d'Aquarelles les jeunes filles ?⁹³⁷, « des feuilles légères avec quelques gouttes de couleurs⁹³⁸ ». L'artiste précise son projet : « J'ai envie de voir si on a encore le droit aujourd'hui de pianoter une petite musique de chambre. Il reste le besoin de rappeler que vous êtes là, que vous existez, votre musique de l'intime. C'est une modeste victoire sur la propension au silence, à l'absence. Une oscillation entre l'exhibitionnisme et le secret⁹³⁹. » Le peintre ausculte un répertoire mouvant, délicat, raffiné. Les supports sont encore une fois minutieusement choisis, les pigments sont anglais, un matériau de grande qualité. Les transparences s'irriguent de pénétrations de jus clairs à travers les filtres structurés des applications d'empreintes. Certaines planches s'accordent intensément avec un temps de réalisation, un rythme imposé. On imagine de longues attentes afin de laisser les pigments noyés d'eau déposer leurs sédiments, inventer des vapeurs, des iridescences et laisser d'autres tumultes colorés épouser leurs halos. Le médium dicte son indépendance, trouve une

⁹³⁴ Aquarelles 1974-1975, Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976, Aquarelles et dessins, Max Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 23 septembre – 31 octobre 1980, Aquarelles les jeunes filles ?, Lyon, galerie Dettinger, 25 octobre – 24 novembre 2001, Exquisses, aquarelles, Lyon, galerie Mathieu, 8 mars – 19 mai 2008.

⁹³⁵ Un *archaeoptérix lithographica* [ancienne plume de pierre calcaire], fossile entre le reptile et l'oiseau est conservé au Musée d'histoire naturelle de Berlin où Max Schoendorff l'avait sans doute vu.

⁹³⁶ Il signe 70 toiles de 1991 à 2001, dont 15 en 1992, 16 en 1994, l'année de ses 60 ans (maximum de production), et 13 en 1995.

⁹³⁷ Aquarelles les jeunes filles ?, galerie Dettinger, Lyon, 25 octobre – 24 novembre 2001.

⁹³⁸ JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, Aquarelles les jeunes filles ? », Lyon Capitale, 6 novembre 2001, p. 1.

⁹³⁹ Depuis 1996, année de l'exposition Derniers tableaux à L'Embarcadère, les apparitions de l'artiste sur la scène lyonnaise avaient été rares, JAMBAUD Anne-Caroline, *ibid.*, p. 1.

singularité – (Pas rock⁹⁴⁰, Hors cadre (**figure 85**), *L'Amante* irreligieuse (**figure 86**). À la marge de ces feuilles, on mentionnera l'existence d'un petit carnet non daté (**figure 87**), qui recèle des klecksographies, résultats d'une expérimentation de l'aléatoire et du temps, éblouissantes de chatoyance et de délicatesse. Ce carnet est la trace d'une jouissance dans l'acte de création, jamais cantonné à l'œuvre monnayable.

La galeriste Geneviève Mathieu accroche en mars 2008 à ses cimaises de la rue Burdeau, à Lyon, vingt-neuf aquarelles⁹⁴¹, principalement réalisées pendant l'année 2007. L'artiste s'installe dans l'atelier sous la verrière ou dans la « pièce aux Masques » (**figures 17 et 18**). Surnommées Exquisses, le chaos de leurs métamorphoses ne cède pas autant à la fluidité, qui étonnera un peu plus tard, que la série *Ces lavis*. Comme l'étaient les peintures à l'acrylique, les fragmentations colorées des surfaces imbriquées sont retravaillées par des empreintes. Les motifs déposés enrichissent les modelés qui s'ébrouent en myriades de taches (Énergumène), se voilent ou se dévoilent (*Ombre captive* (**figure 88**)), se noient dans d'insondables abîmes (*Ordalie*). La variété des dégradés décuple la flamboyance du coloris. Le jeu des transparences nourrit l'organique foliacé de la forme intérieure qui se meut en matière végétale ou minérale. Il donne la réplique aux textures imprimées et retravaillées (*Sous les sifflets* (**figure 89**), *Ombre captive*, *L'Agent triple*). Les formats s'agrandissent et deviennent considérables : *Répétition générale* (**figure 90**), terminée le 29 janvier 2008 (**figure 19**), atteint presque deux mètres de largeur (120 x 199 cm).

Au regard de ce qui devait être ses derniers lavis...⁹⁴², Max Schoendorff note cette pensée de Hegel dans son ultime carnet noir *Quo Vadis* : « Quand la philosophie peint gris sur gris c'est qu'une figure de la vie a vieilli, & l'on ne peut rajeunir au moyen du gris sur gris ; on ne peut que comprendre. L'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'à la nuit tombante⁹⁴³. » Ces lavis, c'est la vie... une méditation sur... la vie, le lavis comme jus fluide héraclitéen : « L'encre, par ses forces d'alchimique teinture, par sa vie colorante, peut faire un univers, si seulement elle trouve son rêveur⁹⁴⁴ », il semble que, en vingt-neuf lavis, il se soit inventé.

⁹⁴⁰ Voir Inventaire graphique, Excel n° 1036.

⁹⁴¹ Exquisses, 29 aquarelles, galerie Mathieu, Lyon, 8 mars – 19 mai 2008. Il semble que vingt-neuf soit un chiffre fétiche, Max Schoendorff était né un 29 décembre.

⁹⁴² Note sur le dernier carnet noir à élastique *Quo Vadis* : Clarix - 15.VII.2010, 125 feuilles Polyart 200 g, 90 x 64 cm, 64 x 90 cm, dessin 55 x 81 cm.

⁹⁴³ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, Berlin, Librairie Nicolai, 1820.

⁹⁴⁴ BACHELARD Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 60. Dans le *Traité du burin* d'Albert Flocon, Gaston Bachelard développe l'idée que la poésie naît du contact qu'on a avec les éléments, l'eau, l'air, le feu, la terre (FLOCON Albert, *Traité du burin*, Paris, éditions Auguste Blaizot, 1953).

Florian Rodari, écrivain et historien de l'art, auteur de Victor Hugo, précurseur a posteriori⁹⁴⁵, fut sollicité pour accompagner leur édition d'un prologue qu'il intitula « Théâtre des origines⁹⁴⁶ ». Au regard de ces planches, des réactions de l'encre sur ce papier de caractère, il propose de s'interroger sur soi, endossant le rôle du regardeur-éponge, support vivant, plaque sensible, témoin des imprégnations du réel – une remontée du temps.

Le lavis monochrome n'avait plus vraiment tenté le peintre depuis les années soixante, l'estampe ayant conquis cette place. Seuls quelques-uns avaient été exposés à la rétrospective de la Fondation Bullukian en 1986 ou acquis par des collectionneurs et offerts au musée des Beaux-Arts de Lyon (**figure 91**). Dans ces lavis de 1988 les désordres de formes imbriquées ne laissent en rien présager les fluidités qui irrigueront les pièces de 2010. L'artiste ne saisit plus la brosse pour en recouvrir la toile depuis six ans (2004), mais libère, avec l'encre, « le sang noir⁹⁴⁷ » de son talent (**figure 22**). La coulée s'insinue pour révéler une scénographie sur feuille choisie parfaitement étanche. Max Schoendorff s'accorde au rythme d'un temps long. Il s'installe à plat, immergé au plus près de la surface, cale sa feuille au moyen des lourds blocs d'acier de la typographie ancienne, et promène son outil sur les ruissellements, les effluves qu'il provoque. Il met en culture cette lymphé qui s'irise en se dissipant. La saturation de cernés souligne l'occurrence des dégradés (**figures 92 et 93**). Depuis longtemps déjà, par les simples lois de la gravitation, il conférait à ses modelés, nés de pigments échoués, une extrême attention. Il n'est question, par endroits, que de s'abandonner à des provocations. Attendre, et laisser advenir l'évaporation, regarder éclore les alevins (**figures 94 et 95**), percer de griffures les parois des bulles répandues sur des empreintes granuleuses. Entre ses aspirations et ses répulsions, d'autres phénomènes sont du grand jeu : il dote le jus d'effervescences qu'il accompagne du geste et de l'outil. L'artiste conduit les débordements, les zones de stagnation qui préludent à des transparences et des marécages.

Avec ses lavis, il semble que Max Schoendorff chemine auprès du philosophe Diogène auquel il consacre la même année, dans *...Ça presse...*, une Odelette : « Voyager léger, sans identité, sans frontières, guettant quelque désordre inconnu, quelque éther rhétorique⁹⁴⁸. » Il visite les arcanes de la kinesthésie du flux, d'une perception qui caresse de

⁹⁴⁵ RODARI Florian, Victor Hugo, précurseur a posteriori, Villeurbanne, URDLA, 2007.

⁹⁴⁶ RODARI Florian, « Théâtre des origines », Schoendorff, *Ces Lavis...*, Lyon, Éditions La Fosse aux ours, 2017. Florian Rodari avait été édité à l'URDLA, dans la collection « Fil à plomb », pour son ouvrage : Victor Hugo, précurseur a posteriori, en 2007.

⁹⁴⁷ BACHELARD Gaston, op. cit., p. 61.

⁹⁴⁸ SCHOENDORFF Max, « Odelette à Diogène », *...Ça presse...*, n° 44, mars 2010, p. 2.

son pinceau gonflé son support répulsif : « Tracer avec les doigts dans la buée, dans la sueur⁹⁴⁹. » Un affrontement s'engage entre taches, biffures, ratures, accidents, vides protégés (**figures 96 et 97**). La feuille est renversée, inclinée, elle se tord, réagit spatialement au médium. L'artiste la dote d'organes sensoriels (**figure 98**) : yeux inquisiteurs au regard hagard, bouches cousues, haleine empoisonnée (**figure 99**), oreilles tendues au rythme du trait. Une formule semble lisible, une fosse s'entrouvre, ça grouille de l'intérieur. Un déluge se répand en hachures et bouscule. Des veines tremblent, ça compresse, ça éclabousse, s'ébroue, s'encre gris, noir, hémateux, hémorragique. Ça égratigne, s'enfouit dans le chaos, le désastre sous les cendres, puis pulse la vie, vibre et rature à nouveau, mord à vif son papier (**figures 100 et 101**). Le pinceau immole la matière, provoque une klecksographie de la trace. Ainsi, comme l'avait noté Amédée Ozenfant assistant au travail de Max Ernst à New York, de ces procédés naissent des cartographies parcourues d'« ure » : « vergetures, marbrures, zébrures, jaspures, vermiculures, veinures, marquetures, mouchetures, ocellures⁹⁵⁰ ».

Max Schoendorff commence ces lavis en août 2010, au cœur de l'été qui le voyait s'atteler quelques fois nu à la tâche. Le rythme d'exécution est soutenu. L'atelier affiche des températures tropicales : « ... ils sont venus comme s'ils attendaient que je les fasse. J'en ai fait presque un par jour sans interruption⁹⁵¹ ». Davantage que dans ces tableaux, les aquarelles et ses lavis rendent compte du rôle primordial donné au temps dans le processus créatif : « ... il y a eu une action du temps et de l'atmosphère qui a provoqué une transformation⁹⁵² ». La pensée plastique prend corps à la mesure de l'application de l'émulsion colorée qui précipite les pigments. Le geste contraint, conduit, ou s'abandonne et laisse advenir la forme. Max Schoendorff avait suggéré par le titre de l'exposition, *Ces lavis...*, le fatalisme irréductible et incontrôlable de « C'est la vie ». Il revient se bercer aux sources imaginantes de Bachelard (**figure 102**), de l'eau, un élément qui n'en fait en quelque sorte qu'à sa tête, aux rêves enfoncés dans cette matérialité de la forme interne qui creuse le fond de l'être⁹⁵³. Enfin, le

⁹⁴⁹ Dans SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », op. cit., p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

⁹⁵⁰ ALEXANDRIAN Sarane, Max Ernst, Paris, Somogy, 1991, p. 146.

⁹⁵¹ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », op. cit., p. 58.

⁹⁵² BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, op. cit., p. 282.

⁹⁵³ Voir à ce propos l'introduction « Imagination et matière », dans BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 7.

dessin sera un sujet qui inspirera à l'artiste l'un de ses rares poèmes publiés, où le trait de l'esprit annote celui du crayon⁹⁵⁴.

Comme pour la plupart de ses peintures⁹⁵⁵, le titrage des œuvres sur papier de Max Schoendorff signe une fin et un commencement. Prénommée, l'œuvre conquiert son autonomie. Le peintre soutire à la malle du grenier de sa mémoire des acrobaties sémantiques qu'il laisse s'évader comme des sortilèges. Il y convoque des mythes, ceux d'Empédocle, d'Hypérion, d'Œdipe, d'Orion, de Dionysos, de Faust... il triture les langues... Solæil crevé, Fiat Luxure, Mehr Sicht !, Eyes Wide Shut, Caduca el Paso [l'étape expire]... Il exhorte sans s'y appesantir à la contemplation de la vanité du monde : *Exhumation, La Lutte pour l'ombre, Convoi funèbre, Pacte funèbre, Clin et déclin*... Il engage les sens dans un travestissement voluptueux, *L'Iris obscur, Les Yeux bandants*. Il exacerbe les antinomies équivoques, Jouir et nuire, Plaies et plaisirs, traces non dissimulées de l'univers sadien. Sade aussi décelable dans *Torture du ciel, Expédition allusive*. Il rappelle que seuls le désir et l'amour incarnent la vie et sont l'alpha et l'oméga de son art. Il nous assigne des rendez-vous où l'esprit enfin libéré cesse d'enregistrer des contradictions pour se laisser aller à une aventure artistique qui concilie le trouble du chaos et l'ordre poétique et la renouveau.

⁹⁵⁴ Dessin. / Le jour et la nuit, le ciel et la terre. / La lumière et l'ombre. / Le jus de seiche, le plomb, le charbon, l'argile, l'eau de noix, l'os et l'ivoire brûlés, la suie, la fumée. / Dessin. / La vie, le néant. / La colombe et le corbeau. / La craie et l'obsidienne. / Peau de givre tatouée au fer. / L'argent et l'ébène. / L'écume et le gouffre. / Poussière plus ou moins bien élevée. / Mines de houille sous l'arche de neige. / Lac de lait blessé au sang. / Mouches à mon panache. / « L'ombre, reine des couleurs. » (Saint Augustin.) / « Celui qui jetterait au hasard les couleurs les plus belles ne charmerait jamais la vue comme celui qui a simplement dessiné une figure sur un fond blanc. » (Aristote.) / Dessin, SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », op. cit., p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

⁹⁵⁵ Voir à ce propos le chapitre : Les titres, la littérature qu'il n'a pas voulu faire, p. 147.

À l'aveuglette, vingt-neuf dessins à voir plus tard ou comment « tourner le défaut en motif »

« Ce que j'aurai compris le long des années, je le dois à l'état incertain de mes organes. Me serais-je bien porté que je n'aurais pas écrit une ligne. Quelle chance d'avoir échappé au handicap de la santé⁹⁵⁶ ! », écrit Cioran. Max Schoendorff reprend-il cette remarque à son compte lorsqu'il entame cette série de 29 dessins à voir plus tard, au feutre noir⁹⁵⁷, à l'hôpital Édouard-Herriot, à Lyon ? Le motif de l'œil se retrouve fréquemment dans l'univers érotico-pornographique surréaliste comme dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille et André Masson peu avant leurs ruptures respectives avec André Breton.

Il s'agit ici d'une exploration de la vue et de son absence avec pour seul texte les titres des dessins réalisés du 21 novembre 2011 au 4 mars 2012 ou comment « tourner le défaut en motif⁹⁵⁸ ». Sous la date qui figure sur chacune des feuilles de ce carnet, un petit hiéroglyphe figurant un œil ouvert barré rappelle le contexte (**figure 106**) : « Sur cinq mille opérations de la cataracte, une seule rate. Max Schoendorff perd la vue qu'il attend de retrouver. Il dessine *À l'aveuglette*, des dessins à voir plus tard⁹⁵⁹. » Il ne supporte pas l'idée d'impuissance face à l'adversité, il le confie déjà à Valérie Huss en 1991 : « Si un truc est cassé, il est cassé, ce n'est pas la peine de pleurer, de se tordre, ça ne le recollera pas. Donc il faut remplacer, mais les regrets, je ne supporte pas⁹⁶⁰... » Et, comme une lucide prémonition, il poursuit : « Je crois que je mourrai forcément subitement parce que je ne me connais pas d'états intermédiaires⁹⁶¹. » Il n'en demeure pas moins que le trait d'optimisme est suprême : « 29 dessins à voir plus tard. » Or l'intervention chirurgicale ne semble pas avoir été concluante⁹⁶².

⁹⁵⁶ CIORAN Emil, *L'Élan vers le pire*, Paris, Gallimard, 1988, non paginé.

⁹⁵⁷ Feutre Pentel Sign Pen SES15N, made in Japan.

⁹⁵⁸ GAUBERT Serge, « Dernière main », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 239.

⁹⁵⁹ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », *Le Monde*, mardi 21 février 2012, p. 21.

⁹⁶⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 322. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 3, 4 février 1991.

⁹⁶¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 322. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 3, 4 février 1991.

⁹⁶² Marie-Claude Schoendorff consigne l'échéancier : 4.11.2011, opération de la cataracte (œil droit), cristallin non réintroduit ; 17-25.11.2011, hospitalisation, menace de perte de l'œil... ; 26.11.2011, importante baisse de la

Il ne s'apitoie pas, confie Marie-Claude Schoendorff. Cette épreuve ouvre une dimension autre à son art singulier : « Avec son élégante audace, son goût des transgressions réfléchies, il avait aussitôt décidé de faire de cet accident une expérience, non pas d'en prendre son parti mais d'en tirer parti. Il n'avait pas cessé dans son œuvre de jouer avec le visible, il refusait de le laisser prendre une revanche. Alors, sur un carnet⁹⁶³ de bon format (19 x 21 cm), à chaque jour sa page, il dessinait⁹⁶⁴. » Un texte écrit et intitulé « Dernière main », post mortem, par son ami Serge Gaubert, doit accompagner la publication envisagée de cette série. Deux poèmes figuraient dans le petit recueil ainsi constitué : *L'Anatomie de l'œil*, de Pierre de Marbeuf (1596-1645), et *Tu m'as rendu la veuë*, Amour, je le confesse, d'Étienne de La Boétie (1530-1563). Ces vingt-neuf dessins sont une véritable anamnèse qui, prenant fin sur le rythme de deux décasyllabes, renchérit sur la poésie du projet et la sérénité qui en découle : « Et plus je voy de bien, et plus de maux je sens, / Car le feu qui me brusle est celui qui m'esclaire. »

L'inscription paraît urgente, le tâtonnement rythmé. Le feutre noir⁹⁶⁵ dont se sert Max Schoendorff est utilisé dans toutes ses « libéralités » : mollesse de la pointe, ressorts modulés d'une grande finesse, biffures, fentes incisées. Le tracé est, par endroits, cellulaire, pulvérisé ou agrégé. Il se déploie en stries, en hachures, en éclats piquetés, échevelés. Quand la pression croît sur l'outil, elle couche une trace plus épaisse, sinueuse. Selon que le blanc de la feuille est effleuré ou que le feutre s'y attarde, le dessin s'éclaire de nuances de gris ou se troue de noirs qui par là même focalisent le regard.

Depuis ce carnet, il réalise, sur la photocopieuse de l'atelier qu'il a si souvent sollicitée, un jeu de reproductions⁹⁶⁶ qu'il utilise pour travailler ses titres⁹⁶⁷. Tous se réfèrent à

vision (œil gauche) ; 10.2.2012, hémorragie œil gauche (perte de la vision) ; 24.2.2012, introduction de l'implant (œil droit), vision floue...

⁹⁶³ Ce carnet commencé en 2002 comprend d'autres dessins qui ont été répertoriés dans le tableau de l'œuvre graphique et notamment 16 dessins de juillet à octobre 2011, inspirés des 120 gravures de François Desprez, publiées sous le nom de Richard Breton en 1516, et dont cinq d'entre elles illustreront un petit ouvrage sur François Rabelais, dans NGUYEN-SCHOENDORFF Odile, *Je suis... François Rabelais*, Lyon, Jacques André éditeur, 2011.

⁹⁶⁴ GAUBERT Serge, « Dernière main », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 239.

⁹⁶⁵ Le feutre noir dit « chinois » est en fait « made in Japan ».

⁹⁶⁶ Marie-Claude Schoendorff rappelle que Max lui avait affirmé que toute son œuvre [du moment] était photocopiable.

⁹⁶⁷ L'artiste attribue les titres le 4 avril 2012 : 1- À perte de vue / 2- Tâtons 3- Polyphème borgne / 4- À l'aède / 5- Post tenebras nox / 6- Extralucide / 7- Mehr Sicht ! / 8- L'Éclaircur / 9- Lynx de luxe / 10- Point de vue / 11- Orion & Dionysos / 12- *Œdipe banni* / 13- Tiresias / 14- *L'Iris lyrique* / 15- *La tombe était dans l'œil* / 16- Poudre aux yeux / 17- Eyes Wide Shut / 18- *Solœil crevé* / 19- Clin & déclin / 20- In ictu oculi / 21- Pupilla / 22- *Le Mauvais Œil* / 23- Fiat luxure / 24- Envisagées / 25- Les Yeux bandants / 26- Palinopsie / 27- Aprunel &

la vue, à ses déficiences. Les mots sont travaillés par les sens, dans tous les sens. Ils sont un défi de penseur-acrobate, aussi une exploration de nouveaux territoires, fussent-ils ceux de l'ombre ou du néant, pour ne pas parler de celui de la souffrance qu'il n'aborde jamais. L'artiste installe sur la plupart de ses dessins un horizon qui spatialise les scènes : À perte de vue (**figure 103**) reflète un lointain entre deux « atroces écorces⁹⁶⁸ » ; il convoque le mythe : avec Polyphème borgne, l'œil de Polyphème quitte son orbite vers l'ailleurs dans le troisième dessin, *À l'aède* (**figure 103**) fait surgir un fakir velu aux orbites creuses d'une lampe frottée. Point de vue (**figure 103**) brouille l'espace en tornades d'écume insolée ; Tâtons (**figure 103**) montre un couple égoutté se tenant par la main, émergeant de l'onde ; Fiat luxure (**figure 103**) irradie de corps en émoi, Poudre aux yeux (**figure 103**) est l'hologramme de volutes de particules, *Œdipe banni* (**figure 103**) se disloque dans sa course incestueuse tandis que *L'Éclaireur* devient lui-même incandescent. Le dixième dessin, Eyes Wide Shut (référence au film éponyme de Stanley Kubrick), donne l'illusion d'une ronde goyesque (**figure 104**). Dans Pupilla (**figure 104**) l'amorce voluptueuse d'une jambe gainée d'un bas se fond dans l'extase de l'étreinte. Tirésias (**figure 104**) ressuscite un Füssli, Lynx de luxe (**figure 104**) devient le squelette d'une mécanique de précision perforant un nuage de particules. La clarté et l'obscurité prennent crânes dans Envisagées (**figure 104**) pour que Mehr Sicht ! (**figure 104**), « plus de vue », inspiré du Mehr Licht !, ultime supplique de Goethe, atteigne enfin un « plus de lumière ! » Un reflet circulaire fait naître la divination trompeuse d'Extralucide (**figure 104**). Le joueur ravi exhume la dépouille dispersée de la victime contenue dans La tombe était dans l'œil (**figure 104**). L'odéon de *L'Iris lyrique* (**figure 104**) prête son ovaire au flanc de la colline surplombant la rivière. Démasqué ! (**figure 105**) accompagne une silhouette aveugle aux prises avec un énergumène. Soleil crevé a été biffé⁹⁶⁹ remplacé par le tragique et percutant *Solœil crevé* (**figure 105**), convoquant l'iris au cœur d'une puissance cosmique de fin du monde. Ce dessin n'est-il pas une méditation sur l'absence, le néant, l'ombre probable qui suivra, un jour... Le noir s'épaissit avec Post tenebras nox (**figure 105**). L'horizon a disparu. Les six coups d'un revolver ont découpé la cible vacillante d'un volatile élevé en plein air : Percée à jour (**figure 105**). Une initiation est-elle à lire dans Les Yeux bandants

Punille / 28- Démasqué ! / 29- Percé à jour. Liste établie par l'artiste dans le carnet noir damasquiné Quo Vadis. Cet ordre fut modifié par la suite.

⁹⁶⁸ Relevé dans une dédicace de Max Schoendorff pour le catalogue de l'exposition Dépayage : « ... baguettes ouvertes, corvées de bois, atroces écorces, grains de feu, à Jean-Jacques Lerrant, pour la vie... Schoendorff Lyon, 6 mai 1996 ».

⁹⁶⁹ Le titre manuscrit a été recouvert de correcteur blanc, puis réécrit.

(**figure 105**) qui succombent au désir ? In ictu oculi⁹⁷⁰, en un clin d'œil (**figure 105**), est à rapprocher d'un tableau du même titre de Juan de Valdés Léal faisant face à Finis gloria mundi (La fin de la gloire du monde) dans la chapelle de l'hôpital de la Charité de Séville. Il propose au regardeur de prendre conscience de la futilité de la vanité terrestre. Aprunel & Punille (**figure 105**) dansent une farce chorégraphiée. La vengeance divine de Dionysos aveuglant Orion est le prétexte au vingt-sixième dessin. Le Mauvais Œil⁹⁷¹ (**figure 105**) : il s'agit de celui de Renard, dressé sur ses pattes de derrière, le museau hérissé de dents ; il attend son heure, embusqué sous la pile ruinée d'un pont de campagne. Remarquons que cet animal à l'œil moqueur⁹⁷² (rare représentation identifiable dans l'œuvre dessinée de l'artiste) est présent dans un dessin des plus étranges du maître de Bois-le Duc⁹⁷³ intitulé Le champ a des yeux, la forêt des oreilles, remarqué par les surréalistes. La peinture, comme le dessin de Max Schoendorff, regarde, nous regarde, de ces centaines d'yeux disséminés dans ses frondaisons organiques. Elle est prétexte à un échange alimenté par ses titres ciselés qui excitent la réflexion, comme en témoigne Clin & déclin (**figure 106**). L'étymologie de clin dit que ce mot est utilisé seulement dans la locution clin d'œil, raison de plus pour Max Schoendorff de justifier son rapprochement avec dé-clin ; il s'agit là d'un regard cillant, une onde propagée sur le monde, consubstantielle à celui-ci, qui côtoie le regard intérieur écumant. Enfin le vingt-neuvième dessin clôt l'exercice : Palinopsie (**figure 107**), persistance ou réapparition de l'image après sa disparition. On en revient au défi sur lequel reposent ces images : le trouble du sens né à l'aune de ces images fantomatiques. Effets de traînées, vapeurs, persistances d'un motif par son reflet, son ombre, son empreinte, fractales positives ou négatives rendues à une existence qui perdure sur les rivages d'une île des morts où « l'obscur de ce corps emprunte sa clarté⁹⁷⁴ ». Singulière anthologie visuelle de l'humour noir que ce recueil où l'empêché donne le change à Jérôme Bosch – ces dessins fourmillent d'yeux.

⁹⁷⁰ Le squelette représenté dans le tableau désigne de l'index de sa dextre la locution latine In ictu oculi (En un clin d'œil) ; ce qui, ajouté à la précédente sentence de l'autre tableau, donne : La fin de la Gloire du Monde... En un clin d'œil !

⁹⁷¹ MORIN Georges-Henri, « Voire », sur les visions et les rapprochements que Le Mauvais Œil lui inspire, ...*Ça presse...*, n° 58, septembre 2013, p. 11.

⁹⁷² Le surnom familier que certains, au lycée, donnaient à Max Schoendorff était « petit renard intelligent ».

⁹⁷³ BOSCH Jérôme, Le champ a des yeux, la forêt des oreilles, plume et encre brune sur papier, 205 x 130 mm, Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett, Kdz 549.

⁹⁷⁴ « Toutefois ce flambeau qui conduit notre vie / De l'obscur de ce corps emprunte sa clarté : / Nous serons donc ce corps ; vous serez l'œil, Marie, / Qui prenez de l'impur votre pure beauté », Pierre de Marbeuf (1596-1645), *L'Anatomie de l'œil*.

Une régénérescence de l'œuvre opère à la mesure de la technique choisie. Elle agit comme une oxygénation... Elle conserve néanmoins, son caractère organique tout à la fois cocon et chrysalide, métamorphose de l'enveloppe et du motif... du motif et de l'enveloppe. Les figures naissent d'elles-mêmes, prolifèrent. Elles se drapent d'aquarelle, sont caressées par le pastel, jouent voluptueusement du cerne de la plume ou s'abandonnent dans le laisser-aller de l'encre diluée. Le talent de dramaturge de l'artiste s'exprime lorsqu'il écrit sur le dessin. Il révèle un authentique talent de connaisseur et de littérateur romantique :

« Dès avant les grands jeux du noir et du blanc, les sacrifices ordonnèrent les cercles de pierres, les gravures des roches ; les cailloux firent des ronds dans l'eau et le hasard proposa les plans des parcs, les arbres, l'entrelacs crypté des branches noires devant le vide du ciel. Emblèmes et armoiries de l'homme à l'état de nature. Ruine de discours, mise à feu du sujet, l'émotion qui s'exprime ne veut que se transmettre en œuvre d'art. Taches, biffures, ratures, accidents. Vides réservés, fond. Tracer au charbon de bois, à la craie, à la pointe d'argent, à la pierre noire d'Italie (schiste), à la mine de plomb, au graphite (crayon de Jean-Jacques Conté inventé en l'an II), fusain, pastel, encre, plume (de cygne, d'oie, d'acier), roseau, bambou, pinceau⁹⁷⁵. »

Le rapport voluptueux au dessin comme musique de l'empreinte s'affirme, l'artiste imprime sur le papier, comme le dit Maïakovski, sa peau : « De façon qu'il n'y ait plus que des lèvres continues⁹⁷⁶. »

⁹⁷⁵ SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », Noirs dessins, op. cit., p. 1. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

⁹⁷⁶ On pense à « basses continues », MAÏAKOVSKI Vladimir, « Le nuage en pantalon », Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud, cat. d'exp., galerie Folklore – Marcel-Michaud, Lyon, 1957.

Une peinture téméraire et risquée

Max Schoendorff n'a pas vingt ans quand il réalise ses premières toiles (1952-1953). Avant même d'opter pour une recherche qu'il mènera parallèlement avec celle du dessin, sur la matière, il explore en peinture les voies de l'école de Paris, du cubisme (**figure 154**), de l'abstraction (**figure 155**), et aussi du surréalisme. Il est déjà proche de la sensibilité de nombre des artistes exposés à la galerie Folklore par Marcel Michaud, Marcel Michaud qui va renchérir sa décision de devenir peintre. Un choix délibéré et courageux, voire téméraire et risqué, que Max Schoendorff avait fait de la peinture, alors que tout le prédestinait à l'écriture. À 18 ans, l'esprit du jeune homme est déjà entraîné au jeu de la rébellion devant l'état de fait. L'une des premières huiles (**figure 156**) fait directement, référence à une œuvre de Max Ernst, *Le Surréalisme et la peinture*⁹⁷⁷. Sur cette toile, aucune matière travaillée pour elle-même ne vient distraire une vision avant tout conceptuelle : le peintre est au travail de l'expression d'un message de remise en question, il traduit les conditions risquées de son choix. Souffrance peut-être, révolte à coup sûr, jeux de la séduction, désir de peindre, attirance pour l'univers surréaliste – l'image est composite. Flottent, semble-t-il, dans cette image, les effluves d'une dissolution inéluctable de la société aux vapeurs mortifères. Le jeune homme a trouvé le moyen de s'y confronter – il peindra.

Une huile sur fibre de bois (**figure 157**), datée de juillet 1953, éclaire par un détail sur une direction plus personnelle. On y discerne le corps efflanqué d'un personnage nu, aux membres supérieurs démesurément étirés, qui projette son ombre sur le flanc d'une paroi crayeuse traitée en touches nerveuses et chargées. La fissure zigzagante qui la prolonge renforce le caractère inquiétant de la scène, baignée par un ciel gris fer de fin du monde. Au

⁹⁷⁷ ERNST Max, *Le Surréalisme et la peinture*, 1942, huile sur toile, 193 x 231 cm, collection William Copley, New York. Ce tableau est reproduit dans le catalogue présenté par André Breton et Marcel Duchamp : *First Papers of Surrealism*, 14 october – 7 november 1942, 451 Madison avenue, NYC, coordinating council of French relief societies, Inc. (bibliothèque de Max Schoendorff). Max Ernst est sans aucun doute l'artiste qui comptera le plus dans la décision de Max Schoendorff de faire de la peinture. On trouve, dans le tableau de Max Schoendorff, le même motif d'une main tenant un pinceau. Elle surgit d'une palette de peintre auto-pénétrée par un volume tubulaire. Dans une sculpture de jeunesse retrouvée dans le grenier de la maison de Gray (**figure 142**), on perçoit déjà une attirance pour ces formes épurées que travaillait Hans Arp. Cette composition est empreinte d'un caractère narcissique, érotique, teinté d'humour noir, sur un fond de menace (sinistre paysage d'usines, en haut à gauche). Par la bouche d'un mannequin échappé de l'univers métaphysique de De Chirico, suinte un filet rouge sang. Son cou démesuré se découpe sur la silhouette d'une ville fantomatique. Il est tranché par la lame d'une scie circulaire, machine qui en réfère à Marcel Duchamp. Une petite scène de théâtre montre un dandy en frac, coiffé d'une haute-forme, devant le corps nu, gesticulant, d'une femme qui semble jouer la comédie de la séduction à l'image d'une figurine de boîte à musique.

pieu de la falaise, deux figures géométriques, un prisme et un triangle, dessinent une perspective contradictoire. Une physionomie profondément énigmatique transparaît. Le détail des mains du personnage constitué de formes internes et organiques, constitue le fondement même de l'expression schoendorffienne la plus accomplie.

Durant cette période d'« avant-guerre⁹⁷⁸ », Max Schoendorff creuse également une autre forme de recherche, qui perdurera dans tout son œuvre, celle de la matière. Il expérimente, nous l'avons constaté dans ses dessins, ses collages, un art matiériste, informel, dans l'air du temps des avant-gardes espagnoles qu'expose encore Marcel Michaud⁹⁷⁹ : « Au début Schoendorff couvrit des toiles de matières en réaction, d'ébullitions qui amenaient à la surface des traces encore indéchiffrables⁹⁸⁰ », analyse Jean-Jacques Lerrant. Il semble, comme le disait Paulhan de Fautrier, que Max Schoendorff, à bien regarder, n'utilise que des couleurs « d'avant le spectre ». Les formats et les supports sont valorisés à des degrés divers. Les matériaux utilisés sont difficilement identifiables. Sable⁹⁸¹ à la granulométrie compacte ou disséminée, traces d'enduits visqueux entremêlées, collages papiers ou toilés, forment des reliefs, de petites aspérités, dans lesquels la couleur pénètre les porosités. Certaines zones laissent apparaître une peinture métallisée, brossée en larges touches. Une partie de ces toiles sont encore à l'atelier, signes de destinées interrompues dans le processus créatif du « monde de la pré-peinture, c'est-à-dire de l'informulable, des attentes, des volitions, des errances oniriques, de l'innominé, interrogations ressassantes sur ce monde de la pré-conscience où toute entéléchie suspend ses métamorphoses, faux-pas magiques aux plages bichromes, significatives de l'éternel combat de l'art contre la fatalité, du peintre contre son œuvre⁹⁸² » (toiles conservées sur la mezzanine **figures 158,159 et 160**). La production de l'année 1958 (Arcane combien ? (**figure 161**), Hommage à Maître Eckhart⁹⁸³) témoigne d'une influence

⁹⁷⁸ Dans une interview réalisée par Jean-Jacques Lerrant en octobre 1987, Max Schoendorff distingue les deux « périodes » de sa peinture : l'avant et l'après-guerre, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, Alain Vollerin, V. H. S. Secam, 45 mn 15 s, Mémoire des Arts, 1987.

⁹⁷⁹ 1957, « Bertin, Cuixart, Schoendorff : Hommage à Marcel Michaud », galerie Folklore, Lyon. Marcel Michaud (1898-1958), avec la galerie Folklore, fait connaître dès 1930 les œuvres des plus grands maîtres du XX^e siècle et fonde à Lyon le groupe Témoignage en 1935 avec Bertholle, Le Moal, Manessier, Étienne-Martin, Louis Thomas, Varbanesco. Il anime aussi des expériences littéraires, poétiques et théâtrales.

⁹⁸⁰ LERRANT Jean-Jacques, « Histoire d'un métier », Max Schoendorff, Lyon, Éric Losfeld, 1969, non paginé.

⁹⁸¹ André Masson en 1927, avec ses tableaux de sable, puis plus récemment les Catalans comme Tapiès, avaient montré la voie, utilisant des surfaces sableuses, des empâtements épais où s'inscrivaient des empreintes, des déchirures, se répandaient des coulures.

⁹⁸² JULIET Charles, Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Folklore, 25 octobre 1958 – 7 novembre 1958, non paginé.

⁹⁸³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 64.

marquée par les Catalans, à l'instar de Modest Cuixart (**figure 162**), membre avec Antoni Tàpies, Joan Ponç et Joan-Joseph Tharrats du groupe de la revue barcelonaise *Dau al Set* [le Dé à sept faces]⁹⁸⁴. Il exposera avec lui chez Michaud en 1957 et deviendra son ami. Le Catalan répondait à Jean-Jacques Lerrant qui l'interrogeait sur les peintres qui comptaient pour lui : « À mon sens, il y a surtout un Français inouï, Jean Fautrier, qui a commencé son expérience en 1928, Wols et Dubuffet. Tout ce qu'on raconte aux États-Unis, c'est de la blague. Les dates ont leur importance. L'aventure actuelle a commencé en Europe et ça se passe encore en Europe⁹⁸⁵ ! » Le marchand d'art lyonnais Marcel Michaud avait été partisan de cet « art informel » où l'on trouvait une grande variété de supports et de matières. Il avait permis que s'ouvrent pour Cuixart les portes de la galerie parisienne de René Drouin qui fut, dans sa galerie de la place Vendôme, le découvreur de Dubuffet, de Fautrier ou de Wols. Cuixart y amènera son ami lyonnais.

Dès 1958, la critique découvre que, pour Schoendorff, la matière des couleurs est « un bien à la fois terrestre et spirituel⁹⁸⁶ », même si ce qui impressionne est de l'ordre de la « préciosité des matières⁹⁸⁷ ». Jean-Jacques Lerrant relève « un humour d'une coloration particulière qui intervient aussi pour favoriser l'éclosion de suavités irritantes, de roses et de violets qui sont tentation de l'angélisme en même temps que blasphème ou parodie "ubuesque" des processions sacrées⁹⁸⁸ ». Charles Juliet écrit le texte du catalogue de l'exposition qui ouvre ses portes à la galerie Folklore le 25 octobre 1958. Il note que Max Schoendorff a fait confiance au silence, et comme le poète « a éliminé le mot pour en extraire l'idée ». C'est par le travail de la couleur que le geste empreint de matière devient signifiant et se détache peu à peu du langage. Le critique René Deroudille⁹⁸⁹ rapproche le travail du jeune peintre de celui de Fautrier, mais aussi des artistes germaniques exposés par J.-P. Wilhelm à Düsseldorf, Bernard Schultze, Gerhard Hoehme ou Emil Schumacher ; il donne, pense-t-il, à une volonté d'expressionnisme un caractère plus ascétique⁹⁹⁰.

⁹⁸⁴ BEGHAIN Patrice, *Une histoire de la peinture à Lyon*, Lyon, éditions Stéphane Bachès, 2011, p. 317.

⁹⁸⁵ LERRANT Jean-Jacques, « À propos de Modest Cuixart », *Résonance*, n° 82, Noël 1959, p. 64.

⁹⁸⁶ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff – Blanc et Demilly », *Le Progrès-Dimanche*, 5 novembre 1958, p. 5.

⁹⁸⁷ Ibid.

⁹⁸⁸ Ibid.

⁹⁸⁹ René Deroudille est membre de la commission du musée des Beaux-Arts de 1950 à 1972. On lui doit l'entrée dans les collections de nombreuses œuvres de la scène artistique internationale comme Jacques Villon, Alexej von Jawlensky, Georges Mathieu, Manessier, Atlan, Joseph Sima, Max Ernst, Michel Larionov, André Masson et Jean Dubuffet.

⁹⁹⁰ DEROUILLÉ René, « Max Schoendorff », *Tout-Lyon*, 13 novembre 1958, p. 13.

Les recherches sur le devenir des pigments s'expriment en irisations, les bleus, les verts s'oxydent, régurgitent des reflets métallisés, des nacrés. Les terres roussissent, les blancs se salissent, les rouges s'ensanglantent, les noirs se diluent en transparence. L'empreinte du temps est déjà à l'action. Les pâtes s'épaississent, s'assèchent, lisses ou grumeleuses. Elles se résument à de très fines traînées. Robert Droguet intitule cette manière la « Philosophique ». La peinture incarne une réflexion philosophique, avec « Das Feuerzeichen (1958), Hommage à Max Planck (1958), Aurore, cadre d'air (1959). « La tache se fait hertz, quartz et Max Planck. [...]. L'atelier devient la pile d'un bombardement moléculaire sans psychologie, avec un certain nombre de petits boutons germains bien précis : Cranach, Kafka, Heidegger, Brecht, Hölderlin, sont des têtes de secteur, tout courant⁹⁹¹. » Depuis l'origine, on pourrait le lire dans *L'Humanité*, en 2012, il s'agirait bien de ça : « ... faire de la philosophie avec des formes et des couleurs⁹⁹² ».

À l'exposition de la Maison des Princes de Pérouges en 1959, le critique René Derouille⁹⁹³ cite Gérard Guillot⁹⁹⁴ à propos de Max Schoendorff. Il propose, avec lui, d'abandonner « toute référence au domaine de l'affectivité ou toute sollicitation des divers systèmes mystico-religieux afin de débarrasser la réalité de sa gangue objective qui l'entoure pour la replacer dans la continuité des dynamismes naturels ». Il insiste sur la « matière » et sa « survie » contemplant le palpable Hommage à Maître Eckhart, Un alleluiah⁹⁹⁵ de silence (**figure 163**), Le Tigre de William Blake, Arcane combien ? ou encore Washeit der Wahrheit (**figure 164**).

Puis un changement s'opère. Max Schoendorff « part au désert ». La remise en question sur la perception est totale. On l'a déjà souligné à propos du dessin, il convient cependant d'insister : « quand tu as à tes pieds le sol du Sahara et que tu t'aperçois que, un mètre carré

⁹⁹¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 251, DROGUET Robert, *Théorème...*, tapuscrit, août 1959, non publié.

⁹⁹² Dans LÉONARDINI Jean-Pierre, « Max Schoendorff, un être comme il ne s'en fait plus », *L'Humanité*, lundi 22 octobre 2012, p. 18.

⁹⁹³ DEROUILLE René, « Première exposition Max Schoendorff », *Dernière Heure Lyonnaise*, 2 novembre 1958, p. 9.

⁹⁹⁴ « La toile est l'étape ultime d'un objectif qui grossit, amplifie, décompose, accélère ou ralentit les aspects secrets d'une réalité profonde. Elle témoigne du presque insaisissable, elle transmet le dessous de l'écorce du visible, elle enrichit surtout par une nouvelle et active perception notre connaissance des quatre éléments : l'air, le feu, la terre et l'eau. Et cet enrichissement est possible parce que Max Schoendorff éprouve la matière, se bat avec elle, qu'elle soit épaisse ou trop lente à sécher, qu'elle soit lisse et trop glissante, qu'elle soit striée au couteau ou directement écrasée par le tube en une grosse traînée. Disons pour finir qu'il faudrait trouver un mot pour qualifier cette peinture ni abstraite, ni figurative mais qui laisse en dernier ressort "l'initiative à la toile " », GUILLOT Gérard, « Exposition Max Schoendorff », *La République de Lyon*, 26 octobre 1958, p. 2.

⁹⁹⁵ Au dos de la toile on trouve orthographié « alleluiah » comme l'écrivait Georges Bataille (*L'Alleluiah : cathéchisme de Dianus*, Paris, Librairie Auguste Blaizot, 1947).

de sable, c'est tout sauf du sable, [...], tu découvres sans arrêt que tu vois des choses que tu n'as pas vues la veille, et ça à longueur de jour⁹⁹⁶. » L'œuvre sera méditation des éléments fondamentaux du monde, les éléments, les mythes, le corps, ce que Jean Beurton appelait « le lyrisme de l'Univers⁹⁹⁷ ». Lors de cette petite exposition (douze tableaux) à la Résidence universitaire André-Allix en 1965, on assiste à ce devenir. En effet, des toiles⁹⁹⁸ de 1955, de 1956 jusqu'à 1959 (**figure 161**), matiéristes, côtoient celles⁹⁹⁹ d'une direction beaucoup plus personnelle, du "sui generis" de 1962-1963 (**figure 163, figure 166, figure 178, figure 183**).

Jean Beurton auteur du texte qui accompagne la présentation de l'exposition, apprécie « car c'est l'intériorité des choses qui fait vivre¹⁰⁰⁰ ». On peut remarquer que les contours de ce qui allait advenir en avaient déjà été quelque peu prophétisés par Charles Juliet en 1958, à la première exposition personnelle de l'artiste à la galerie Folklore définitivement désertée par son fondateur : « l'informulables des attentes, des volitions, des errances oniriques, de l'innominé¹⁰⁰¹ ». On n'avait cependant encore rien de cette intériorité qui va advenir chez Max Schoendorff tout au long de son œuvre.

Au début des années soixante, il convient de noter l'entrée en scène sur la scène de l'art lyonnaise de l'anglais Jim Leon¹⁰⁰² qui est aussi décorateur de théâtre et dont Max Schoendorff est vite très proche. Ils ont en commun « la nécessité d'un renversement des perspectives¹⁰⁰³. » Le personnage est un inclassable, tourmenté qui expose à la Jeune Parque¹⁰⁰⁴, galerie lyonnaise, à côté d'œuvres de Robert Massina et d'Henri Ughetto. Max Schoendorff et Jim Leon participeront ensemble plusieurs accrochages de groupe au Palais

⁹⁹⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 32.

⁹⁹⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 256, BEURTON Jean, Max Schoendorff, cat. d'exp., « quelques peintures et dessins de 1955 à 1965 », Lyon, Fort Saint-Irénée, Résidence universitaire André-Allix, 1965.

⁹⁹⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 35, Sans titre, 1955 ; Excel n° 51, Sans titre, 1956 ; Excel n° 55, Sans titre, 1957 ; Excel n° 63 et figure 161, Arcane combien ?, 1959 ; Excel n° 81, Colchiques, 1959.

⁹⁹⁹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 77 et figure 163 Un alleluiah de silence, 1959 ; Excel n° 79, Dans notre cercueil, 1959 ; Excel n° 86 et figure 166 Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous, 1961 ; Excel n° 96 et figure 178 Vers le nom, 1963 ; Excel n° 103, Cantate à Leipzig (devenue Dithyrambe à Leipzig), 1964 ; Excel n° 107, figure 183 *L'Ouvert*, 1965.

¹⁰⁰⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 256, BEURTON Jean, Max Schoendorff, cat. d'exp., « quelques peintures et dessins de 1955 à 1965 », Lyon, Fort Saint-Irénée, Résidence universitaire André-Allix, 1965.

¹⁰⁰¹ Texte du carton d'invitation pour l'exposition des peintures de Max Schoendorff à la galerie Folklore (25 octobre-5 novembre 1958).

¹⁰⁰² Il accroche ses premières toiles à Lyon en 1961, à la galerie de la jeune Parque.

¹⁰⁰³ Jim Leon, peintures, dessins, cat. d'exp., Lyon, galerie L'œil écoute, 18 janvier au 13 février 1964.

¹⁰⁰⁴ La Jeune Parque expose les résultats d'une performance réalisée en 1961, pendant laquelle étaient réunis les trois peintres, deux musiciens de Jazz (Raoul Bruckert et André Sarfatti) et le photographe Rajak Ohanian.

des Beaux-Arts de Charleroi¹⁰⁰⁵, chez Jacques Verrière, à l'occasion de l'exposition *Armes & Bagages*¹⁰⁰⁶, puis à l'Elac¹⁰⁰⁷. Max Schoendorff, on peut le penser, s'inscrit parfaitement dans le processus de création qu'il décrit dans le texte qui accompagne l'exposition de Jim Leon à la galerie L'œil écoute, dans le Vieux-Lyon, tenue par Janine et Maurice Bressy : « C'est par l'entière mise en cause des critères qu'il rejoint sans grand détour la plus noble tradition de l'art, ce lieu où le réel révèle enfin à l'homme dans son éclat ce qui, voilé jusque-là, parle à son être¹⁰⁰⁸. » Le réel charnel se dérobe, la violence des coloris n'est pas provocante, elle est plutôt marquée, chez Jim Leon, par une attirance pour le pop art. À la Biennale de Paris au Palais de Chaillot, en février 1965, ses toiles jugées trop érotiques seront décrochées. Les deux peintres ont en commun cette exubérance provocatrice où une certaine forme de mythologie ironique rejoint « la beauté convulsive ».

Aux cimaises de la galerie Folklore, le public avait sous les yeux, à l'exposition de 1963, dix toiles qui inauguraient cette nouvelle manière : « On y trouvait des références assez directes au maniérisme, au baroque qui n'était pas du tout à la mode à ce moment-là¹⁰⁰⁹ », précise l'artiste. Ce maniérisme, soumis aux traditions ésotériques, ouvert au sentiment de la nature, fervent d'érotisme, laisse entrevoir une liberté quasi révolutionnaire. Le trait, comme le rythme, a quelque chose de matriciel. Les poètes, Baudelaire, Rimbaud, accompagnent l'esprit de ces nouvelles créations : C'est la mer allée avec le soleil¹⁰¹⁰ (**figure 165**) devient les mots de sa couleur. « La seule leçon vient de la manière dont les choses se comporteront¹⁰¹¹ », écrit encore Robert Droguet. Lui aussi avait compris, précédé du faisceau des informels matiéristes d'avant-guerre, pénétré des poètes et des philosophes, que Schoendorff s'engageait sur son chemin de traverse.

« Cette exposition de 1963 avait pris, sans que je l'aie du tout prévu, des allures de manifeste¹⁰¹² », constate Max Schoendorff. La réception de l'exposition à la galerie

¹⁰⁰⁵ Douze peintres lyonnais, Charleroi (Belgique), Palais des Beaux-Arts, 16 février-10 mars 1963.

¹⁰⁰⁶ *Armes & Bagages*, Lyon, galerie Verrière, 15 mars-2 mai 1975.

¹⁰⁰⁷ *Permanence du regard surréaliste*, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 30 juin-22 septembre 1981.

¹⁰⁰⁸ Jim Leon, peintures, dessins, cat. d'exp., Lyon, galerie L'œil écoute, 18 janvier - 13 février 1964.

¹⁰⁰⁹ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 292. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

¹⁰¹⁰ Ce titre est emprunté à *Éternité* de Rimbaud : Elle est retrouvée. / Quoi ? L'éternité : / C'est la mer allée / Avec le soleil, dans RIMBAUD Arthur, *Œuvres d'Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 170.

¹⁰¹¹ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 252. DROGUET Robert, *Théorème...*, Août 1959, non publié.

¹⁰¹² Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 292. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

Folklore¹⁰¹³ ne laisse pas la critique indifférente : le scandale d'une peinture « extraordinairement agressive et scabreuse¹⁰¹⁴ », se souvient Max Schoendorff dans ses entretiens avec Jean-Paul Jungo. Le défi était d'accéder à la complexité d'une poésie en peinture, d'ouvrir un dialogue inépuisable, interminable... Il ne cite pas cependant l'article du journaliste Gérard Guillot qui considère que, « depuis trois ans, c'est la seule exposition, qui, à Lyon, révèle un peintre authentiquement de demain, un peintre qui constate avec sévérité et cruauté que l'être humain sera malgré tout toujours de la chair, une chair qui commande nos appétits, déclenche nos rêves, nous met en communication avec le voisin ou la voisine, alimente notre quotidien comme elle alimente toute l'histoire du monde...¹⁰¹⁵ ».

Robert Droguet analyse cette nouvelle orientation dans *L'Opération Schoendorff*, le premier ouvrage édité sur cette œuvre par la galerie Verrière en 1971, accompagné d'un fascicule récapitulatif en noir et blanc : « La peinture de Schoendorff serait une peinture muqueuse de l'émoi, figeant dans la méditation l'exercice du désir et les vertiges des sens, intériorisant par la réflexion les mouvements révolus de sa description¹⁰¹⁶. » Dans *Le Progrès* Jean-Jacques Lerrant discerne l'éclosion d'un « espace nouveau¹⁰¹⁷ » qu'il qualifie d'« abstraction réaliste ». Il y a du familier dans l'authenticité des formes, ce qui provoque chez le regardeur des émotions qui touchent au ventre « par leur précision et leur indéfinition provisoire¹⁰¹⁸ ». Les célèbres mots de Baudelaire sur Édouard Manet sont encore cités par Droguet¹⁰¹⁹ en 1971 : « Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art. » Le poète-typographe, qui a parlé à Jean Paulhan de l'œuvre de Max Schoendorff, reconnaît pourtant qu'il sera difficile de faire entendre cette peinture. Néanmoins, il pense qu'il y a là « la substance et l'œuvre, expressément formulée, d'un grand peintre de notre époque¹⁰²⁰ ». La

¹⁰¹³ Invitation de l'exposition : « Peintures de Max Schoendorff », Galerie Folklore – Marcel Michaud, 2 rue Jussieu, Lyon 2^e (26.10-20.11.1963) : II.60 / XII.62, Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous, 130 cm x 81 cm ; VII.62 / X.62 *L'Enterrement à Vézelay (Hommage à Georges Bataille)*, 100 cm x 81 cm ; V.62 / XI.62, Un hôte aux yeux nuls, 150 cm x 150 cm ; V.62 / I.63, *L'Agonie d'Actéon*, 162 cm x 130 cm ; XI.62 / I.63, *L'Iris obscur*, 81 cm x 65 cm ; II.63 / IV.63, Anatomie des larmes, 67 cm x 54 cm ; IV.63 / VI.63, Ramón Lull & sa machine, 192 cm x 73 cm ; VI.63 / VIII.63, Vers le nom, 116 cm x 89 cm ; VII.63 / VIII.63, Prémonition du gouffre, 100 cm x 81 cm ; VII.63 / X.63, Le Front dans les seins de la mort, 100 cm x 81 cm.

¹⁰¹⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 33.

¹⁰¹⁵ GUILLOT Gérard, « Schoendorff ou la cruauté de la peinture », *La République de Lyon*, 26 décembre 1963, p. 2.

¹⁰¹⁶ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971, p. 61.

¹⁰¹⁷ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », *Le Progrès-Dimanche*, 28 octobre 1963, p. 7.

¹⁰¹⁸ Ibid.

¹⁰¹⁹ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, répertoire des tableaux 1962-1970, Éd. Verrière, 1971.

¹⁰²⁰ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », op. cit., p. 7.

prochaine étape se déroule à Barcelone, (ville qui avait déjà accueilli en 1959, au Salon de Mai, ses œuvres matiéristes) à la galerie René Metras « qui est alors la principale galerie d'avant-garde espagnole, accueillant notamment les peintres du groupe Dau al Set, parmi lesquels Modest Cuixart¹⁰²¹ ».

Max Schoendorff ne souhaite pas que sa peinture soit embrassée d'un seul coup d'œil. Il poursuit l'idée qu'un dialogue avec le regardeur puisse s'établir, qu'un déchiffrement puisse n'advenir qu'au terme de longs entretiens, éloignés du consensus latent de cette avant-garde informelle qui prône la spontanéité du geste et l'immédiateté de l'apparence ; une façon de prendre une distance quant aux influences latines du moment. Il se sent davantage concerné par Cranach, Altdorfer, Konrad Witz, Schongauer, Stephan Lochner, Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch ; et surtout Grünewald, passionnément, une peinture où « c'est tout le corps qui est engagé¹⁰²² ». Son tropisme germanique est revendiqué. Il retient une certaine violence proche de l'expressionnisme allemand (Dithyrambe à Leipzig, Hymne à la vie¹⁰²³). Patrice Béghain, dans Une histoire de la peinture à Lyon, note qu'en 1980 René Deroudille¹⁰²⁴ infléchit sa critique : « l'insuffisance caractéristique des grandes tartines de Schoendorff » lui semblant faire prendre au spectateur « des vessies pour des lanternes¹⁰²⁵ ». Néanmoins, cela ne l'empêche pas de reconnaître qu'« avec Max Schoendorff on franchit le pas qui conduit vers les territoires inconnus soupçonnés et prospectés par les surréalistes. [...]. Avec des vers anciens, Max Schoendorff a traduit des pensées nouvelles¹⁰²⁶. » Jean-Jacques Lerrant, responsable des pages culturelles du Progrès, qui assume avec René Deroudille la majeure partie de la critique culturelle à Lyon, trouve dans la peinture de Schoendorff une matière inspirante qu'il accompagne de sa prose élégante et précise. D'autres mots surgiront de cette œuvre silencieuse, c'est sans doute l'un des premiers paradoxes que nous pouvons relever. L'observation attentive de Jean-Jacques Lerrant perdurera jusqu'au bout de l'extinction de son propre regard¹⁰²⁷. Pourtant, Max Schoendorff saluera en René Deroudille une espèce de

¹⁰²¹ BÉGHAIN Patrice, Une histoire de la peinture à Lyon, Lyon, éditions Stéphane Bachès, 2011, p. 321.

¹⁰²² JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 34.

¹⁰²³ Voir Inventaire peinture, Excel n°103.

¹⁰²⁴ Il l'avait déjà fait en 1973. Il ne cachait pas, alors, son intérêt pour ce défricheur, par la peinture, d'une pensée proche de Bataille entre la volupté et la mort, DEROUILLE René, « Max Schoendorff, Calaferte et les peintres fantastiques », Dernière Heure Lyonnaise, 31 décembre 1973, p. 8.

¹⁰²⁵ BÉGHAIN Patrice, Une histoire de la peinture à Lyon, Lyon, op. cit., 2011, p. 321.

¹⁰²⁶ DEROUILLE René, « Max Schoendorff », Le Tout-Lyon, 13 mars 1969, p. 13.

¹⁰²⁷ Notons plus spécialement, LERRANT Jean-Jacques, Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff, Lyon, Daru Éditeur, 1967 ; DROGUET Robert, GATTI Armand, LERRANT Jean-Jacques, Max Schoendorff, Paris, Éric

« héraut-parleur », « une sorte de monstre sacré, tel le père Ubu, comme [il] en souhaite le retour aux nouvelles générations d'artistes et d'amateurs¹⁰²⁸ » qui résonne dans un Lyon qui, depuis les années quarante, cinquante, soixante et même soixante-dix, est baigné dans le « conformisme ambiant¹⁰²⁹ » tel « que tout murmure moderniste détonnait comme un clairon guerrier¹⁰³⁰ ». En 2005, Max Schoendorff se livre à une analyse de cette frilosité lyonnaise qu'il compare à ce marché aux puces qu'il fréquente avec passion : « elle [la ville de Lyon] additionnait en effet, comme au marché aux puces, toutes les merveilles possibles et toutes les cochonneries possibles, mais [...] jamais ça ne faisait quelque chose qui s'émulsionnait en une chose cohérente¹⁰³¹ ». En revanche, lui, se présente comme un acteur « transversal¹⁰³² », et l'on ne peut douter que son esprit « aventureux », pour citer Jean-Jacques Lerrant, parcourt à tous moments des horizons lointains et des pensées originales.

Les expositions qui s'organisent à l'étranger, en Espagne, à Barcelone, au Salon de Mai (1958) d'abord puis à la galerie René Metras (1967), à Anvers, Lausanne, Düsseldorf (1959), en Belgique (1963) contribuent à élargir l'espace rétréci, pour la plupart des artistes autour de lui, au seul paysage lyonnais. La critique souligne les énigmes que contiennent ses tableaux : « Cette peinture est construite comme un poème de Raymond Roussel : le sens est dispersé entre des parenthèses, on croit le suivre et il s'échappe, puis il se recompose à un autre degré¹⁰³³. » Elle le rapproche du corps à corps surréaliste, de Toyen, de Mimi Parent, de Swanberg, de Molinier et de Jean Benoit (*Portrait d'un oui*¹⁰³⁴, *Portrait de l'androgynie*¹⁰³⁵, Les Amis du crime (**figure 186**)).

Refusant les diktats parisiens et peut-être encore et toujours par esprit de contradiction, Max Schoendorff emménage dans l'atelier de la rue Victor-Hugo « ce qui inconsciemment

Losfeld Éditeur, 1969 ; LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976 ; LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff du labyrinthe », Pleine Marge, n° 16, décembre 1992, p. 139-154.

¹⁰²⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 231, dans SCHOENDORFF Max « Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992.

¹⁰²⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 231, dans SCHOENDORFF Max « Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992.

¹⁰³⁰ Ibid.

¹⁰³¹ *L'Intelligence d'une ville, vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975*, Actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006, p. 208.

¹⁰³² Ibid.

¹⁰³³ BORDE Raymond, « Max Schoendorff », *Midi/Minuit Fantastique*, n° 20, « Max Schoendorff », p. 76-79, oct. 1968, p. 76.

¹⁰³⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 121, *Portrait d'un oui*.

¹⁰³⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 122, *Portrait de l'androgynie*.

confirmait mon intention de rester à Lyon¹⁰³⁶ ». Cet atelier jouera un rôle déterminant : « peut-être que si cet atelier ne m'avait pas pris, j'aurais fini par céder¹⁰³⁷ ». La cité des soyeux l'ancrera définitivement entre Saône et Rhône, bercé peut-être par « le rêve obsédant des tentures qui n'ouvrent que sur des tentures¹⁰³⁸ », trouve-t-on, sous la plume de Jean-Jacques Lerrant dans Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff¹⁰³⁹, en 1967. Néanmoins, cela ne l'empêchera pas de louer pendant trente-cinq ans un pied-à-terre rue Hamelin à Paris. Après la fermeture de la galerie Michaud que Jeanne, la femme du galeriste mort en 1957, avait continué à faire vivre, il rencontre Jacques Verrière (**figure 3 bis**) avec lequel il « s'est entendu presque instantanément¹⁰⁴⁰ » et qui devient son marchand¹⁰⁴¹ jusqu'à la mort de celui-ci en 1986.

En 1968 un premier contrat est signé avec la galerie Verrière. Max Schoendorff accorde l'exclusivité de son œuvre plastique pour sa diffusion et l'organisation de ses expositions, par des publications, en France et à l'étranger. Tout achat d'organismes publics ainsi que de particuliers ou toutes autres opérations commerciales passent désormais par la galerie. Chaque contrat prévoit, par année, un nombre précis de toile, de dessins, de pastels, d'aquarelles et d'estampes puis de cartons de tapisserie avec leurs formats dus¹⁰⁴² par l'artiste. Un point est fait à la fin de l'année, soumis pour approbation. En réalité, c'est plutôt Marie-Claude, sa femme, qui assure ce contrôle, comme celui des œuvres remises. En contrepartie, la galerie Verrière s'engage à accorder à l'artiste une mensualité, qu'il a toujours jugée suffisante. Les mensualités sont indexées sur la base du tiers de la valeur totale de la production. À chaque nouveau contrat les mensualités sont réévaluées¹⁰⁴³. Très peu d'œuvres de Max Schoendorff

¹⁰³⁶ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 293. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

¹⁰³⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 297. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

¹⁰³⁸ LERRANT Jean-Jacques, « Histoire d'Éros », Max Schoendorff, Lyon, Éric Losfeld, 1969, non paginé.

¹⁰³⁹ LERRANT Jean-Jacques, Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff, Lyon, s.e., 1967.

¹⁰⁴⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 299. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

¹⁰⁴¹ Les premiers échanges de courrier datent de 1967. Le 23 décembre 1967, Jacques Verrière réclame « une documentation complète et fournie » pour « qu'une éventuelle collaboration entre nous puisse se faire ». La galerie Verrière est alors au 8, quai Romain-Rolland, Lyon 5^e.

¹⁰⁴² En 1970, la liste des pièces à réaliser est la suivante : toiles : trois 6 figure, cinq 10 figure, deux 20 figure, un 25 figure, un 30 figure, un 60 figure, deux 100 figure ; six dessins ; quatre pastels, gouaches ou aquarelles ; quatre lithographies.

¹⁰⁴³ Elle est de 2000 F en 1968, 2 500 F en 1970 et évolue à chaque nouveau contrat (6 000 F par mois en 1979, 10 000 F par mois en 1981). La somme est basée sur une évolution de la côte proposée par Jacques Verrière en 1968, 1970, 1979 et 1981, pour les toiles : 10 figure (3 300 F, 3 600 F, 6 000 F, 7 500 F), 20 figure (3 900 F, 4 500 F, 9 500 F, 11 000 F), 100 figure (7 500 F, 10 000 F, 25 000 F, 28 000 F). Les dessins, aquarelles et

circulent sur le marché de l'art. Les ventes publiques ne sont pas significatives d'une côte facile à établir à cause de la rareté des échanges¹⁰⁴⁴.

En 1972, Jacques Verrière¹⁰⁴⁵ l'expose dans sa galerie parisienne. Des peintures mais aussi de petites gouaches, des dessins et des lithographies sont exposés avenue Matignon. Au vernissage, outre les acteurs culturels de la scène nationale, Maurice Allemand, inspecteur général des Affaires culturelles, ancien conservateur du musée de Saint-Étienne¹⁰⁴⁶, René Drouin, galeriste de l'avant-garde, on note, entre autres, la présence nombreuse des Lyonnais : Jeanne Michaud, Jacques Rosner, Bernard Chardère, René Perrin, André Dubois. Une régularité de diffusion de sa production, peintures, mais aussi dessins, aquarelles, gravures, s'organise donc pendant ces vingt années, avec en moyenne une exposition presque tous les ans organisée par la galerie Verrière ou par le réseau national et international du marchand. Celui-ci assure une régularité de rentrées d'argent qui convient parfaitement à l'artiste, qui n'a « pas l'envie d'être le commerçant de sa propre œuvre ». Il a toujours été indifférent aux questions économiques¹⁰⁴⁷. Il ne recherche pas une notoriété qui aurait pu « rapporter ». Avec Jacques Verrière, il noue un pacte qui lui procure une sécurité et une liberté totale, pour se consacrer à son travail. Avec la complicité du galeriste qui se charge de la diffusion, il se lance régulièrement des défis ambitieux et risqués : des séries, des programmes déclinés en diverses techniques, des polyptyques ou de très grands formats.

estampes ne sont pas cotés dans les deux premiers contrats, les côtes n'évoluent pas significativement entre 1979 et 1981 (dessin 2000 à 2500 F ; aquarelle 2500 F pour une petite, 8 000 F pour une grande ; eau forte 2000 à 3 000 F). Les lithographies évaluées en 1979 (2 000 F), ne le sont plus en 1981. En revanche, l'artiste doit produire deux cartons de tapisserie à 25 000 F pièce.

¹⁰⁴⁴ La galerie Michel Descours (Gwilherm Perthuis), organisatrice des dernières expositions de l'artiste, estime que la cote n'est pas en adéquation avec la qualité de l'œuvre. Néanmoins, on remarque que les montants peuvent atteindre dix fois ceux du début de la production.

¹⁰⁴⁵ Max Schoendorff, Paris, galerie Verrière, 4 mai-30 mai 1972.

¹⁰⁴⁶ Il avait fait l'acquisition pour le musée de La Fille du Commandeur, huile sur toile, 101 x 81 cm, 1964. Voir Inventaire peinture, Excel n° 102.

¹⁰⁴⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 85.

Les séries comme une exploration de sous-continents

Si, certaines années, le nombre de toiles qui sortent de l'atelier peut atteindre la quinzaine, la production est en général beaucoup plus restreinte. Les séries élargissent, à ce titre, un autre contexte de création : « Dans la série, il y a une espèce de réflexion préalable sur la signification du projet¹⁰⁴⁸. » On peut trouver là un point de jonction avec le théâtre. Il ne s'agit pas finalement de séries mais d'« une exploration des sous-continents¹⁰⁴⁹ », de pièces en plusieurs actes, ainsi la série des Miroirs (1979), le cycle *Naturam natura docet, debellet ut ignem* (1985), les *Dépaysages*¹⁰⁵⁰ (1995) et les *Autoportraits de dos*¹⁰⁵¹ (1998).

1979 Série des *Miroirs*¹⁰⁵²

La série des Miroirs de Max Schoendorff semble interroger le spectateur : de quel côté du monde sommes-nous ? : « Il me semble que ceux qui questionnent le monde aujourd'hui, qui sont dans ses marges, ou au contraire au plein cœur secret d'une action parfaitement froide, que ceux qui ont le sans visage moderne sont désormais en quête d'une pratique insituable et sauvage de la beauté¹⁰⁵³ », écrit Pierre Vandrepote dans « Notes sur une image éclatée ». Ressemblances ou dissemblances, c'est l'expérience d'un réel projeté qui est proposé. L'inconnu est ce monde parcouru par l'effraction du reflet de l'image, par sensation, par perception d'une matière picturale qui se déploie par un travail acharné de la couleur dégradée. C'est la couleur qui excite l'œil du regardeur. L'artiste fait miroiter la chair, propose une énigme à la surface de laquelle on retrouve libéré le simple plaisir de la touche, aussi douce et voluptueuse que le reflet est torturé. Ce plaisir, c'est celui de Bataille : « Le

¹⁰⁴⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁴⁹ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », *Exit*, n° 4, avril-mai 2011, p. 58.

¹⁰⁵⁰ Ils seront étudiés dans le chapitre Les hybrides de la confusion des règnes, p. 275.

¹⁰⁵¹ Ils seront étudiés dans le chapitre L'Éveil absolu ?, p. 257.

¹⁰⁵² Voir Inventaire peinture : *Miroir d'Omphale*, Excel n° 178 ; *Miroir de l'Antigrafe*, Excel n° 179 ; *Miroir du chevalier Vermeil*, Excel n° 180 ; *Miroir d'Erzebet*, Excel n° 181 ; *Miroir de l'homme à la hache*, Excel n° 182 ; *Miroir de Sœur Monika*, Excel n° 183 ; *Miroir d'Empédocle*, Excel n° 184 ; *Miroir de Pandora*, Excel n° 185 ; *Miroir de Troppmann*, Excel n° 186 ; *Miroir de Clairwill*, Excel n° 187.

¹⁰⁵³ VANDREPOTE Pierre, « Notes sur une image éclatée », *Ellébore*, n° 7, Paris, 1993, p. 5.

plaisir n'est même qu'un biais par où la sensibilité qui est le domaine de l'instant, laisse entrer le souci du temps à venir¹⁰⁵⁴.» Aucune réponse n'est donnée à ces interrogations, le regard se perd, tresse un avenir anthropomorphique, circule dans la quête du signe qui stimule la pensée, entraîné par le titre, à la découverte d'un destin entraperçu qui raccroche à la mémoire : « Nous glissons ou dérivons, dans le seul vertige d'une déambulation non dirigée¹⁰⁵⁵. » Les miroirs sont pleins de l'épaisseur de leurs propositions, ils débordent de corps résistants, d'images en profondeur jouant d'opacités et de transparences coulées des substances agissantes, d'empreintes vives (Miroir de l'Antigirafe¹⁰⁵⁶, Miroir du chevalier Vermeil¹⁰⁵⁷). Enfin, « le détournement auquel on songe immédiatement consiste bien sûr à jouer le jeu sans le jouer, à faire un tour pour rien¹⁰⁵⁸ », pour recommencer à se pencher sur l'image fragmentée qui aura encore changé, comme autant de forces luttant contre la surface sans tain de l'abîme.

C'est la logique d'un miroir qui se souvient d'une image qui n'a jamais existé, dont la traversée ne se pose plus, qui est proposée. L'artiste ne conserve que la mémoire de l'ambiguïté de la déformation à laquelle il semble définitivement lié : « tout est présent, rien n'est exclusif¹⁰⁵⁹ ». Le reflet, nommé comme tel, hérite d'un narcissisme dont Schoendorff a expérimenté auparavant le motif à trois reprises¹⁰⁶⁰ : Angle de Narcisse, Narcisse aveugle, Narcisse décomposé. Le travail des méandres avait déjà provoqué des dissonances labyrinthiques. Les miroirs présentent une sismographie, une turbulence qui n'emprunte plus le caractère fluide qu'avaient les Narcisses. On retrouve la migration des ombres : Omphale, Pandora, Erzebet, Troppmann, dont il ne reste que l'érosion, « pénombres mercurielles des dissidences du savoir¹⁰⁶¹ ». Au silence succèdent les vapeurs d'un langage éprouvé par une liberté formelle foisonnante, quelquefois violente.

Ce que traque en l'occurrence le peintre, ce sont les signes inscrits dans une matière encore agissante (Miroir de l'homme à la hache¹⁰⁶²), mais capable de stimuler l'imagination,

¹⁰⁵⁴ MARMANDE Francis, *Le Pur Bonheur*. Georges Bataille, Nouvelles Éditions Lignes, 2011, p. 14.

¹⁰⁵⁵ VANDREPOTE Pierre, « Notes sur une image éclatée », *Ellébore*, n° 7, Paris, 1993, p. 5.

¹⁰⁵⁶ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 179, Miroir de l'Antigirafe.

¹⁰⁵⁷ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 180, Miroir du chevalier Vermeil.

¹⁰⁵⁸ VANDREPOTE Pierre, « Notes sur une image éclatée », *Ellébore*, n° 7, Paris, 1993, p. 5.

¹⁰⁵⁹ BAZIN Jean, LE GALLO Jean-Michel, « Pendre la parole », *Ellébore*, n° 7, Paris, 1993, p. 14.

¹⁰⁶⁰ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 158, Angle de Narcisse ; Excel n° 160, Narcisse décomposé.

¹⁰⁶¹ BAZIN Jean, LE GALLO Jean-Michel, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶² Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 182, Miroir de l'homme à la hache.

sans que l'on soit tenté par une quelconque interprétation psychologique, comme aurait pu s'y livrer le médecin suisse Hermann Rorschach. Cependant, l'artiste creuse les ressemblances, propose des symétries, prolonge des figures surgissantes, fait naître des vertiges (Miroir du chevalier Vermeil¹⁰⁶³). Le miroir comme renversement, métamorphose, anamorphose, ou fusion, travaille les déformations et compose des réversibilités (Miroir de Pandora¹⁰⁶⁴). Ainsi, n'est-il pas rare que le motif joue de l'écho, de la répétition, de l'entrelacs (Miroir de Clairwill¹⁰⁶⁵).

Les regards des Miroirs de Max Schoendorff ne sont pas innocents. Ils captent des doubles, des triples, des quadruples images. On n'y voit jamais le reflet du peintre lui-même. Il y introduit des intrus. Peut-être est-il vu par celui qu'il y voit et qu'il nomme dans son titre dans une étrange complexité ? Se construit-il par leur fréquentation, ou enquête-t-il sur sa propre image ? Le reflet se fait réalité puisque les revenants n'engendrent pas d'images. « Peut-être faut-il quelque part des miroirs pour reconnaître son visage, fût-ce au prix d'une illusion¹⁰⁶⁶ ? », se demande Roger Planchon.

1985 *Naturam natura docet, debellet ut ignem*

Revenu, en 1985, au support de la toile, après une série de peintures sur aluminium, Max Schoendorff va concevoir, contrairement à sa pratique habituelle, un ensemble qui se décompose en plusieurs œuvres. Il y a, en amont de ces seize pièces, un véritable programme, défini préalablement¹⁰⁶⁷, traité à l'aide de quatre techniques, sous le titre générique de *Naturam natura docet, debellet ut ignem* [La nature enseigne à la nature à triompher du feu]. Il décline quatre grandes peintures (200 x 300 cm) : *Harmoniac*, *Hors champs*, *Enclin au déclin*, *Roses, cimetière des rosées* ; quatre lithographies¹⁰⁶⁸ : *Lit-cœur*, *Aigles et algues*, *Le Désir des iris*, *Le Sabre et les anges* ; quatre linogravures : *Dans un âge ignoré*, *Ô sol ! Ô*

¹⁰⁶³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 180, Miroir du chevalier Vermeil.

¹⁰⁶⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 185, Miroir de Pandora.

¹⁰⁶⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 187, Miroir de Clairwill.

¹⁰⁶⁶ PLANCHON Roger, « Le Théâtre de la Cité », Théâtre et écriture dramatique dans la région Rhône-Alpes, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 1971, p. 61.

¹⁰⁶⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁶⁸ Achat en 1989 par le FNAC Inv. : FNAC 89563.

sal !, *L'Anneau des anneaux*, *Vox vocis*, et quatre mines de plomb : *Retour d'y voir*, *Stella matutina*, *Le sang ne fait qu'un tour* et Corbeaux.

Il rappelle, dans les entretiens avec Jean-Paul Jungo, que lorsqu'il fait le choix d'un thème en amont, il réfléchit à la signification du projet à partir d'une documentation abondante, encore consultable à l'atelier. La traduction du titre « La nature enseigne à la nature à triompher du feu » est proposée par Stanislas Klossowski de Rola¹⁰⁶⁹, fils de Baltus et neveu de Pierre Klossowski (Max Schoendorff fait la connaissance de Pierre Klossowski en 1973¹⁰⁷⁰). C'est dans son livre *Le Jeu d'or, figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques* dans la littérature alchimique du XVII^e siècle que figure l'Emblème XX de l'Atalanta fugiens, livre de maximes, d'emblèmes et de partitions musicales (fugues à trois voix) de 1617, où Michael Maier, alchimiste et médecin de l'empereur Rodolphe II de Habsbourg, divulgue les secrets de la nature. « Cette référence, qui le situe évidemment dans la postérité d'André Breton, par le fil qui va de l'évocation du Paris occultiste à *L'Art magique*, fournit au peintre l'occasion d'une brillante suite de variations qui développent la devise alchimique¹⁰⁷¹ », « La nature apprend à la nature à combattre le feu. »

Dans *Les Métamorphoses* (X. 560), Ovide raconte qu'Hippomène, après avoir triomphé d'Atalante, ardente chasserresse, à la course, fut saisi de désir pour elle. Ils furent changés tous deux en lions, pour s'être unis charnellement dans un temple. L'un et l'autre étaient de souche royale et divine. En langage alchimique, on doit lire à travers le mythe « la rivalité entre Mâle et Femelle, Soufre et Mercure, la domination initiale de la Femelle, la victoire du Mâle, et la conversion des deux principes en fixité (les Lions Rouges)¹⁰⁷² ». Allongées, sous le regard vide d'une vanité, on observe la présence de ces figures mythiques, unies pour ne faire qu'une, personnage bisexué, motif central de *Lit-cœur*, de *Vox vocis*, de *Retour d'y voir*. La métamorphose opère : dans la lithographie *Lit-cœur*, les membres s'enracinent, dans la linogravure *Vox vocis*, la figure tient un arc à la main, elle est encore chasserresse, dans le règne des humains, tandis que ses extrémités se transforment en pattes

¹⁰⁶⁹ KLOSSOWSKI DE ROLA Stanislas, *Le Jeu d'or*, Paris, Éditions Herscher, 1988, p. 99.

¹⁰⁷⁰ Pierre Klossowski deviendra l'un de ses grands amis. Il exposera avec lui (Camacho, Klossowski, Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 9 mars-14 avril 1984) et écrira le texte du catalogue de son exposition lyonnaise de 1999, Pierre Klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999.

¹⁰⁷¹ BÉGHAIN Patrice, *Une histoire de la peinture à Lyon*, Lyon, Éditions Stéphane Bachès, 2011, p. 322.

¹⁰⁷² KLOSSOWSKI DE ROLA Stanislas, *Le Jeu d'or*, op. cit., p. 97.

griffues dans la mine de plomb *Retour d'y voir*, ou qu'elle est visage couronné aux yeux clos dans la mine de plomb Corbeaux.

« La voie de la Nature lorsqu'elle recherche la perfection d'une œuvre quelconque, écrit Maier, consiste à faire sortir une chose d'une autre, la plus parfaite de la moins parfaite, et à activer son potentiel¹⁰⁷³. » Ainsi une voie de la nature instruit une autre voie de la nature. L'artiste s'était trouvé un horizon plastique dans cette régénérescence. Avec l'aide du temps, la nature œuvrera seule à l'Art, encore faut-il que les composants nécessaires soient réunis. Les résonances du *De natura rerum* sur lesquelles disserte Louis Seguin¹⁰⁷⁴ peuvent s'entendre. Rien ne disparaît, tout se transforme. Max schoendorff en fait un *modus operandi*. L'exercice, basé sur le chiffre quatre, quatre fois quatre déclinaisons en peintures, lithographies, linogravures et dessins, rappelle que les quatre éléments sont à l'origine de la création. L'artiste fait émerger une nouvelle réalité dans chacune des situations dont il affirme la singularité par leurs titres forgés dans les secrets de sa mémoire. Pour chaque projet, quel que soit l'instant, il est à la Natura. Tout est renouvellement, le peintre se garde du déjà-vu, du déjà-fait, de la routine. Ce combat, dans l'esprit surréaliste, fonctionne en tant que nécessité vitale. Il semble recourir à des situations inspirantes qui ne peuvent le conduire qu'à des expériences plastiques nouvelles. Il dispose de tout un arsenal de substances qui agite son esprit. Armé de ses pinceaux, d'acrylique, d'huile, de médium, siccatif, eau, essence, qu'il répand directement sur la surface, il décide des matités et des éclats. Rares sont les mélanges préparés sur la palette. Il dilue par endroits les pigments afin de provoquer des coulures, des diffusions. Il racle les couches, il étale les glacis, ménageant des profondeurs, il effleure de sa brosse, déposant des accents de vapeurs colorées. Il caresse la pâte, provoquant des textures. Il projette, éclabousse, tamponne au pinceau mais aussi, précautionneusement, interpose des écrans, et incline le hasard de l'empreinte au moyen de chiffons, de papiers, de matières plastiques. S'il se laisse aller à la rencontre des événements, il conduit leurs destins. Il découpe, réserve, par un jeu de caches, de masques qui contraignent la peinture. Il assiste le travail du temps, de la durée avec ce qui paraît solliciter une grande patience.

¹⁰⁷³ KLOSSOWSKI DE ROLA Stanislas, *Le Jeu d'or*, op. cit., p. 99.

¹⁰⁷⁴ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, Lyon, op. cit., p. 103-110.

L'entrée en matière se fait par Harmoniac (**figure 228**), un titre en forme de jeu chimique, dissection de mots, devenus matière à penser comme le sont les éléments de la peinture, entre harmonie et amoniac, démoniaque sans doute aussi, un cadavre exquis qui aurait décidé de changer les règles, surréaliste dans l'esprit, ce qui est, somme toute, normal venant de qui vous savez... Il expose le chaos des vestiges du vivant, cornes, crânes, devenus emblèmes, vanités d'un monde recueilli parmi des annotations de matières et d'effets colorés comme les souvenirs d'un scrap-book ou les empreintes de trames qui viendraient oblitérer les débris¹⁰⁷⁵. La volumétrie d'une large boîte apparaît dans la partie gauche de la toile, des panneaux de décors s'en échappent comme d'un sarcophage. Une forme organique prend place au centre du tableau. La matière est fluide, elle réserve des transparences diaphanes. Elle recouvre de sa fantasmagorie d'une autre scénographie qui campe les éléments d'un petit univers de baraque foraine minutieusement maquetté, dressé devant une imbrication de paysage, de cartographies. Au-delà de ces détails précisément modelés, de larges plages de couleurs vibrent de glacis où la peinture garde des traces de l'outil. Une vaste surface cuivrée abrite de ces reflets chaleureux un papillon bleu nuit, ou la béance d'un sexe. Plus loin, le bleu devient vaporeux, ou s'imprime de traces de lacerations plus sombres, la cascade d'un autre bleu a recouvert la pâleur d'un jaune qui reprend le dessus un peu plus bas jusqu'au souvenir de l'or. La légèreté se lit dans la gestuelle. Une gerbe de rose rehaussée de rouge invente le galbe d'une plume. Dans Harmoniac campent les coulisses d'un théâtre alchimique.

On peut imaginer que la toile qui succède, Hors champs (**figure 229**), est en fait la vision d'un In champs : le vert comme principe, comme essence, est l'instrument actif de cette composition. Oxydé, grisé, il confine à une métallerie, de l'acier, du bronze, une coulée, mais aussi une onde faite de gouttes, de résilles, de bulles, de flaques, de jets. Le refroidissement de la palette réserve néanmoins des guillochés mordorés, le résidu d'un reflet dans le feu contenu de cette nature, tout désignée qu'elle est à le combattre, pour en renouveler les inventions.

C'est encore la tonalité qui interpelle dans Enclin au déclin (**figure 230**). L'ombre passe. Que reste-t-il ? De petites folies en vision rapprochée, structures chatoyantes démembrées, dont on ne sait si elles sont d'os, d'arêtes de vaisseaux, nichées au creux d'étendues plus calmes. Dans la sphère centrale et translucide échappée du Jardin des Délices se nouent les méandres du canevas qu'un plumassier aurait fixé au squelette d'un volatile disparu. L'espace se brouille avec la touche translucide. Le cristal réserve néanmoins

¹⁰⁷⁵ « Le débris... est là comme un morceau de lumière, qui peut-être tombe en ruine, mais rayonne », dans BATAILLE Georges, *L'Impossible. Histoire de rats*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 115.

l'apparition d'une chrysalide dont l'abdomen offre des entrelacs organiques. Au-dessus, deux taches procurent le spectacle d'un numéro de trapézistes que n'aurait pas renié Tinguely. Un amalgame de graines pourpres dessine l'intérieur d'une cabosse exotique. Une forme turquoise jette un dernier éclat. Le déclin sombre dans les foisonnements miroitants de l'abysse.

L'emblème IX de l'Atalanta fugiens livre une allusion, un pouvoir réjuvenateur d'un remède universel : « Enferme le vieil homme et l'arbre dans une maison de rosée, et en mangeant de ses fruits il rajeunira. » Dans *Roses, cimetière des rosées* (**figure 231**), la dernière des quatre grandes toiles du cycle *Naturam natura docet, debellet ut ignem*, une forme anthropomorphique émerge du chaos régénérateur où la rosée irisée d'or a abreuvé la matière desséchée, révélant à l'œil la vision in paradisiu du Requiem de Fauré.

Les quatre lithographies présentent des motifs aux tonalités de gris très doux. Cependant des motifs sont laissés en réserve, signes d'une dialectique propre à chacune. Le *Désir des iris*¹⁰⁷⁶ met en exergue une semence gravitant vers une cavité, promettant une pollinisation future. Cinq ans auparavant, Max Schoendorff écrit le texte du catalogue de l'exposition Pierre Klossowski qui présente une grande mine de plomb (102 x 74 cm) intitulée *Denise à l'anneau et l'iris* (1957) où l'on retrouve ces deux éléments qui jouent de l'érotisme d'une promesse de fécondation.

Avec la technique de la linogravure, les contrastes sont fortement accentués. Une danse frénétique de corps scarifiés par la gouge se déploie sur une surface rayée de blanc, tandis qu'une autre, noire, est parsemée d'éclats (Dans un âge ignoré¹⁰⁷⁷ comme dans *Ô sol ! Ô sal*¹⁰⁷⁸). À travers l'obscurité d'une zone souterraine naissent des cristallisations et des arborescences. Une nature grouillante de bêtes de caverne se confond avec des stalactites et stalagmites ondulantes. Un répertoire primitif, violemment heurté, révèle quelques éléments signifiants : l'anneau dans *L'Anneau des anneaux*¹⁰⁷⁹, certes, mais aussi trois bucrânes mêlés à un enchevêtrement paradoxal innervé par des passages d'une surface à l'autre orchestrant un mouvement.

¹⁰⁷⁶ Voir Inventaire graphique, Excel n° 911, *Le Désir des iris*.

¹⁰⁷⁷ Voir Inventaire graphique, Excel n° 913, *Dans un âge ignoré*.

¹⁰⁷⁸ Voir Inventaire graphique, Excel n° 914, *Ô sol ! Ô sal*.

¹⁰⁷⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 916, *L'Anneau des anneaux*.

Max Schoendorff, dans ce programme, relit et relie : peinture, gravure, dessin au prisme de la Nature et de l'Alchimie : « On eût dit que la Nature, ennuyée de ses ouvrages, fût prête à confondre tous les éléments pour le contraindre à des formes nouvelles¹⁰⁸⁰. » *Naturam natura docet, debellet ut ignem* explore les marges et les excès, les constructions patientes et inquiétantes de l'esprit humain au plus profond de son atelier. L'aventure est provocation plastique. Les héritages se dilatent, scandalisent. Il revendique la singularité d'une carte du monde où vagins et phallus surgissent comme autant de variations. Le regardeur est entraîné dans les arcanes des possibilités de leur déchiffrement.

Patrice Béghain, lors de la rétrospective organisée par la galerie Descours à Lyon, livre une interprétation de cette série que nous retiendrons. Si seule la nature peut apprendre à la nature à combattre le feu, c'est par un feu autrement plus intense que celui-ci sera réduit : « Il faut accepter le miroir que nous tend le peintre, y découvrir et contempler l'image qui nous est offerte. [...] En un sens donc, la peinture de Max Schoendorff sans renoncement aucun aux prestiges et aux séductions de l'art, est une peinture philosophique, au sens le plus simple, puisque à condition d'en accepter l'épreuve elle nous propose un instrument de la conscience de soi, un moyen de nous accepter et de vivre réconciliés avec nous-mêmes¹⁰⁸¹. »

Max Schoendorff trouve une correspondance entre les opérations alchimiques et le rapport complexe que ses œuvres ont avec le temps ; il s'en explique dans un texte¹⁰⁸² du 29 octobre 1985, rédigé pour la 42^e Biennale de Venise, *Arte e Alchimia*, qu'il adresse au commissaire Arturo Schwarz : « La lenteur d'élaboration, l'aspect plus ou moins labyrinthique des œuvres, le recours à un vocabulaire plus musical ou théâtral que strictement pictural, sont sans doute chez moi les symptômes d'une tentative de transmutation du naturel au travers d'états successifs [...]. » Il reprend à son compte ce qu'Arturo Schwarz écrit à propos de Marcel Duchamp et l'alchimie : « Loin d'accepter la fracture métaphysique et dualiste entre créateur et création, l'alchimiste établit entre les deux termes de cette polarité conflictuelle, un rapport dialectique qui voit l'un se transformer en l'autre : la nature naturée est également naturante, et vice-versa¹⁰⁸³. »

¹⁰⁸⁰ Sade (le viol de Justine exposé à la foudre) cité par Louis Seguin, dans SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, op. cit., p. 109.

¹⁰⁸¹ BÉGHAIN Patrice, « Du *Theatrum mundi* au *Theatrum passionum animae* : la peinture selon Schoendorff », dans Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2016, p. 7.

¹⁰⁸² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 227-228, SCHOENDORFF Max, « Réponses au premier groupe de questions », 42^e Biennale, *Arte e Alchimia*, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986.

¹⁰⁸³ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 227, dans SCHOENDORFF Max, « Réponses au premier groupe de questions », 42^e Biennale, *Arte e Alchimia*, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986.

Le processus mental de création de la série obéit à un programme prédéterminé. Il est plus proche de l'activité de scénographe de l'artiste, plus proche du théâtre : « il faut se persuader de la signification de l'œuvre¹⁰⁸⁴. » Et si, avec Max Schoendorff, « on peut considérer que c'est le tableau suivant qui résoudra l'incomplétude du premier ou du précédent¹⁰⁸⁵ », on ne peut que regretter la dispersion inéluctable de ces œuvres polymorphes.

¹⁰⁸⁴ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁸⁵ Ibid.

Les œuvres monumentales

L'espace offert par l'atelier autorise la conception d'œuvres monumentales qui exigent une installation, des supports que l'artiste adapte avec des collaborateurs aux contraintes qu'il prend en compte.

1992 *Ntshak*

À l'occasion d'une commande de la Sémaly¹⁰⁸⁶, pour la station de métro Gare-de-Vénissieux, Schoendorff revisite l'intérêt pour les cultures primitives, pour l'art brut, qui a agité l'aube du XX^e siècle. Cette réalisation s'en fait l'écho. *Ntshak*¹⁰⁸⁷ (**figure 293**) est un polyptyque de vingt et un mètres de long, constitué de sept panneaux bordés par des cadres d'acier recouverts d'époxy noir, munis de parclozes vissées en laiton. Suspendue par un système de haubans à la charpente métallique du dôme de la station, entre les deux voies du métro, cette œuvre au graphisme monumental et transparent peut se lire, tel un palindrome, de gauche à droite comme de droite à gauche, à l'envers comme à l'endroit.

Cette réflexion sur un perpétuel aller-retour sur le thème du transport, de l'inversement et du renversement, s'inspire des *Ntshak*¹⁰⁸⁸ : lés plus ou moins carrés de broderies du Zaïre cousues les unes aux autres pour composer une « fresque » tissée, alternant signes, pleins et vides afin de créer un mouvement dynamique.

On y trouve le trajet d'un large arc de cercle qui s'étire du premier au dernier panneau, séparant chacun d'entre eux en deux zones distinctes. Des pièces de métallerie témoins de l'univers mécaniste à laquelle appartient la machine – rouages de moteur, plateaux de cyclomoteur, mais aussi chutes de découpes de tôlerie, grilles déstructurées, linéatures

¹⁰⁸⁶ Société d'économie mixte du métropolitain de l'Agglomération lyonnaise. Le bureau municipal, par l'intermédiaire du maire André Gérin, donne son accord en juin 1987. L'œuvre est inaugurée pour l'arrivée du métro, le samedi 12 décembre 1992.

¹⁰⁸⁷ 200 cm x 300 cm x 10 cm x 7, Vénissieux art dans la ville, guide 2010, Ville de Vénissieux. Le marché est alloué en mai 1992, n° 88.043, pour 312 345 francs HT, délais d'exécution, 6 mois.

¹⁰⁸⁸ Notes manuscrites pour l'inauguration le 11 décembre 1992 : « *Ntshak* (d'après le nom des toiles couvertes de signes, toiles appliquées sur toile, en raphia, du Zaïre... » « On relèvera même sur les *ntshak* un emploi discret de certains effets optiques, de mouvements virtuels, de transparence... ». *Ntshar* : « tissu appliqué », Kuba. « Le terme *nzaaka* désigne en langue kikongo un costume et les *ntshak* Kuba dérivent peut-être de tissus similaires d'origine Kongo... » ; « ... tissus qui étaient portés lors des cérémonies de l'Itul par les femmes de la cour, tissus en raphia ornés de motifs appliqués... ». Les sources sont identifiées : Au royaume du signe, « Appliqués sur toile des Kuba, Zaïre », Fondation Dapper/Adam Biro, 1988.

multiples – voisinent avec des objets hétéroclites, clefs anciennes, lunettes, lentilles optiques difficilement déchiffrables, matrice de linogravure, fragments de journaux, signes de la reproduction des temps et des actions. Elles sont vissées ou fixées par des fils métalliques à une âme de plexiglass, elle-même prise entre deux plaques de verre, maintenues par une parclose. Des graphismes peints, entremêlés, noirs et blancs, tracent une écriture énigmatique. Ils proposent un récit qui restera littéralement mystérieux, mais qui rappelle le Grand Verre, une juxtaposition d'éléments mécaniques jouant pour certains de formes viscérales.

Nous assistons à une décantation spirituelle d'éléments de ce monde matériel, une alchimie par la transmutation qui s'opère devant nos yeux à chaque voyage, en voyant rimbaldeen ; quand pour « le corps assujéti à son desport rythmique se produit une solution de continuité¹⁰⁸⁹ ». Ces panneaux translucides, partition d'aquarium, proposent au voyageur un rythme dont la scansion est accentuée par le trait bleuté, presque lumineux, d'une barre de mesure faite d'une plaque de verre épaisse saisie entre chaque cadre de métal noir. Ainsi, une fois encore, le temps se meut en espace changeant, visuel et sonore, quand le dispositif vivant se mêle à la lumière des journées et des saisons.

1983 *Scène de la vie des douze Césars*

Max Schoendorff est tenté par de nouveaux supports, dans de nouveaux rapports d'échelle. L'attrance pour des surfaces qui réagissent différemment lui fait poursuivre le dialogue matériel et spirituel avec Suétone. On peut penser qu'avec le polyptyque *Scène de la vie des douze Césars* (**figure 219**), il introduit le mode de fonctionnement théâtral au sein d'une installation picturale : « il y a plus de pré-conceptuel, comme le polyptyque entre autres, où la matérialité même, la destination, sont intégrées au départ...¹⁰⁹⁰ ». La conception est originale, elle invite l'œil à évoluer immergé dans le volume. Le métal le ramène à une tradition qu'il n'ignore pas. La structure scénique, qu'il conçoit avec Yves Orecchioni, est un dispositif autoporteur¹⁰⁹¹. La découpe des tôles est complexe. Les panneaux sont revêtus d'un

¹⁰⁸⁹ CLAUDEL Paul, Préface de *Œuvres d'Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1947.

¹⁰⁹⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 289. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

¹⁰⁹¹ Il avait obtenu une subvention du FIACRE (Fonds d'intervention pour aider la création) pour réaliser ce projet, GÉRÔME Élyane, « Les Césars de Max », *Télérama*, 7 décembre 1983, p. 5.

enduit acrylique laqué mat, cuits au four à 160°¹⁰⁹². Le support est l'occasion de l'introduction de la peinture acrylique¹⁰⁹³ qu'il mélange sans doute à l'huile et à d'autres composants.

Plus qu'un polyptyque la Scène de la vie des douze césars¹⁰⁹⁴ peut être considérée comme une installation contemporaine, qui peint la vie dans ses extrémités, ses luttes, ses passions, où « l'âme tremble au voisinage de l'interdit¹⁰⁹⁵ ». La séparation entre l'œuvre et le spectateur est abolie. Même s'il s'agit d'une relecture de Suétone, Max Schoendorff remanie l'œuvre selon une vision très klossowskienne du thème : la permanence du rapport entre mythe et vie sociale emprunte les simulacres déviant de la sexualité. Il y invente un théâtre où il joue tous les rôles : scénographe, metteur en scène et finalement acteur : « quand peindre n'implique rien d'autre [...] que changer le monde et transformer la vie : transformer l'homme en changeant son " rapport " au monde¹⁰⁹⁶. » Une œuvre d'art total qui interroge le regardeur sur les délires de la vie, du sexe, et de la mort. Elle tend à réduire notre passivité. De regardeur on devient acteur.

Robert Droguet décrit l'œuvre dans « Painting Schoendorff¹⁰⁹⁷ » : « Il s'agit d'une sorte de baraque foraine dont il est le sixtin Michel-Ange et le trans Lola Montes par peinture interposée et acrylique, posée avec soin... » ; il poursuit : « La cinquantaine foudroyante ... », « Max Schoendorff, plus calme qu'un empire, continue de pousser son pinceau millimètre pour décrire via Suétone le Pouvoir de César. » Robert Droguet donne envie de s'imaginer l'artiste « penché sur sa tôle découpée, essayant de s'y pincer les veines colorées... », il « glisse un regard sous ses lunettes où la connivence épouse la complicité dans le mutisme apparent ». « J'entendrai des regards que vous croirez muets. » L'ami s'enthousiasme à peindre son attitude : « ce calme olympien de peintre centré sur le pinceau, concentré par les deltoïdes et les dorsaux dans la circonspection la plus décontractée qu'il soit possible de maintenir au-dessus du niveau de la mer ». Enfin, en « badaud ébaudi », le poète imagine une postérité à l'œuvre, relayée par l'acquisition qu'en fait le Fonds national d'art

¹⁰⁹² La société Bel émail réalise le travail.

¹⁰⁹³ Louis Seguin note que ce nouvel usage de la peinture acrylique est associé à l'huile dès 1985, dans SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos Lyon, op. cit., p. 99.

¹⁰⁹⁴ Scène de la vie des douze Césars, acrylique et huile sur aluminium, de 250 cm x 500 cm x 500 cm, 1983, inv. FNAC 10349.

¹⁰⁹⁵ PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 200.

¹⁰⁹⁶ BERNARD Christian, « Ceci n'est pas un peintre (fable) », Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984, non paginé.

¹⁰⁹⁷ Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites du texte de Robert Droguet « Painting Schoendorff », 1983, non publié. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 263-264.

contemporain¹⁰⁹⁸ en 1984 : « Il est des locomotives qui empêchent de manquer le train », conclut avec admiration Robert Droguet.

« Ironie ou détachement¹⁰⁹⁹ », se demande Christian Bernard : le portique en grisaille du Seuil, Atellane : lever de rideau, convertit cependant le regardeur en spectateur concerné, presque pris au piège. La farce qui se donne improvisée autour de la « bête féroce » de Nietzsche, de la cruauté, souffrance selon le philosophe que nous nous infligeons pour éprouver la jouissance¹¹⁰⁰. L'ensemble des éléments picturaux accumulés qui composent cette architecture campe l'œuvre dans la figure d'une longue durée. Le photographe Rajak Ohanian, qui avait suivi régulièrement la réalisation de Foolish Wives et plus globalement l'ensemble des travaux du peintre, saisit Max Schoendorff en démiurge, au milieu de son dispositif (**figure 220**). Il s'y fait photographe debout, en son centre, vêtu de noir, fidèle à « la propre image qu'il se façonne de lui-même en n'étant que lui-même¹¹⁰¹, modifié par son propre regard auto-cuiseur impitoyable¹¹⁰² », noire silhouette tenant entre deux doigts un cigare, focalisant l'attention par sa position centrale inscrite sur la symétrie du dispositif et l'intensité des coloris : derrière le seuil, du charbon à la neige¹¹⁰³, Atellane : lever de rideau, deux couronnements, Lupercales, Laudationes, dans la partie haute ; de gauche à droite, au fond, sur les cinq panneaux (**figures 221, 222, 223, 225 et 226**). La Nuit des gladiatrices et Titus au Vésuve, Caprices à Capri (figure centrale), Messaline et Agrippine, Le Spectre de Vénus. Deux prédelles : Le Dernier Rêve de Domitien, Accordons encore cette nuit à notre vie, l'une derrière l'autre posées sur le sol, referment la scène en partie basse instruisant la profondeur d'un théâtre à l'italienne. Le projet est détaillé dans un petit carnet noir¹¹⁰⁴ dont la

¹⁰⁹⁸ inv. : FNAC 10349.

¹⁰⁹⁹ BERNARD Christian, « Ceci n'est pas un peintre (fable) », Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984, non paginé.

¹¹⁰⁰ « Dans toute volonté de connaître il entre déjà une goutte de cruauté », affirme Friedrich Nietzsche (Par-delà bien et mal), Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984, non paginé.

¹¹⁰¹ Robert Droguet insistera encore sur sa volonté de singularité dans le texte qu'il écrit pour le catalogue de l'exposition de Scène de la vie des douze Césars à l'Hôtel de Ville de Villeurbanne en 1983 : « Max Schoendorff ne compose qu'avec lui-même, fidèle à Nietzsche qui disait : " Deviens ce que tu es. " »

¹¹⁰² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 264. DROGUET Robert, « Painting Schoendorff », 1983, non publié.

¹¹⁰³ Il précise quels sont les produits qu'il compte utiliser : pour le noir, noir oxyde Rembrandt ; pour le blanc, blanc de Titane Liquitex.

¹¹⁰⁴ SCHOENDORFF Max, Carnet d'études, maroquin noir, Scène de la vie des douze Césars, 18 x 12 x 1,6 cm, 2 février 1983-15 août 1983, 18 x 12 x 1,6 cm. L'échéancier du projet est inscrit dans ce carnet : 4 mars 1983, fin du montant droit de la porte ; 14 mars 1983, début du grand panneau du fond, « batailles » ; 14 juillet 1983, début des 2 panneaux rouges ; 26 août, début des 2 panneaux bleus ; 3 août 1983, début du panneau noir ; 4 août 1983, 13 août 1983, début du dernier panneau blanc.

première page fait apparaître le titre Scène de la vie des douze Césars commencé le 2 février 1983. Max Schoendorff consigne des notes qui montrent que tout en résolvant les problèmes techniques – l’arrivée des tôles, le chevalet à réaliser pour dresser les supports – ses recherches se portent sur les références plastiques, musicales et littéraires qui inspirent son contenu iconographique. Il fait précéder ces listes de deux annotations campant le contexte général : « Dames romaines¹¹⁰⁵ », de Klossowski, *Les Romains de la décadence*, allégorie sociale du milieu du XIX^e siècle de Thomas Couture. Sans doute avait-il aussi en tête le récit inséré dans le roman latin du *Satiricon* attribué à Pétrone, *Festin chez Trimalcion*¹¹⁰⁶, modèle de réalisme littéraire qui met en lumière les mécanismes sociaux et intérieurs de l’histoire de la société romaine. Le dernier acte semble avoir été, après le 17 août, le titrage définitif des différentes scènes, un choix mûri dès le début de ce grand projet¹¹⁰⁷ qui l’avait vu confier à son carnet l’étude des thématiques de Suétone : une généalogie et la mort, la cruauté, le délire qui signaient la fin d’une démocratie.

Il semble que, le 3 février, il reprenne les annotations d’un autre document titré *Concile de discorde*, feuille de papier calque pliée à l’intérieur du carnet (**figure 224**), datée du 5 mai 1982. On y trouve la symbolique des couleurs, qu’il prévoit d’attacher aux différentes pièces déjà titrées. Le seuil, placé au premier plan, *Atellane* : lever de rideau, encadre la totalité de la scène et est réalisé en grisaille. Derrière, les prédelles sont aussi associées à des gammes colorées. Des gris foncés ocrés aux gris clairs blanchis pour *Le Dernier Rêve de Domitien* que l’artiste associe à la terre, à l’alchimie¹¹⁰⁸ ; un dégradé de rouge-jaune-bleu-vert faisant référence à la mer pour *Accordons encore cette nuit à notre vie*. Les couronnements *Luperciales* et *Laudationes* offrent, pour le premier, des tons vifs associés au soleil ; rompus, nuageux pour le second. Les panneaux centraux et latéraux, de gauche à droite, de la chaleur au froid, passeront de l’obscurité des chaos destructeurs de *Monsù Desiderio*¹¹⁰⁹ de *La Nuit des gladiatrices* (**figure 221**) au blanc fantomatique de *Zurbarán du Spectre de Vénus* (**figure 226**), par une dominante de rouge orangé (*Titus au Vésuve*,

¹¹⁰⁵ KLOSSOWSKI Pierre, *Origines culturelles et mythiques d’un certain comportement des dames romaines*, Saint-Clément-sur-Rivière, Fata Morgana, 2010.

¹¹⁰⁶ Note dans SCHOENDORFF Max, *Carnet d’études*, maroquin noir, *Scène de la vie des douze Césars*, 18 x 12 x 1,6 cm, 2 février 1983-15 août 1983, 18 x 12 x 1,6 cm.

¹¹⁰⁷ Notes du 3 février 1983 (trois pages), d’après le 17 août 1983 (deux pages) dans *Carnet d’études*, maroquin noir, *Scène de la vie des douze Césars*, 18 x 12 x 1,6 cm, 2 février 1983-15 août 1983, 18 x 12 x 1,6 cm.

¹¹⁰⁸ SCHOENDORFF Max, *Carnet d’études*, maroquin noir, *Scène de la vie des douze Césars*, 18 x 12 x 1,6 cm, 2 février 1983-15 août 1983, 18 x 12 x 1,6 cm, page du 4 août 1983.

¹¹⁰⁹ SCHOENDORFF Max, *Carnet d’études*, maroquin noir, *Scène de la vie des douze Césars*, 18 x 12 x 1,6 cm, 2 février 1983-15 août 1983, 18 x 12 x 1,6 cm, page du 3 août 1983.

figure 222), pour décliner dans la bataille du centre des jaunes et des gris (Caprices à Capri, **figure 223**) qui évolueront, côté cour, vers une déclinaison de verts et de bleus qui font précisément référence à Manet¹¹¹⁰ (Messaline et Agrippine, **figure 225**). Certains de ces panneaux furent associés dès leur conception à des pages musicales, ainsi La Nuit des gladiatrices aux Variations Diabelli¹¹¹¹ de Ludwig van Beethoven et aux Variations opus 27 d'Anton von Webern ; Le Dernier Rêve de Domitien à Scriabine et Sibelius.

La structure ainsi faite d'aluminium découpé est maintenue par une armature de tubes d'acier laqués noir. Les pourtours des différents éléments font naître des lignes ciselées, mais aussi des espaces rentrants, vides, absorbant l'espace extérieur au tableau. L'artiste reprendra ce procédé pour d'autres œuvres sur métal : Le Cou et l'éventail¹¹¹², Tiers état second¹¹¹³. La tentation est forte, au contact de la matière déchiquetée du métal, d'opérer un rapprochement avec les chaos cataclysmiques du Lorrain Monsù Desiderio¹¹¹⁴ (**figure 250**) qui travaille la matière dans ses architectures et en fait jaillir des formes sculptées dans la pâte. Les découpes de ces panneaux insufflent un vent de tourmente à l'ensemble de l'œuvre. Les découpes hérissées des éléments dressés du polyptyque dessinent des déchirures dans l'espace du fond obscur. Ce monde de spectres infiniment mobiles est prêt à se résorber, à disparaître dans les méandres des lisières qui confondent les guipures du végétal aux reflets tamisés des prismes colorés. Cet univers graphique dessine l'espace organique d'une frange où la vie bat au rythme d'un voile ajouré au pouvoir érotique de la transparence et du fondu.

Un des textes choisis par l'artiste et mis en page dans le catalogue sous le couronnement intitulé Lupercales est extrait d'Héliogabale d'Antonin Artaud : « Et cette guerre d'en haut est représentée par de la viande. Elle s'est incarnée au moins une fois dans de la viande¹¹¹⁵. » N'est-ce pas, en effet, la chair des choses qui est jetée dans cette peinture des matières agitée par les forces spirituelles du mythe ?

¹¹¹⁰ MANET Édouard, Le Balcon, huile sur toile, 124 x 170 cm, 1868, coll. musée d'Orsay.

¹¹¹¹ SCHOENDORFF Max, Carnet d'études, maroquin noir, Scène de la vie des douze Césars, 18 x 12 x 1,6 cm, 2 février 1983-15 août 1983, 18 x 12 x 1,6 cm.

¹¹¹² Voir Inventaire peinture, Excel n° 227, Le Cou et l'éventail, acrylique et huile sur toile, 150 x 150 cm, 1984, coll. part.

¹¹¹³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 228, Tiers état second, acrylique et huile sur toile, 150 x 150 cm, 1984, coll. part.

¹¹¹⁴ Max Schoendorff fait référence à ce peintre dans le carnet d'études, sans doute François de Nomé, Lorrain ayant travaillé à Naples au XVII^e siècle, et dont il put apprécier de près les tableaux accrochés aux cimaises du musée de La Cour d'or de Metz.

¹¹¹⁵ Schoendorff. Scène de la vie des douze Césars, Hôtel de Ville de Villeurbanne, 1984, non paginé.

Tout au long de l'œuvre de Suétone, il s'agit d'illustrer la *Natura*¹¹¹⁶. Le texte va beaucoup plus profond que la simple histoire de débauches qui écrasent tout, il a une portée politique qui traite des tyrannies. Les pratiques sexuelles des Césars y sont décrites, le tyran remplace sa loi par sa libido. Sade a lu la *Vie des douze Césars* : un de ses personnages porte une peau de bête, elle griffe... ; on retrouve ce détail dans la *Vie de Néron*. Rien n'est répréhensible, il s'agit de faire les bonnes choses aux bons moments, dans le bon contexte. Il y a là quelque chose de l'accomplissement d'un fantasme. Ce territoire ainsi défini sera, pour Sade, celui de l'écriture, de la peinture, pour Schoendorff.

L'œuvre est présentée à l'Hôtel de Ville de Villeurbanne¹¹¹⁷, et Charles Hernu, maire de la ville et ministre de la Défense, introduit le catalogue réalisé pour l'occasion : « La réflexion sur le pouvoir, sur le devenir des civilisations, est au centre de l'œuvre d'un homme délibérément engagé dans son siècle...¹¹¹⁸ » Ces mots restent attachés au politiquement correct, prélude à l'exposition au sein d'un édifice public. La suite du catalogue livre d'autres indices, Christian Bernard¹¹¹⁹, sollicité, rappelle l'exigence qu'il y discerne « quand peindre n'implique rien d'autre – [...] – que de changer le monde et transformer la vie : transformer l'homme en changeant son " rapport au monde " ». Il souligne l'ampleur de la tâche plus vaste encore que celle réalisée quelque temps plus tôt avec *Foolish Wives*¹¹²⁰ sur le même support¹¹²¹ : « Sa patiente efflorescence en est toujours hantée qui se sert des mécanismes de l'apparence pour ménager des apparitions improbables comme autant d'extensions métaphoriques du réel¹¹²². » Dans ces deux œuvres les points de fuite sont truqués, les perspectives se multiplient. « Ce théâtre de peinture ne serait-il pas un piège où ceux, spectateurs indolents qui y sont entrés, sont contraints de participer d'un labyrinthe, d'être figures jouées dans le jeu des impasses ouvrant sur d'autres, des fronts butant contre d'autres vertiges, du cri perdu au fond des puits sans fond¹¹²³. » C'est cette réflexion¹¹²⁴ par la

¹¹¹⁶ Traduction de Pierre Klossowski, *Vie des douze Césars*, Paris, Gallimard, 2009.

¹¹¹⁷ Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹¹⁸ Ibid.

¹¹¹⁹ Directeur de la Villa Arson à Nice, fondateur du Mamco, de Genève, en 1994.

¹¹²⁰ *Foolish Wives*, [Folies de femmes], mine de plomb sur aluminium émaillé, 200 x 300 cm, 1982-1983, don Gilbert Monin au musée des Beaux-Arts, Lyon, inv. 2006-40.

¹¹²¹ L'aluminium recouvert d'un enduit acrylique mat cuit au four.

¹¹²² BERNARD Christian, *Ceci n'est pas un peintre* (fable), Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹²³ LERRANT Jean-Jacques « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

peinture à laquelle nous convie Max Schoendorff qui avait séduit Geneviève Testanière, conservatrice du musée André-Malraux du Havre¹¹²⁵.

Le polyptyque accumule les sens¹¹²⁶ : la nécessité du spectacle, de la représentation, « sans la répétition desquels nous pourrions, vis-à-vis de la mort, demeurer étrangers, ignorants, comme apparemment le sont les bêtes¹¹²⁷ », une tragédie animée par la cruauté tournée contre soi-même, associée à une volupté douloureuse, à un frisson métaphysique, selon Nietzsche¹¹²⁸. Nécessité d'offrir une « guerre des effigies, des représentations ou des principes, avec des mythes [...]. Elle a jeté l'une contre l'autre, [...] deux images de l'esprit fait chair et qui se bat avec de la chair. [...] et par-dessus tous les deux principes auxquels est suspendue la vie cosmique : le masculin et le féminin¹¹²⁹. »

La partie médiane composée d'un paravent de cinq panneaux – La Nuit des gladiatrices et Titus au Vésuve (sur la gauche), Caprices à Capri (figure centrale), Messaline et Agrippine, Le Spectre de Vénus (sur la droite) – offre un chatoiement de couleurs plus chaudes dans la partie gauche allant jusqu'à l'obscur de La Nuit des gladiatrices tandis que, côté droit, les verts, bleus, turquoise et violets répandent leur froideur. Sur ces surfaces l'artiste joue de la superposition des plans, tableaux dans le tableau de face mais aussi mise en abîme ; ce procédé creuse encore la profondeur d'un dispositif conçu dans sa structure à cette intention. Un ballet de formes humaines fragmentaires en apesanteur fait naître des déséquilibres et des tensions. Les drames se perçoivent dans ces convulsions de rythmes. L'amour prend une signification élevée et la chair y trouve place : « Il n'y a qu'un temple dans le monde, dit Novalis, et c'est le corps humain. Rien n'est plus sacré que cette haute forme. S'incliner devant des êtres humains, c'est rendre hommage à cette révélation dans la

¹¹²⁴ « Ce qui m'intéresse dans sa peinture, c'est qu'elle exprime une réflexion, qu'elle est un reflet de notre monde », confie Geneviève Testanière, [ANONYME], « Inauguration de l'exposition Schoendorff », Paris Normandie, 22 juin 1986.

¹¹²⁵ Schoendorff. Scène de la vie des douze Césars et autres pièces, Le Havre, musée des Beaux-Arts André-Malraux, 21 juin-15 septembre 1986.

¹¹²⁶ Des textes philosophiques choisis par l'artiste (Virgile, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Alfred Jarry, E. M. Cioran), émaillent le catalogue édité par la ville de Villeurbanne, le ministère de la Culture et la galerie Verrière. Ils sont mis en page, presque mis en scène plastiquement, dans le polyptyque, dans le catalogue Scène de la vie des douze Césars.

¹¹²⁷ « Rien n'est moins animal en effet que la fiction, plus ou moins éloignée du réel, de la mort », BATAILLE Georges, Hegel, la mort et le sacrifice. Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹²⁸ NIETZSCHE Friedrich, Par-delà bien et mal, Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹²⁹ ARTAUD Antonin, Héliogabale, Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

chair. On touche au ciel quand on touche au corps humain¹¹³⁰. » Or toutes ces compositions en frise touchent au corps humain, en matières humaines entremêlées à l'état de mystère : « Peu importe que l'élan soit donné par la chair ou l'esprit ; en fait il suffit qu'ils se rencontrent et fusionnent¹¹³¹. » Des surfaces coulantes répandent leurs matières dans tous les interstices, rien n'est laissé vide, tout est occupé. Substances pliées, froissées, chiffonnées, déchirées, s'interposent au contact de zones où l'illusion du connu s'évanouit au profit d'hallucinations hypnotiques : « Il n'y a rien au ciel et sur la terre qui ne soit aussi dans l'homme¹¹³². »

Enfin, dans ce « Palais idéal », Max Schoendorff peut « [...] révéler la dimension théâtrale de toute vie, inciter le spectateur à évoluer dans un espace de décors pour accéder au rang d'acteur...¹¹³³ » tout en accompagnant Cioran, en « expert en désabusements, criblant de toutes les flèches d'une sagesse dissolue les ferveurs nouvelles, – auprès des courtisanes, dans des lupanars sceptiques ou dans des cirques aux cruautés fastueuses, j'aurais chargé mes raisonnements de vice et de sang, pour dilater la logique jusqu'à des dimensions dont elle n'a jamais rêvé, jusqu'aux dimensions des mondes qui meurent¹¹³⁴ ». L'absence d'argument théâtral, quand le décor endosse lui-même une mise en scène, donne une chance d'assister à une répétition générale définitivement établie « avec l'impression de mourir vraiment¹¹³⁵ ». Le point d'orgue, la prédelle *Le Dernier Rêve de Domitien*, vient mettre un terme à l'installation. On comprend mieux pourquoi Johannes Schaaf, venu à Lyon pour travailler avec Max Schoendorff, avait élu ce dispositif pour y monter son *Rigoletto*¹¹³⁶. Il lui arrive parfois, confie-t-il à une journaliste de *La Dépêche du Midi*¹¹³⁷, de « rendre à la peinture ce qu'il lui vole pour le donner au théâtre ».

Depuis ses plus jeunes années, Max Schoendorff est concerné par la culture germanique, il poursuit activement avec le théâtre mais aussi avec la peinture ou la gravure,

¹¹³⁰ PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 175.

¹¹³¹ Ibid.

¹¹³² Max Schoendorff, à l'instar de « Novalis [...], fait sienne la conception de Paracelse », dans BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 23.

¹¹³³ Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹³⁴ CIORAN Emil Michel, *Précis de décomposition*, Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹³⁵ Extrait de BATAILLE Georges, *Hegel, la mort et le sacrifice*, Scène de la vie des douze Césars. Schoendorff, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984.

¹¹³⁶ 1986, *Rigoletto* de Verdi, Rolf Liebermann, Opéra de Hambourg, mise en scène Johannes Schaaf.

¹¹³⁷ PASQUIE Elizabeth, « L'alchimie de l'art », *La Dépêche du Midi*, 2-8 mars 1988, p. 10.

instigateur d'échanges artistiques à l'URDLA, il s'y trouve impliqué. Avec ce polyptyque, et plus précisément dans le processus de rencontre avec le spectateur, il se trouve proche de l'actionnisme de Günter Brus, dont les murs de l'atelier¹¹³⁸ révèlent l'intérêt qu'il lui porte. Le Viennois avec son « autopeinture » dont l'un des thèmes majeur est l'automutilation considère le corps comme le moyen artistique d'atteindre, d'entrer en contact avec son regardeur. Les corps mutilés de la Scène de la vie des douze Césars répondent à ce désir cathartique qui s'insinue à la vision. Le vocabulaire violent dont l'artiste s'empare en est imprégné, la scène des supplices annoncés est dressée.

« Le théâtre de Max Schoendorff est, c'est une évidence, extrêmement proche du théâtre sadien, [entre exhibition et secret], ne serait-ce que parce que, titre oblige, il est bien un " lieu de débauche " », observe Louis Seguin¹¹³⁹, scène et corps n'y font qu'un¹¹⁴⁰.

Après le polyptyque-installation Scène de la vie des douze Césars, Max Schoendorff poursuit son œuvre sur métal. Dix peintures sont ensuite réalisées sur tôle d'aluminium¹¹⁴¹ : « Il n'est pas douteux que le recours au métal en feuilles ne soit ici une défense contre l'élasticité toute charnelle de la toile, invitation permanente à " creuser " le tableau¹¹⁴². » Louis Seguin accorde à l'aluminium une autre vertu : « Sa surface ne s'ouvre pas seulement à la possibilité d'une nouvelle technique, à une nouvelle façon de faire, mais elle sous-entend la présence secrète, sous la couleur, d'un métal étrange, enveloppé d'un mystère quasi alchimique¹¹⁴³. » Sa surface grise et brillante a l'aspect glacé du reflet réfléchissant d'un liquide sous la lune. Cette froideur va ressortir sous l'acrylique mêlée à l'huile. Les substances réagissent différemment d'avec la toile, elles glissent, se répandent, impliquant une fluidité, redoublée d'un motif de vagues de métal ondulant laminées par le peintre dans Une absence modèle¹¹⁴⁴ (1984) : « La surface répond de la profondeur¹¹⁴⁵. » La tôle de métal

¹¹³⁸ Deux affiches d'expositions accrochées au mur de l'atelier en témoignent : Günter Brus, Bild-Dichtungen, Kunstmuseum Luzern, 5.Oktobter bis 16.November 1980, et G. Brus, Le langage de la lumière, galerie Farideh Cadot, 9 avril 1983.

¹¹³⁹ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 92.

¹¹⁴⁰ Louis Seguin, dans son ouvrage Max Schoendorff (Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, La Fosse aux ours, 2008, p. 91), note l'absence de référence à cette œuvre par l'écrivaine et commissaire d'exposition Annie Le Brun, six ans plus tard (printemps 89), dans l'exposition organisée au Paris-Art-Center sur les Petits et Grands Théâtres du marquis de Sade. Mais il faut sans doute voir dans cette omission les résurgences de querelles de chapelles post-surréalistes.

¹¹⁴¹ Quatre sont de format carré (150 x 150 cm), deux présentent les mêmes découpes que le polyptyque sur leurs bordures, effilochage de matière où l'espace extérieur semble lécher les anfractuosités évidées.

¹¹⁴² PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 33.

¹¹⁴³ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, op. cit., p. 97.

¹¹⁴⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 233, Une absence modèle.

est structurellement vibrante, elle exprime une troisième dimension restituée par l'expression plastique du son, ainsi *Tranche d'orage*¹¹⁴⁶ (1984), toujours sur aluminium, la contient-elle. Le portrait d'une paroi de métal sur le métal voit ses stries dégoutter. Accentuant encore l'effet, l'artiste a recours à l'empreinte verte, décalée, plusieurs fois imprimée d'un carton gaufré qui servira de structure à un *Dépaysage* dix plus tard, (*Poltergeist*¹¹⁴⁷, 1995). La béance centrale zigzagante résonne comme la forme hybride d'une déflagration. Au-dessus un amoncellement de lignes concentriques disposé en arc de cercle, reproduisant les cavea d'un théâtre antique déserté qui n'est pas sans rappeler ces orages mémorables qui s'étaient abattus sur le décor du *Requiem* de Berlioz du Théâtre romain de Fourvière. L'hypothèse de ce surgissement, que vient corroborer la résurrection de cette main griffue expressionniste, s'allie à la volonté d'expérimenter de nouvelles aventures picturales qui mêlent eau et huile, sans doute aussi médium, siccative et fixateur sur un support qui entraîne l'imagination du peintre dans les limbes confraternels de *Forêt-arêtes*¹¹⁴⁸ de Max Ernst.

¹¹⁴⁵ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, op. cit., p. 97.

¹¹⁴⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 232, *Tranche d'orage*. On remarquera le clin d'œil du titre *Tranche d'orage* à la tranche d'orange qui ironise sur les résonances cataclysmiques de fin d'un monde.

¹¹⁴⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 314, *Poltergeist*.

¹¹⁴⁸ Ernst Max, *Forêt-arêtes*, 1927, huile sur toile, 54 x 65 cm, Bâle, galerie Beyeler.

Les grands formats

1967-1969 *Hymne*

Robert Droguet, poète et écrivain, ami de longue date de Max Schoendorff, rédige un premier jet de *L'Opération Schoendorff*, intitulé *Schoendorff*¹¹⁴⁹, dactylographié, qu'il termine en novembre 1966. Ce texte se verra luxueusement édité, cinq ans plus tard, par la galerie Verrière. On y trouve la première mention d'un grand format : « En 1967, la fin d'année fut dominée – et l'année suivante, et celle-ci aussi [1969] – par la très intimidante présence dans son atelier d'un nouveau mur, une toile de grande dimension (3,60 x 2,25 m) qui deviendra *Hymne* montrée en 1969 chez Verrière, commencée par un tracé sépia géant ordonnant un début de procession nue dont le geste central d'une femme de Watteau continuerait chez Balthus. Ce fut, au début, une manière de palissade séditieuse, une bâche de forain, subversive et renée folle de Goya, bondée, croit-on, de femmes dès le début, mais le compte avoué n'en délivre que deux et demie : un jour apparut la naine, dépassant à peine de son regard de salve la caresse gluante des moires¹¹⁵⁰. » L'œuvre occupa ainsi l'atelier de sa présence trois années durant.

On observe, sur un cliché (**figure 192**) pris lors d'une visite à l'atelier de Madeleine Sarrazin, secrétaire générale du TNP, que la très grande toile *Hymne*¹¹⁵¹ est en cours d'exécution. Il s'agit de la commande d'un collectionneur lyonnais pour son hôtel particulier. Elle sera ensuite acquise par Yves Orecchioni, ami et compagnon de nombreuses aventures plastiques. Il l'accrochera à un plafond au-dessus de son lit, avant de la céder au galeriste Michel Descours, qui la prêtera au musée des Beaux-Arts de Lyon pour l'exposition *Regard sur la scène artistique lyonnaise au XX^e siècle*¹¹⁵² en décembre 2015.

L'atelier a livré une série de clichés ayant servi d'étude à l'élaboration de la composition, ce qui est rare chez l'artiste et qui renseigne sur l'itinéraire du processus créatif.

¹¹⁴⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 259. DROGUET Robert, *Schoendorff* (1^{re} de couverture), Lyon, juillet-novembre 1966.

¹¹⁵⁰ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971, p. 73-74. Imprimé sur vélin à la cuve BFK de Rives, augmenté de quelques feuillets (Note. – (1969) et Résumé), imprimerie Audin.

¹¹⁵¹ *Hymne*, huile sur toile, 225 x 384 cm, 1967-1969, coll. Michel Descours.

¹¹⁵² « *Regard sur la scène artistique lyonnaise au XX^e siècle* », Lyon, musée des Beaux-Arts, 3 décembre 2015 – 10 juillet 2016. Elle est toujours accrochée en septembre 2017 dans les collections permanentes.

La toile est installée contre le mur sud de l'atelier, face à la lumière du nord, légèrement surélevée du sol par un cadre de bois posé sur le parquet (**figure 192**). À proximité, une petite estrade permet à l'artiste d'accéder aux parties hautes. Au stade où le premier cliché est pris, trois des quatre figures ont trouvé leur place ; elles paraissent inspirées par *Les Conséquences de la guerre* de Rubens¹¹⁵³, œuvre qui fit l'objet d'un croquis annoté « Rubens, les Suites de la guerre », réalisé à l'encre noire, daté du 27 septembre 1962 (**figure 193**). En plus de l'organisation générale de l'œuvre, la grande draperie soyeuse aux reflets bleu profond de la figure féminine de l'extrême gauche de la toile du maître flamand sut, probablement, séduire l'auteur de *Hymne*. D'autres sources peuvent être évoquées. Le personnage à l'extrême gauche, qui tend un bras à travers les concrétions foliacées d'une grotte vermiculée, paraît être, comme l'est souvent le satyre, l'image de l'indiscrétion. Il est à rapprocher, selon Louis Seguin¹¹⁵⁴, du satyre de *Vénus et l'Amour découverts par un satyre*¹¹⁵⁵, du Corrège. Le ciel crépusculaire lui est aussi emprunté. Des branches et des feuillages s'y découpent. Le peintre reprendra ce motif de nature dans *La Clef de la parole*¹¹⁵⁶ (**figure 195**). Le personnage masculin agenouillé en bas à droite pourrait avoir été inspiré par l'une des filles de Leucippe, dans *L'Enlèvement des filles de Leucippe*¹¹⁵⁷ dont l'artiste a fait un autre croquis annoté *Castor et Pollux*¹¹⁵⁸ Rubens (**figure 194**), mine de plomb et encre, également daté du 27 septembre 1962, et par la musculature classique d'un ignudi de Michel-Ange, placé dans l'un des coins des scènes centrales de la fresque de la chapelle Sixtine. Ces figures sont disposées le long de trois grandes obliques qui traversent la toile de part en part à partir du bord inférieur, autour d'un axe vertical, presque central, constitué de la jambe sculpturale d'un dernier personnage androgyne déformé, retravaillé de nombreuses fois, qui fait sans doute référence au Saint Sébastien¹¹⁵⁹ de Sandro Botticelli.

¹¹⁵³ RUBENS Pierre Paul, *Les Conséquences de la guerre*, huile sur toile, 206 x 345 cm, 1637-1638, Galerie Palatine, Palais Pitti, Florence.

¹¹⁵⁴ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, Lyon, op. cit., p. 25.

¹¹⁵⁵ ALLEGRI Antonio, dit le Corrège, *Vénus et l'Amour découverts par un satyre*, huile sur toile, 190 x 124 cm, 1524-1525, Paris, musée du Louvre.

¹¹⁵⁶ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 144, *La Clef de la parole*, 1968, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

¹¹⁵⁷ RUBENS Pierre Paul, *L'Enlèvement des filles de Leucippe*, huile sur bois, 222 x 209 cm, vers 1617, Alte Pinakothek, Munich.

¹¹⁵⁸ L'artiste a sans doute trouvé une reproduction intitulée *Castor et Pollux* ainsi que *Les Suites de la guerre* de Rubens, dans BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 145 et 147.

¹¹⁵⁹ BOTTICELLI Sandro, *Saint Sébastien*, 195 x 100 cm, 1473, Berlin, Gemäldegalerie.

Un travail d'étude (**figures 196 et 197**) en cours d'exécution se basant sur deux clichés de Rajak Ohanian, pris à deux moments de la réalisation de l'œuvre, permet d'analyser la mise en place définitive. Il nous renseigne sur les tracés régulateurs, l'affirmation des mouvements, la pulsation des flux, l'apparition des figures, des formes et le travail des contrastes. Sur l'étude 2, la ligne du corps de la figure féminine centrale est retravaillée à l'encre. Le dessin du dos s'affine, le sein est déplacé, le muscle de l'épaule se tend dans le prolongement de ce bras au maniérisme affirmé. La finesse de la main qui le prolonge rappelle celle de la Vierge au long cou¹¹⁶⁰ du Parmesan. Les zones d'ombres sont travaillées à l'encre bistre (**figure 197**, étude 2). L'impression de fluidité du mouvement est accentuée par l'enroulement d'une volte tracée sur la mise au carreau (**figure 197**, étude 3), depuis un noyau central et qui aboutit à la trouée par laquelle un observateur niché dans l'ombre découvre la scène. L'axe central est redoublé par une grande figure-colonne verticale (soulignée par un double trait sur l'étude 3). Le peintre marque les contours d'une aspiration hélicoïdale de la partie droite qui dessine un jeu de sinuosités nacrées, d'eaux iridescentes. L'écho de leurs ondulations trace les méandres du visage archimboldesque de *Portrait d'un portrait*¹¹⁶¹ ou ceux, plus organiques, du Portrait de la Bête¹¹⁶², de *L'Éruption de la fin*¹¹⁶³. Il met en place la silhouette au corps renversé de l'extrême droite (**figure 197**, étude 3). Sur l'étude 4, il introduit, dans l'angle gauche, en bas, une tête coiffée d'un bonnet qu'il ne retiendra pas, reprenant une fois encore le modelé de la jambe de la figure-colonne sans en trouver encore la nervosité définitive, dessinant la figure agenouillée.

Sur un second cliché (**figure 197**, étude 5), Max Schoendorff rapporte la mise au carreau (**figure 197**, étude 6). Les lignes de force apparaissent à l'encre bistre. Un réseau de hachures préfigure les concrétions de la partie supérieure gauche. Le sous-bois et l'échappée de ciel n'apparaissent pas encore. La figure basculée sur l'appui de son bras droit épouse la troisième diagonale inférieure de la mise au carreau. L'artiste modèle des corps qui se souviennent des contorsions de Füssli, des dos et des fesses de Dalí, des tête-bêche de Hans Bellmer de 1959¹¹⁶⁴. Son trait fait subir des déformations aux corps. Davantage qu'une simple

¹¹⁶⁰ MAZZOLA Girolamo Francesco Maria, dit il Parmigianino, La Vierge au long cou, huile sur bois, 216 x 132 cm, vers 1534-1535, Florence, galerie des Offices.

¹¹⁶¹ Voir Inventaire peinture, Excel n°123, *Portrait d'un portrait*.

¹¹⁶² Voir Inventaire peinture, Excel n°130, Portrait de la Bête.

¹¹⁶³ Voir Inventaire peinture, Excel n°131, *L'Éruption de la fin*.

¹¹⁶⁴ BELLMER Hans, Deux corps tête-bêche, 1959, mine de plomb, 47 x 18 cm, Genève, collection M. G. N., PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, Corps à vif, Art et Anatomie, cat. d'exp., Genève, musée d'Art et d'Histoire, 18 juin-13 septembre 1998, p. 280.

imbrication, c'est de torsion qu'il est question : les corps sont tantôt représentés de face, tantôt sous un angle différent, accentuant encore l'effet d'une régénérescence à laquelle le titre de l'œuvre fait écho. Une étonnante indétermination formelle génère un nouvel ordre organique qui conduit à une érotisation du regard. L'osmose des chairs et des matières installe une transgression purement voluptueuse. Le même processus sera à l'œuvre dans *L'Inclus* (**figure 187**), dans *La Clef de la parole* (**figure 195**) ou dans *Les Amies* (**figure 188**) réalisés tout au long des trois années de gestation de Hymne. Une silhouette éphémère encapuchonnée est esquissée derrière la figure-colonne (étude 7), elle ne sera pas retenue. Le galbe tendu de la jambe, de la figure centrale, axe central de la composition, est définitivement remodelé (**figure 197**, étude 7). Toutes les parties claires laissées pour compte se verront plus tard assombries par des nuances de noirs colorés accentuant le caractère mystérieux de l'œuvre.

Devant Hymne, le regard est emporté par le tournoiement orchestré autour de trois figures monumentales qui jouent, semble-t-il, une scène d'attraction et de répulsion. Il se laisse lentement entraîner par le mouvement ascensionnel de l'anamorphose serpentine d'un corps nacré, lové au creux de volutes de floches tour à tour bleutées, argentées et dorées qui composent l'élan d'une formidable hélice ascendante dans la partie droite supérieure de l'œuvre. Ce mouvement fait pendant à celui, plus ponctuel, de ces mystérieuses percées d'escaliers dissimulées par les concrétions de la partie droite aux tons plus cuivrés. « Un peu vite que de parler de ces drapés saignants, de ces blancheurs irisées, de ces déchirures, de ces crevasses, de ces plaies, de ces écheveaux et de ces madrépores de fibres comme s'ils n'étaient que les témoins d'une orgie cruelle puis de verser vite fait sur leur étalage quelques larmes d'Éros¹¹⁶⁵ », apprécie Louis Seguin. Des froissements d'étoffes résonnent plastiquement en bouillonnés légers, moisissures chatoyantes ou draperies veloutées. Le vocabulaire s'imprime dans le tourbillon et l'oblique. Le tournoiement renvoie à la tornade et à son épicycle, tandis que l'oblique se réfère explicitement à la nature des choses, aux forces des croisements, des fécondations, de l'érotisme.

La peinture de Max Schoendorff est « savante ». Roger Planchon fut le premier à le remarquer : « Sa maîtrise verbale était devenue une maîtrise picturale¹¹⁶⁶. » Les brillances et les matités composent des zones aux tonalités vaporeuses, ouatées où a contrario denses et profondes. Autour des formes et des effets de matières, à peine imagine-t-on le froissé

¹¹⁶⁵ SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », texte non publié pour le catalogue de l'exposition *Rétrospection*, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980.

¹¹⁶⁶ PLANCHON Roger, « Pour un portrait de Max Schoendorff », dans LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, op. cit., p. 20.

phosphorescent d'une étoffe que déjà elle se trouve métamorphosée en un de ces étranges et rares animaux marins, nés d'un sortilège jeté au pinceau. On les retrouve devenus sujet à part entière dans *Portrait d'une métaphore* (**figure 200**). L'imaginaire s'égare dans ces itinéraires. De petits univers très présents dans les peintures d'André Masson ponctuent, de la même façon, l'espace de la toile de myriades de touches précieuses rehaussées de sertis délicats. *Portrait d'une attente*¹¹⁶⁷ ou même *Vaterland*¹¹⁶⁸ en seront des visions macroscopiques. Enfin surgissent de nulle part des iridescences dorées qui se transforment en madrépores aux tonalités dégradées, aux modelés ciselés, aux concrétions tranchantes. Joue-t-il avec ces empreintes semblant dues au hasard comme à une partie de cadavre exquis ? Transperçant l'espace et la matière, à l'extrême gauche en bas, on note l'épaisseur de deux traits jaune et noir qui rayent l'horizon de leurs traits accablants. Ces structures linéaires rappellent comme une nécessité le besoin d'inscrire, comme l'a fait Francis Bacon, la virtualité de l'espace.

Hymne est le titre d'un poème de Baudelaire qu'il adresse, le 8 mai 1854, à Mme Sabatier. Max Schoendorff ne pouvait l'ignorer : « Personne n'a exprimé jamais l'amour sublime avec l'éclat et l'intensité que révèlent les lettres de Baudelaire à Mme Sabatier...¹¹⁶⁹ ». « Une grande sensualité se développe dans ces mots, le désir est transformé en adoration " presque religieuse¹¹⁷⁰". » Un rapport mystique s'établit, analogue à celui qui unit le fidèle à la divinité. L'amour est exalté par le secret : « Je suis simplement heureux [...] de vous jurer de nouveau que jamais amour ne fut plus désintéressé, plus idéal, plus pénétré de respect, que celui que je nourris secrètement pour vous, et que je cacherais toujours avec le soin que ce tendre respect me commande¹¹⁷¹. » Ce qui transparait du poème de Baudelaire, dans cette œuvre, tient au débordement de puissance vitale qu'elle exprime. Mais un hymne, n'est-ce pas tout simplement, un poème lyrique à la gloire d'un grand sentiment ? L'esprit magnifié par cette luxuriance passe avant le désir charnel : « L'amour sublime est là, élevé au plus haut point qu'il ait jamais atteint¹¹⁷² », « tout y est évoqué dans la plus intense ferveur, du

¹¹⁶⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 120, *Portrait d'une attente*, 1969, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part.

¹¹⁶⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 128, *Vaterland*, 1969, huile sur toile, 42 x 34 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2008, n° 2008-57.

¹¹⁶⁹ PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 13.

¹¹⁷⁰ Lettre du 8 mai 1854, dans PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 13.

¹¹⁷¹ Lettre du 16 février 1854, dans PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 14.

¹¹⁷² PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 19.

désir incendiant la chair à l'adoration sans limites¹¹⁷³ ». Pâmoison, évanouissement, extase ? C'est une vision passionnée qui est donnée là, en partage, où se trouvent mêlées les apparitions et les dissolutions des êtres et des mondes.

Hymne quitte l'atelier treuillé par l'ingénieux dispositif aménagé dans l'ouverture de la porte donnant sur la cour de l'immeuble (**figure 198**). Robert Droguet en avait été impressionné : « ... Hymne donc, jaillissant parmi les fûts d'une cathédrale de sécrétion et de fourrure, de toison et de nervure, foisonnante et solennelle, orgues et orgueilleuse¹¹⁷⁴ ». Le tableau est accroché à la galerie Verrière où le succès est au rendez-vous : plus de trois mille personnes sont présentes au vernissage le mardi 4 mars 1969, quai Romain-Rolland¹¹⁷⁵.

1973-1976 *La Fuite*

Moins de dix ans plus tard, Max Schoendorff entreprend une autre longue épopée picturale : *La Fuite* (**figure 205**). Elle s'engage plus profondément quant aux inventions¹¹⁷⁶, dans une matérialité, particulièrement au regard du drapé. *La Fuite*... Ce titre sera donné à deux reprises par Max Schoendorff. Le cas est unique dans son œuvre.

Rappelons que, parmi la multitude d'artistes surréalistes dont les œuvres lui sont familières, il en est un qui a déclenché son désir de peindre, il s'agit de Max Ernst¹¹⁷⁷. Or, en 1940, Max Ernst peint une fuite¹¹⁷⁸. Dans une envolée de drap rouge le corps d'une femme, échevelée, le cou à la renverse, est projeté vers le spectateur. Le motif de ce tumulte est très présent dans la première *Fuite* (**figure 202**) de Max Schoendorff. En tant que scénographe, activité qu'il mène en parallèle à la peinture, il conçoit des décors, mais aussi des costumes, qu'il considère comme tout à fait indissociables du travail de Dramaturg qu'il assume avec autant d'implication que le metteur en scène. Avec les costumiers, il échantillonne minutieusement les silhouettes qu'il dessine (**figure 203**). Nous pouvons ainsi nous rendre

¹¹⁷³ Ibid., p. 277.

¹¹⁷⁴ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971, p. 74.

¹¹⁷⁵ Anonyme, « Vernissage de l'exposition Max Schoendorff », *Le Progrès*, 5 mars 1969, p. 9.

¹¹⁷⁶ Louis Seguin, écrivain et critique, insiste sur le terme d'invention plutôt que de création car, explique-t-il, « l'invention refuse l'ordre, le système, et s'en tient au seul émerveillement¹¹⁷⁶ », dans SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, op. cit., p. 36.

¹¹⁷⁷ BONAMY Robert « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 287.

¹¹⁷⁸ ERNST Max, *La Fuite*, huile sur toile, 94 x 73 cm, coll. part.

compte de son intérêt pour les étoffes structurées, où chaînes et trames, en plus d'être souvent travaillées de différentes fibres, dessinent des motifs en épaisseurs (comme le fait le velours dévoré). Il reprend dans sa peinture les effets de plissés, de gaufrés, de moirés qui jouent du brillant et du mat. Il triture la matière textile¹¹⁷⁹, de la déchirure à l'effilochage en passant par les tuyautés, godronnés, ruchés, bouillonnés, crevés, chiffonnés, feuilletés ou tailladés consubstantiels au maniérisme d'Urs Graf ou de Niklaus Manuel Deutsch. Mais la valeur kinestésique, tout autant que structurelle, joue un rôle dans sa collecte. Dans les ateliers, aux puces, sur les marchés en France et au-delà, chez les fabricants, il repère, rassemble des étoffes rares qu'il rapporte à l'atelier et dont il constitue une sorte de « textilothèque » (**figure 298 et 299**) inspirante.

Le format choisi pour la seconde Fuite est plus important (2,50 x 3 m). Il n'est, répétons-le, pas habituel¹¹⁸⁰, moins d'une dizaine d'œuvres, chez lui, atteignant ces dimensions¹¹⁸¹. Par le format choisi, accroché très bas, le peintre incite le regardeur à s'incorporer à l'espace de la toile, sans focus affirmé, sans ductus précis, mais proposant plutôt des itinéraires de découvertes. Il y a toujours une forme de symétrie qui contribue à l'équilibre des masses. Nous n'avons pas retrouvé d'études faites en cours d'exécution, comme pour Hymne. Nous avons tenté, à partir d'un tracé (**figure 206**), de retrouver les axes directeurs de la composition. Un enroulement dont l'origine se trouve presque au centre de la toile se déploie tandis qu'une large envolée diagonale traverse la surface induite par l'inclinaison donnée à la jambe gainée de noir. Si, l'on s'en réfère au titre, on imagine une fuite qui serait écoulement de la fluidité de l'image.

Une pyramide de corps s'entremêle à des lambeaux de matières tramées qui dessinent des stries, des hachures ou des tissus charnels. Une figure pilier de dos, au corps dénudé et à la chevelure d'une Simonetta Vespucci¹¹⁸², campe sur un agrégat de déformations corporelles

¹¹⁷⁹ « Je me suis beaucoup interrogé sur l'origine possible de ces effets de plissés, de bouillonnés, de crevés, de tailladés, de chiquetades grandes et petites, de tuyautés, de godronnés, de ruchés, qui tiennent tant de place dans la peinture de Max Schoendorff depuis *Prémonition du gouffre* (1963) ou *Circulus vitiosus Deus* (1964) jusqu'à *L'Unique* et à *Absence de Fingal* (tous deux de 1981), *Les Ruses de la raison* (1982) et *Avec les trolls* (1985) », dans PIERRE José, Schoendorff, ses pompes et ses œuvres, op. cit., p. 20.

¹¹⁸⁰ Hymne, 225 x 384 cm, 1967-1969, Scène de la vie des douze Césars, 250 x 500 cm, 1983, *Naturam natura docet, debellet ut ignem* [La nature enseigne à la nature à combattre le feu] : 4 : toiles Harmoniac, Hors champs, Enclin au déclin, Rose, cimetière des rosées, 200 x 300 cm, 1985, En grappe, 260 x 325 cm, 1995.

¹¹⁸¹ Sur un total de 347 œuvres recensées en septembre 2017.

¹¹⁸² Le motif de cette comparaison est inspiré par la chevelure du personnage de Pietro di Cosimo, Simonetta Vespucci, 57 x 42 cm, huile sur bois, vers 1480, Chantilly, musée Condé.

échappées de l'univers du maître de Bois-le-Duc¹¹⁸³, ou rappelle les figures essuyées de Francis Bacon.

L'érotisme de *La Fuite* de Max Ernst est plus sombre dans la toile de Max Schoendorff. Les deux grandes taches sombres dans la partie inférieure ont le regard de la mort. Cet érotisme procède davantage d'une circulation interne qui pulse sous la peau, redoublée par des formes ouvertes ou écorchées¹¹⁸⁴. Non loin de l'ondoiement des cernes de croissance d'une coupe de bois sectionnée, une étoffe se fait palpante. Une autre membrane irriguée de faisceaux minuscules semble transposée des planches d'anatomie du graveur Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, accrochées par ailleurs au mur de l'atelier. La maïeutique de l'artiste met le réel en expansion, donne naissance à la fabrication de golems¹¹⁸⁵, explique-t-il, des êtres vivants mus par la seule force du désir : « C'est une question de germination, de pulsion de vie, ce n'est pas une question de figuration¹¹⁸⁶. »

Dans la partie inférieure droite de la toile, on assiste à une séquence très fluide, presque cinématique, un corps semblant se répandre, se noyer, en une anamorphose liquéfiée proche de celles de Dalí. Cette Ophélie irisée reflète, tel un miroir, une matière filigranée qui se plisse sous elle, bleu-issant ou jaun-issant tour à tour. En effet, la coloration s'opère par couches successives, par glacis, sans mélange, par empilement, une patine sous l'effet du temps.

Le drapé mimétique par endroits (tombée bleue à rayures blanches) côtoie des empilements, des stratifications plus lapidaires qui se souviennent des tranches des milliers de livres empilés sur les rayonnages de l'atelier. Les règnes n'ont pas de frontières, dans la peinture de Max Schoendorff, « une tuberculose pulmonaire prend l'aspect concret d'un envahissement végétal, comme le nénuphar de Cloé dans *L'Écume des jours*¹¹⁸⁷ », les étoffes s'emparent de la chair des morilles ou, vaporeuses, s'essoufflent en filigranes tremblants... Il s'agit comme chez Duchamp d'y « perdre la possibilité de reconnaître, d'identifier deux

¹¹⁸³ Jérôme Bosch.

¹¹⁸⁴ La cuisse disséquée fait écho à Anonyme (XIII^e siècle), d'après Jacques-Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785), Deux figures masculines disséquées et viscères épars, Huile sur toile, 203 x 65,5 cm, Londres, Wellcome Institute for the History of Medicine Library, PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, Corps à vif, Art et anatomie, op. cit., p. 277.

¹¹⁸⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 99.

¹¹⁸⁶ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, op. cit., p. 286.

¹¹⁸⁷ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 35.

choses semblables¹¹⁸⁸ » en recréant une machine interne et « désirante¹¹⁸⁹ », soumise à un jeu de forces d'attraction intimes, entre autres érotiques, fabriquées selon des critères insolites de l'ordre de l'infra-mince organique.

La partie inférieure du tableau présente un fourreau tressé de vert, de rouge, de beige, et d'orangé. Il enveloppe ce qui semble être l'épaule écorchée d'un mannequin acéphale, lointaine résurgence d'une familiarité avec les arts primitifs africains ou océaniens, les poupées Hopi, prisées des surréalistes. La forme de sarcophage identifiable sur *La Fuite de Max Ernst* est à rapprocher de ce motif renversé, contenant d'une violence étouffée.

« Il y a des rapports entre la peinture et le théâtre¹¹⁹⁰ », dit Max Schoendorff au micro de Jean-Jacques Lerrant en 1986. Nous pouvons particulièrement l'observer dans les arrière-plans de ce tableau. Une scénographie est en place. Sommes-nous sur une scène de théâtre ? Dans un atelier ? L'atelier est-il le lieu où l'artiste s'échappe du monde ? L'érotisme est-il un moyen de parvenir à cette fuite dont le titre fait état ? Il n'y a pas de rapport, cependant, entre la peinture de Max Schoendorff et ses décors¹¹⁹¹.

Le fût inversé d'un autel compose un décor surmonté du vitrage d'une verrière qui pourrait être celle de l'atelier du peintre. Cette verrière n'éclaire pas, elle répand son ombre et fonctionne à rebours de ce qu'on pourrait attendre. Pour Max Schoendorff « paradoxe vécu [...] les choses ne devaient être que le contraire de ce qui allait de soi¹¹⁹² », démarche qu'il partage entre autres avec les dadaïstes, les pataphysiciens et les surréalistes. La verrière génère ainsi le flot iridescent d'un voilage scintillant. Le glacié rend possible la légèreté précieuse des transparences énigmatiques que l'on observe chez Gustave Moreau, admirées par le héros de Huysmans.

L'aplat n'en est jamais, c'est pourquoi il est essentiel de se pencher pour l'analyse au plus près des supports. Les reproductions ne donnent que très rarement l'étendue des subtilités qui font la richesse de ces confrontations. Les surfaces sombres sont scarifiées de zébrures, rehaussées de tons d'émeraude, de parme, de croisillons mats, opalescents, réalisés avec des pochoirs de grillage (**figure 242**). Les noirs verdissent en oxydations translucides. La pâte est

¹¹⁸⁸ LEBEL Robert, Marcel Duchamp, op. cit., p. 61.

¹¹⁸⁹ « Anatomie d'une machine désirante », article de Philippe Comar, DEBRAY Cécile (sous la dir.), Marcel Duchamp, la peinture même, cat. d'exp., Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 24 septembre 2014-5 janvier 2015, p. 206.

¹¹⁹⁰ Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, Alain Vollerin, V. H. S. Secam, 45'15, Mémoire des Arts, 1987.

¹¹⁹¹ Une exception cependant est à souligner, voir Rigoletto, Opéra de Hambourg, p. 48-49.

¹¹⁹² SCHOENDORFF Max, « Not Notice », dans *Surréalisme d'hier et d'aujourd'hui*, Arturo Schwarz, non publié.

travaillée par une succession d’empreintes minutieuses et patientes. Max Schoendorff expérimente sans relâche. Chaque toile est en elle-même un projet nouveau, toujours mené à bien ; un épanouissement qui ne dépend que de sa capacité à trouver les voies de progression dans l’effraction du réel de la matière, au sein du désordre qu’il orchestre, « Mais elle [la toile] est pleine, entre autres bruits, de froissements de tissus¹¹⁹³ », écrit Louis Seguin. Le rapprochement d’avec la fibre tente d’autres détracteurs, Jean-Jacques Lerrant, en 1973 : « Avec une patience extrême Max Schoendorff déploie les strophes éloquentes de son espace charnel finement réticulé ; juponnés, festonnés, les tissus se prolongent en musculatures innervées, en organes externes ou internes, et en os¹¹⁹⁴. » Lorsqu’il décide d’un chantier pictural, l’artiste accompagne invariablement des défis techniques dont il ne sait encore où ils vont le conduire. Mais, comme le pensait Bachelard, on peut croire que la matière est pour lui imaginante. Tous les procédés de reproduction lui sont familiers. Il agit en graveur qu’il est, élargissant les techniques ancestrales de lithographie, de taille douce aux procédés les plus modernes. Il use de la photocopieuse de l’atelier (**figure 244**) pour mener ses expérimentations : les étoffes, résilles, filets, fibres végétales, surfaces gaufrées, embouties, poinçonnées vont concourir à structurer ces surfaces à enrichir une matière ; rien n’est inerte. Les aplats sont rares, la troisième dimension de la matière picturale est travaillée en épaisseur par des glacis délicats.

On peut imaginer que seul le temps de la réflexion, de la patience qu’il a grande, met un point d’orgue au foisonnement rythmique de ses expérimentations. Dans les entretiens avec Jean-Paul Jungo, il précise : « Il y a une sorte d’envie que l’accumulation des choses en soi finisse par faire sens¹¹⁹⁵. » Plastiquement, la réalité s’exprime en tensions, en forces désirantes : « ... il y avait quelque chose qui était aussi un désir de concilier une vision strictement informelle au sens de l’informe – pas d’une esthétique informelle – mais de l’informel qui se formait autour des choses du corps, du désir et de tous les mystères que ça suppose, de tous les gouffres, de toutes les chutes, mais des chutes qui sont finalement des

¹¹⁹³ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 139.

¹¹⁹⁴ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », *Le Progrès*, 23 décembre 1973.

¹¹⁹⁵ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 133.

incarnations de la vie ¹¹⁹⁶. » Suivant l'injonction de Georges Bataille, la peinture de Max Schoendorff est celle de l'excès ¹¹⁹⁷.

Avec *La Fuite*, Max Schoendorff réalise ainsi une mise en scène qui a quelque chose à voir avec le matérialisme de Friedrich Engels. Pour chaque spectacle, comme à chaque toile, il va réinventer une « technè » qui va remonter à des structures métaphoriques de l'ordre du minéral, du végétal ou de l'animal. Elles fonctionnent comme des armatures du réel, par un apprentissage de combinaisons savantes de substances que l'artiste fusionne dans une étreinte picturale, par une émulsion entre les êtres, les substances et des choses. On peut y voir le tréfonds cellulaire de drapés qui poussent « l'organique et l'inorganique à la rencontre l'un de l'autre en excipant de leur multiplicité ¹¹⁹⁸ ».

1991-1996 *En grappe*

Louis Seguin termine son éloquent Max Schoendorff ¹¹⁹⁹ avec ce tableau, et refuse de conclure, tant il lui semble ouvert, sauf en reconnaissant une patience extrême au peintre pour ces grandes pièces qui jalonnent une œuvre qui l'a tardivement dans sa vie, mais beaucoup, inspiré.

L'interview de Stani Chaine pour Lyon-Poche, réalisée le 2 mai 1996 à l'atelier, consignée dans le « Grand livre noir » de Marie-Claude Schoendorff, nous livre l'avis du peintre concernant cette toile : « – En grappe ¹²⁰⁰, Je pense que, à part sa taille, c'est un grand tableau... pas comme ceux qui n'ont pour eux que leurs dimensions. Stani Chaine : – C'est provoquant... et installé dans l'histoire de la peinture... c'est respectueux... Max Schoendorff : – Et respectable... Par rapport à mon charnier natal qui est le surréalisme... ce qui m'intéresse c'est de ne pas la peindre en huit jours, ce qui m'intéresse c'est tout ce que je mets comme obstacle... Quand les gens parlent de mes fantasmes, c'est très bête, ce n'est pas une peinture d'humeur... la peinture se fait et je suis l'assistant, le spectateur, le compagnon

¹¹⁹⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 62-63.

¹¹⁹⁷ « Il est inévitable pour nous de parvenir à l'excès dans lequel nous avons la force de mettre en jeu ce qui nous fonde », dans BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 188.

¹¹⁹⁸ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 35.

¹¹⁹⁹ Louis Seguin (1929-2008) s'est d'abord intéressé au cinéma puis à la littérature et à la poésie (Positif, La Quinzaine littéraire). Il collabore aux revues, Théâtre/Public et Trafic. Il a été, par ailleurs, conservateur en chef de la Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer ; il a dirigé aussi auparavant celle de Metz. SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, La Fosse aux ours, 2008.

¹²⁰⁰ *En grappe*, acrylique sur toile, 1995, 260 cm x 325 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini.

de route. Ma peinture ne se nourrit pas de moi mais de la peinture...¹²⁰¹ » En effet, si le peintre connaît et reconnaît la psychanalyse et son importance, en revanche, il ne trouve, le concernant, aucun intérêt à l'introspection qui ferait de sa peinture le reflet d'une part autobiographique : « Il y a une facilité déconcertante à tout expliquer par la traduction des fantasmes¹²⁰². » Il est, toujours lucide et patient, davantage le rêveur éveillé d'images imprévisibles, qu'il tâche de coucher sur la toile.

Pendant les années nécessaires à la réalisation de cette grande toile, sa femme, qui ne l'a qu'exceptionnellement regardé travailler, le photographie à trois reprises. Sur le premier cliché (**figure 247**), Max Schoendorff a dressé le châssis d'En grappe contre le mur sud de l'atelier, posé sur deux chevalets le 8 juin 1991. Il assiste à son premier geste : une trouée composée d'un noyau autour duquel se développent des cercles ondoyants sur lesquels vient s'accrocher la forme d'un joyau. Au bas de son pourtour, on devine l'ébauche de ce qui deviendra les stries d'une coquille ouverte dont le fond est occupé par la complexité organique d'un être vivant qui s'y trouve lové.

Le théâtre de sa création rappelle le foisonnement de Foolish Wives qu'il a réalisé dix ans plus tôt. Il a ensuite, comme pour le grand dessin¹²⁰³, mis en place les grandes masses de la partie centrale médiane de la toile (**figure 248**). Les deux extrémités supérieures sont atteintes. Il a opéré une incursion verticale centrale jusqu'en bas du châssis. Le dernier cliché (**figure 249**) le saisit dans la chaleur de l'été lyonnais, nu, le cigare à la bouche, le pinceau donnant forme à une petite créature sauvage au regard noir posée sur l'extrémité inférieure de l'angle gauche des presque neuf mètres carrés de cette toile. Il a déjà ménagé le trompe-l'œil d'une petite bouche d'aération percée dans une large surface claire. C'est l'occasion de remarquer à quel point l'humour est présent dans cette œuvre polymorphe... et combien il l'introduit là où on ne l'attend pas. Autre surprise, au premier plan de cette photographie, sur la partie droite, les lianes des yuccas et des philodendrons du jardin de l'atelier entremêlent leurs feuillages. Cette jungle s'imprime sur la toile. La réalité de l'atelier pénètre celle du tableau comme avait pu s'y employer la verrière dans La Fuite (**figure 205**). Deux chiroptères noirs découpés sur l'écume d'un gouffre bouillonnant s'en échappent. Nouant visuel et

¹²⁰¹ Il réaffirme sa vision élargie du surréalisme comme mode de pensée : « On peut voir le surréalisme comme une idée qui existe depuis toujours dans l'âme humaine », URDLA, Spécial trente ans de création et *d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie d'Avignon, 6 mai-28 juin 2008.

¹²⁰² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 342. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 5, 3 mars 1991.

¹²⁰³ Foolish Wives, mine de plomb sur aluminium émaillé, 1982-1983, 200 x 300 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2006-40.

charnel, l'inéluctable de la vie s'incarne dans la statue amputée qui assume, dans cette vision effrénée de la vie, la vérité de la mort. Mais, face au miroir de la destinée, le peintre offre aussi l'humanité du désir : deux figures marchant à l'amble sont aspirées par une troisième qui assume crûment ses rêves avoués.

Au centre du tableau, un autre cercle, parfait celui-ci, brille de l'éclat métallique d'une pièce mécanique. Au-dessus, le détail d'un élément, un chaudron translucide, nous rappelle l'ancrage alchimique souvent présent dans l'œuvre de Max Schoendorff. La foisonnante tradition des peintres lorrains des seizième et dix-septième siècles participe de la fantaisie insolite et touffue de ces collages. Les univers sont condensés, amalgamés, En grappe. Plus aucune respiration n'est possible, c'est une succession de détails qui retient notre souffle comme dans les œuvres de Monsù Desiderio¹²⁰⁴.

Les règnes de la nature s'hybrident. Ils se renouvellent, nés des agissements de la matière picturale. Ils se bousculent comme autant de scènes fracassées. Les trames grillagées, les froissés, plissés, piquetés, tamponnés témoignent de l'utilisation habile d'instruments hétéroclites. La peinture semble « courir sur son erre », comme le dit Julien Gracq : « il ne s'agit pas d'un vouloir, mais d'une force inhérente à la chose elle-même [...] »¹²⁰⁵.

Max Schoendorff installe le chaos de ses amalgames dans le décor intimiste de fragments d'intérieurs qui structurent l'espace de l'œuvre : soubassements précieux de boiseries, rambardes étincelantes, encadrements, corniches, et larges rayures d'un papier peint qui rappelle celui proposé par Schoendorff, scénographe de *Von Heute auf Morgen* [Du jour au lendemain]¹²⁰⁶.

Six années ont été nécessaires depuis la cavité première. La patine du temps peut presque avoir été convoquée à participer à l'éclosion de ce grand tableau qui contient, en définitive, les marqueurs de cette peinture éminemment paradoxale¹²⁰⁷. Cette peinture n'en est pas moins une peinture de la licence qui dialogue avec le surréalisme : « Il est inévitable pour nous de parvenir à l'excès dans lequel nous avons la force de mettre en jeu ce qui nous fonde¹²⁰⁸. »

¹²⁰⁴ NOMÉ François de (1593-1623), dit Monsù Desiderio, *Les Enfers*, huile sur toile, 113 x 175 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

¹²⁰⁵ LEUTRAT Jean-Louis, Julien Gracq, Paris, Seuil, 1991, p. 85.

¹²⁰⁶ *Von Heute auf Morgen* [Du jour au lendemain], opéra filmé en un acte de Schoenberg, réalisation Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, décors et costumes Max Schoendorff.

¹²⁰⁷ L'ensemble de la cinquième partie de ce travail traitera des paradoxes de l'œuvre de Max Schoendorff.

¹²⁰⁸ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 188.

Chaque toile est en elle-même un projet mené à bien, un épanouissement qui ne dépend que de son désordre et de sa capacité à l'effraction, au détournement du réel. Comme l'avait dit Georges Charbonnier qui l'avait remarqué de l'œuvre de Max Ernst, la peinture de Max Schoendorff, « comme toute réalité vivante, n'est pas. Elle devient et, dans son devenir, elle prend les aspects les plus divers¹²⁰⁹. » Devant elle, on oscille entre agression et exaltation. Elle séduit, parce qu'elle captive, provoque, brusque, surprend et amuse. Elle exalte car elle est poésie, vitalité, désir devant l'inconnu. Elle agresse, car elle est l'exploration d'une exhumation, elle prolonge ce monde en profondeur mais aussi le saisit et l'arrache. En elle, on retrouve le dernier sens que Bataille donne à l'érotisme : « la fusion, la suppression de la limite¹²¹⁰ ».

Dans l'économie de ses œuvres, l'artiste livre un combat contre les barreaux de la cage humaine, « à la recherche de sommets¹²¹¹ », repoussant toujours plus loin la connaissance d'autres mondes possibles. Il ne se contente pas de ce qu'il sait, ce qui pourrait lui sembler peut-être le pire des obscurantismes. Il n'adhère à aucun système qui, sous prétexte de pénétrer la nature humaine, s'entendrait pour la mettre au pas, la psychanalyse et la psychologie en tête. Probablement pourrait-on reconnaître cette forme d'opiniâtreté à n'obéir qu'à la liberté d'esprit, à l'instar de Nietzsche, compagnon de pensée libertaire, qui se garde de servir une cause. Ne pensait-il pas qu'une cause quelle qu'elle soit coupait les ailes ? C'est une attitude de libertaire qu'il adopta envers les pataphysiciens, les surréalistes, les communistes, poursuivant sa Weltanschauung.

¹²⁰⁹ Entretien de Max Ernst avec Georges Charbonnier à la radio, dans ALEXANDRIAN Sarane, Max Ernst, Paris, Somogy, 1991, p. 177.

¹²¹⁰ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 143.

¹²¹¹ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 303.

5 Les paradoxes de l'œuvre

La peinture de Max Schoendorff est difficile d'abord parce que très paradoxale¹²¹² : « Ces images transportent le spectateur dans un espace qui lui semble d'abord familier, comme s'il remettait ses pas dans un lieu déjà visité ou revivait une cérémonie déjà vécue. Ce qui est déroutant, cependant, c'est qu'aucun des motifs qui les composent n'est strictement identifiable. [...] Paradoxe que Schoendorff illustre en grand maître de l'ambiguïté, avec une délectation très sensible. Au fond, il n'y a là harmonie, pour ainsi dire palpable, que parce que cette harmonie est sans cesse dérangée [...]. Autre paradoxe, puisque une analyse même superficielle du tableau révèle que, bien loin de chercher a priori un tel équilibre, le peintre se plaît au contraire à le compromettre, le menacer sans cesse...¹²¹³ » Le spectateur a fugitivement le pressentiment du réel, mais il lui échappe. Une mémoire de la pensée existe bien. L'illusion que des traces ressurgissent sur la toile. Elles s'affirment dans le titre. Mais on est très vite troublé par cette approximation. La manipulation des outils et des matériaux décortiquée et mise en scène dans une pratique nouvelle vient nourrir l'hybridation : « Il en sait et il en aime des choses, mais il en joue aussi avec sa référence à un jeu paradoxal. Sa peinture est comme défaite par une obstination de la déviance. Elle déjoue ses propres apparences. Ses motifs se brouillent comme s'ils s'abandonnaient au vertige de leur description¹²¹⁴. » Sa peinture se constitue sur un effondrement des repères, une remise en cause des raisons de faire de la peinture après que Marcel Duchamp eut proclamé sa mort.

L'artiste se laisse guider par l'action simultanée du hasard et du temps, ne dédaignant pas de s'amuser à égarer par endroits le regardeur pour le simple jeu ou pour l'embarquer dans les méandres d'un érotisme qui épouse cette pensée de Paul Valéry : « [Son] art est donc cette combinaison extérieure d'une diversité vivante et agissante dont les actes se condensent, se rencontrent dans une matière qui les subit ensemble, qui leur résiste, qui les excite, qui les transforme ; qui trompe, irrite, et parfois comble son homme¹²¹⁵. »

¹²¹² C'est ce que Max Schoendorff dit à Valérie Huss en 1991 : « On peut dire si l'on veut que c'est une peinture très difficile parce que très paradoxale », dans vol. II, Iconographie et annexes, p. 307. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 2, 7 janvier 1991.

¹²¹³ JAGUER Édouard, « Max Schoendorff peintre du foisonnement secret », *Terzocchio*, n° 24, septembre 1982, p. 32.

¹²¹⁴ SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », *La Quinzaine littéraire*, n° 334, 16-31 octobre 1980.

¹²¹⁵ VALÉRY Paul, « Tel quel », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, p. 475.

La question du temps et du rythme dans l'œuvre

Comme Artaud dont Max Schoendorff reprenait dans *...Ça presse...* la lettre du 18 août 1936 : « L'art doit s'emparer des préoccupations particulières et les hausser au niveau d'une émotion capable de dominer le temps. Or tous les artistes ne sont pas en mesure de parvenir à cette sorte d'identification magique de leurs propres sentiments avec les fureurs collectives de l'homme. Et toutes les époques ne sont pas en mesure d'apprécier l'importance sociale de l'artiste et cette fonction de sauvegarde qu'il exerce au profit du bien collectif¹²¹⁶. » Le romantisme littéraire et philosophique de l'artiste irrigue cette mise en abîme de l'œuvre : « C'est quelque chose qui s'empare du corps, un dialogue entre l'esprit et le corps qui est puissant et fait que c'est une histoire. C'est par identité, par ressemblance, qu'on fait cette association, ce n'est pas parce qu'il y a la figuration de quelque chose¹²¹⁷. » Il se tient à l'écart de toute lecture psychanalytique de son langage tant rhétorique que plastique, pleinement conscient des diverses strates et des valorisations affectives qu'il y introduit. Il ne s'entoure pas plus de conventions, il emprunte, en ne se soumettant qu'à ses propres analyses imbibé de cet esprit surréaliste, « dans tout l'éclat et le désordre d'une liberté qui aspire en vain à l'état sauvage¹²¹⁸ ». Il cultive et entretient une intériorité : dès 1958, il peint un *Hommage à Maître Eckhart*, mystique rhénan qui empiète sur la substance divine... Il rejoint la pensée de Gaston Bachelard : « Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme¹²¹⁹. »

Les itinéraires sont multiples, lents à découvrir comme l'ont été les recherches contribuant à leur élaboration. Il s'en explique de manière détournée, faisant état d'une démarche de scénographe : « À ce stade [au stade final], j'ai l'impression de finir un tableau, par touches de plus en plus rares, par objets ou vêtements de plus en plus rétifs à la trouvaille¹²²⁰. » Le risque que nous, spectateurs, sommes prêts à prendre au contact de cette incitation est à la mesure de la satisfaction espérée. Max Schoendorff semble nous inviter, en le suivant, à le prendre.

¹²¹⁶ ARTAUD Antonin, Mexico, 18 août 1936, *...Ça presse...*, n° 2, mars 1997, p. 4.

¹²¹⁷ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 35.

¹²¹⁸ BLANCHOT Maurice, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 11.

¹²¹⁹ BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 23.

¹²²⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 224, lettre à Paul Émile Deiber, le 23 septembre 1984.

La relation que le peintre noue avec une toile peut l'occuper un temps considérable, plusieurs années pour les grands formats, Hymne (1967-1969), La Fuite (1973-1976) ou En grappe (1991-1996). Il est l'homme de la dialectique de la durée, obstacle ou transsubstantiation : « ... les couches d'inventions superposées et accumulées introduisent à une conception plus philosophique du temps comme espace de modification, provocateur aux dénaturations créatrices, aux métamorphoses subjectives et concrètes qu'il est toujours prématuré de suspendre¹²²¹ ». Un tel art oblige le temps à collaborer avec lui, expérience non dépourvue d'une certaine cruauté. On retrouve là le défi qu'a représenté l'élaboration de Foolish Wives¹²²².

Dans ce grand dessin, « Le temps devient un matériau¹²²³ » creusé par amalgames d'espaces fragmentés. L'artiste réinvente la technique de l'all over apparu au milieu du XX^e siècle aux États-Unis. Les motifs répartis sur l'ensemble de la surface semblent se prolonger au-delà du champ du support. L'espace foisonne de pleins minutieusement travaillés, mais aussi de vides, jouant de la réserve, là où la course de la mine effleure la surface, où la ligne n'enserme qu'une absence. Max Schoendorff sait gré à Raymond Roussel d'avoir décrit, dans Poussière de soleil, ces zones blanches, « ces zones d'humour "Trois minces secteurs blancs symétriques... pendant la traversée desquels il s'impose une spécialisation absolue dans l'envoi des boutades appelant victorieusement le rire¹²²⁴" ». Ces mêmes années 1982-1983 de la réalisation de Foolish Wives le verront intituler une toile Manques, et une estampe Trous blancs qui creuseront cette attraction pour le motif énigmatique du vide, du néant, de l'oubli.

Pour Foolish Wives [Folies de femmes], deux tôles d'aluminium aboutées par le milieu sont recouvertes d'un émail acrylique cuit au four. La technique est originale. Elle éprouve les procédés utilisés dans le domaine du design artisanal ou industriel. Le peintre-graveur qu'est Schoendorff apprécie ce support que lui prépare son ami Yves Orecchioni, ferronnier d'art. Il offre une grande résistance à la pointe du crayon¹²²⁵ et bientôt au pinceau, puisqu'il va réaliser sur ce même matériau Scène de la vie des douze Césars, le monumental

¹²²¹ LERRANT Jean-Jacques, « Histoires », Max Schoendorff, Lyon, Éric Losfeld, 1969, non paginé.

¹²²² Foolish Wives, mine de plomb sur aluminium émaillé, 1982-1983, 200 x 300 cm, don Gilbert Monin au musée des Beaux-Arts, Lyon, inv. 2006-40.

¹²²³ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, op. cit., 2011, p. 281.

¹²²⁴ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 228, dans SCHOENDORFF Max, « Réponses au premier groupe de questions », 42^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986.

¹²²⁵ « Il est réalisé sur un matériau particulièrement dur, de la tôle d'aluminium émaillée, pas du papier souple dans lequel on s'enfonce ; c'est aussi dur que de la coquille d'œuf », dans BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), Cinéma et littérature, le grand jeu, op. cit., p. 280.

polyptyque, puis dix autres tableaux. Cependant, avant de se lancer avec la couleur, Max Schoendorff se mesure ici à une autre partition, en noir et blanc, pour mine de plomb continue, afin d'atteindre à l'harmonie d'une immense et douce iridescence.

Après un premier dessin, *Nuit et jour* (**figure 8**), sur aluminium, Max Schoendorff se consacre pendant trois mois à cette performance qui prend pour titre, sans doute au terme de la réalisation¹²²⁶, *Foolish Wives* (**figure 6**), en référence au film¹²²⁷ de 1922 d'Erich von Stroheim¹²²⁸. Mais que peut-on retrouver précisément du film, s'interroge Robert Bonamy dans son entretien intitulé « These Foolish Things » ? Et d'abandonner vite la question au reçu de la réponse de Max Schoendorff : « C'est une caractéristique de la façon dont je travaille, rien n'est littéral, ne passe d'un état à l'autre par le signe égal. Mais il y a un système d'entrecroisements, d'échanges, d'imprégnation et d'humour sur les choses. [...]. Je suis toujours dans un état d'interrogation devant l'apparition des choses que je produis ou qui se produisent autour de moi. Je les constate, je les accepte, je les assume, je les porte, je les récupère, etc. Il n'y a pas d'idée préconçue¹²²⁹. »

Il n'y a pas d'idée préconçue, pas d'étude préparatoire, mais une confiance déterminée par la conduite d'un cheminement, « analogie du temps inscrit dans l'œuvre et du temps de la vie comme œuvre¹²³⁰ ». Rajak Ohanian, photographe et ami de Max Schoendorff, saisit à sept reprises l'état d'avancement du « Grand dessin¹²³¹ » qui débute le 20 octobre 1982 pour s'achever le 26 janvier 1983. Il réalise également quelques clichés de l'artiste au travail (**figure 5**).

¹²²⁶ « Stroheim reste celui qui donna un coup de botte définitif dans les décors factices du cinéma emphatique et dans l'arrière-train des bellâtres d'Hollywood. Avec lui, apparaissait, pour la première fois sur l'écran, une humanité violente, avec ses vices et ses tendresses, qui brûlaient la pellicule d'un étroit mélange de passion et de haine. Le cinéma ingurgitait là un concentré d'impudeur qu'il n'a jamais bien digéré et, en tout cas, jamais dépassé », dans LEMAITRE Maurice, « Préface », BERGUT Bob, Eric von Stroheim, Paris, Éric Losfeld, 1960, p. 10.

¹²²⁷ Deux autres films du réalisateur austro-hongrois : *Chevaux de bois* (1923) et *Symphonie nuptiale* (1928) avaient été au programme du CICI¹²²⁷ de 1973 pour sa XIII^e session à La Chaux-de-Fonds.

¹²²⁸ Henri Langlois, impressionné par le génie de Stroheim, écrit : « Jamais un film ne fut plus révolutionnaire. Face à la conception de l'art muet par cadrages et plans successifs, un art qui consiste à marquer, à raccorder l'image dans le mouvement, à éviter toute rupture, à enchaîner les plans de telle sorte qu'ils glissent entre eux. Stroheim ouvrait la voie au cinéma contemporain », dans LANGLOIS Henri, *Écrits de cinéma*, textes réunis par Bernard Benoliel et Bernard Eisenschitz, Ed. Flammarion/Cinémathèque française, 2014.

¹²²⁹ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature*, le grand jeu, op. cit., p. 279-280.

¹²³⁰ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 228, dans SCHOENDORFF Max, « Réponses au premier groupe de questions », 42^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986.

¹²³¹ « Grand dessin », nom donné à l'œuvre pendant son exécution. Prises de vues, les 02.11, 18.11, 02.12, 21.12. 1982, 06.01, 15.01, 26.01.1983. Dessin commencé le 20.10 1982, achevé le 26.01.1983.

L'œuvre est conçue et accrochée à l'exposition Noir, c'est la vie, à la galerie municipale d'exposition de Saint-Priest le 1^{er} février 1983. Elle en est le point d'orgue qui requiert, on peut le penser, toutes les attentions, et autour duquel gravite l'ensemble de la production du moment. Elle sera montrée par la suite à la Fondation Léa et Napoléon Bullukian¹²³² et par Denis Milhau au musée des Augustins de Toulouse¹²³³ en 1988. Elle entrera enfin, pour l'éternité, au musée des Beaux-Arts de Lyon en 2006, grâce à la générosité de Gilbert Monin qui offre également d'autres œuvres. Elle figure en bonne place dans Extraits, exposition de tableaux & dessins de Max Schoendorff au musée des Beaux-Arts de Lyon¹²³⁴, deux ans plus tard, puis après la mort de l'artiste au sein de *Dix ans d'acquisitions, Dix ans de passions* au musée des Beaux-Arts de Lyon¹²³⁵, en 2015.

Ce qui avait intéressé Max Schoendorff au premier chef dans ce projet, c'était la performance, redoublée de la contrainte du temps, de la durée limitée (trois mois), puisqu'une date d'exposition avait été décidée pour son accrochage. La dimension temporelle devient ainsi facteur décisif de la création, reléguant définitivement une catharsis qu'il réfute : « Le temps devient un matériau¹²³⁶. » Une seule obsession, la durée nécessaire pour couvrir la surface : les dimensions, explique-t-il, deux mètres sur trois, sont colossales au regard de la finesse de l'instrument qu'il choisit pour son dessein : de la mine de plomb, la plus dure qu'il soit (10H, 8H, 6H), un trait souvent de l'épaisseur du cheveu¹²³⁷. Dans les entretiens avec Jean-Paul Jungo en 2012, l'échange sur Foolish Wives prend place après une réflexion sur les contraintes et la création : « Dans la mesure où, aujourd'hui, toutes les règles ont été abolies, subverties, pulvérisées, pour que la succession de gestes qu'on fait prenne finalement sens, il faut qu'elle passe par une série de contraintes¹²³⁸. » L'artiste poursuit en expliquant que ces contraintes doivent finir par « produire une forme d'étrangeté ». Il se souvient alors du défi

¹²³² Du 23.10 au 21.12.1986.

¹²³³ Du 01.09 au 16.05.1988.

¹²³⁴ Du 07.03 au 09.06.2008.

¹²³⁵ Du 29.05 au 21.09.2015.

¹²³⁶ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 281.

¹²³⁷ Dans un ouvrage que Max Schoendorff conservait à proximité et qu'il avait fait racheter à sa femme, prétextant qu'on le lui avait peut-être volé (et qui fut retrouvé par la suite), on peut lire qu'en Italie, au début des années 1820, les Allemands emportaient leurs crayons plutôt que leurs pinceaux : « Dessiner nous convenait mieux que peindre. Nos crayons n'étaient jamais assez durs, jamais assez pointus pour reproduire d'un trait ferme et précis les détails les plus ténus », SIEVEKING Hinrich (sous la dir.), *L'Âge d'or du romantisme allemand*, cat. d'exp., Paris, musée de la Vie romantique, 4 mars-15 juin 2008, p. 38.

¹²³⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 107.

qu'avait représenté une traversée à la nage ¹²³⁹ entre deux îles grecques. La métaphore s'insinue : le gouffre marin entre les îles se transpose en gouffre du futur. Le temps s'épaissit, il prend corps, incontournable et nécessaire. Il agit tel un agent de la mise en scène, Saturne insaisissable, impalpable, mais, en fin de compte, presque auteur d'une maïeutique de sa trace. S'il y a bien une question de capacité physique, il s'agit aussi d'une détermination à poursuivre le but assigné... atteindre l'autre rive.

La programmation de Jacques Verrière, marchand de Max Schoendorff, était raisonnable : il était question d'exposer des œuvres en noir et blanc et plutôt de petits dessins. L'artiste, en scénographe, imagina pour les mettre en valeur une pièce maîtresse. Elle devint le focus de l'exposition : « Je me suis dit qu'il manquerait un point fort, que ce serait une pulvérisation de petits formats, de poussières d'œuvres, et qu'il fallait faire une grande chose ¹²⁴⁰. » La lourde plaque de métal lui est alors livrée à l'atelier.

Il a en tête une tonalité générale très blonde. On le sait sensible, pour le dessin, à la finesse argentée de la mine de plomb. En quelques mots dans le catalogue qu'il signe pour l'exposition des dessins de Pierre Klossowski à l'IUFM de Lyon, il vante : « cette lumière de mercure que loue [alors] André Masson, spectrale et irradiante ¹²⁴¹ ». Une très large gamme de gris chauds, nés des possibilités offertes par le médium choisi, est déclinée. L'émail velouté est caressé par la pointe qui modèle des aspérités, des creux, recouvre de faisceaux de lignes minuscules, vibrantes, orientées, d'entrecroisements de trames, d'écailles, d'éclats affûtés, de tressages légers, de méandres, de lignes de croissances, d'empreintes digitales, de réseaux capillaires ondulants, de ponctuations émoussées, de vaporisations diffuses. La délicatesse de ces recherches confère à cette pièce un caractère précieux. Les motifs graphiques, souvent géométriques, forment des croix, des angles, des ondulations. Ils sont traités en positif et en négatif afin de donner davantage de vigueur au dessin, par contraste.

¹²³⁹ « Tout au long de la réalisation de ce dessin, ça m'a fait penser à quelque chose que j'avais fait en Grèce, quelques mois plus tôt, qui avait été de nager d'une île à une autre. Ce n'était pas une distance monstrueuse mais ça suffisait quand même pour qu'on voie les gens de la plage de l'autre île très petits, il devait y avoir six kilomètres... C'est assez impressionnant de partir à la nage en direction d'un rivage », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 108-109.

¹²⁴⁰ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 108.

¹²⁴¹ SCHOENDORFF Max, « Le trouble par l'image », Pierre Klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999, non paginé.

Plusieurs plans ou pliures, tableaux dans le tableau, paraissent imbriqués les uns dans les autres par des motifs qui traversent leurs limites optiques¹²⁴² selon un procédé de mise en abîme auquel le peintre a fréquemment recours (**figure 112**, photo 30, 26/01/1983). La progression se fait par amalgames, par collages successifs d'éléments contigus, cependant qu'au milieu de ces itinéraires naissent des lignes de forces qui structurent les différents plans.

Une large bande horizontale, commencée à hauteur d'yeux (**figure 109**, photo 1, 2/11/1982, prise de vue d'ensemble, après quatorze jours de travail), s'élargit dans la partie supérieure jusqu'aux bords, puis vers l'extrémité inférieure du panneau. L'allusion (presque centrale) à la fente sombre du sexe féminin est-elle le point de départ de la composition (**figure 109**, photo 2, 2/11/1982) ? Schoendorff paraît laisser libre cours à une pensée presque « automatique ». Des formes souples viennent palpiter autour de cavités obscures, ou s'effilochent dans des tracés sinueux (**figure 109**, photo 7, 18/11/1982).

Cette proposition invite le regardeur à sa propre immersion, à courir son propre voyage. L'érotisme transparait par l'apparition de bribes de corps, de chair molles, voluptueuses. Elles épousent les creux d'espaces primordiaux, alvéolaires. Elles dansent de curieuses bacchantes sous l'œil vide de la mort (**figure 111**, photo 24, 6/01/1983). L'étrange anatomique côtoie l'informe familier : « Ce que vous pouvez voir comme une robe, vous le verrez ainsi seulement pendant un certain temps de votre regard et, ensuite, cela deviendra aussi bien un champ dans lequel se passe une scène d'amour, ou bien cela deviendra une muraille. Cela va permettre plusieurs utilisations successives et complètement différentes du même élément¹²⁴³. » Le trouble est ainsi permanent (**figure 110**, photo 15, 21/12/1982, prise de vue d'ensemble, après deux mois de travail). À l'extrémité d'un membre indéterminé apparaît la silhouette d'une main extatique qu'on ne peut s'empêcher d'associer à l'art pariétal de La Cueva de las Manos¹²⁴⁴, mais aussi à l'expressivité des mains du Christ crucifié du retable d'Issenheim (**figure 110**, photo 13, 2/12/1982). D'autres motifs font allusion à

¹²⁴² Photo 30, 26/01/1983. Plusieurs plans sont lisibles : un plan en bas à gauche est délimité par une diagonale prenant naissance sur la limite gauche du châssis et obliquant vers la droite ; un plan en haut à gauche délimité à droite par un long triangle blanc presque vertical, plan surmonté d'un arrière-plan ; un plan tout à fait en haut à gauche délimité par une ligne partant d'en haut à gauche et s'inclinant vers le bas droit ; un plan vertical de haut en bas de la surface avec, à son extrémité droite, une « pliure » traversée par quelques éléments, et proposant l'ultime décalage d'un arrière-plan.

¹²⁴³ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature*, le grand jeu, op. cit., p. 282. Néanmoins la robe rayée à bustier noir, si présente et si mystérieuse, semble échappée d'un tableau de Leonor Fini (FINI Leonor, *Composition avec personnages sur une terrasse*, 1938, huile sur toile, 99.5 x 81 cm, coll. fondation Edward James Chichester, UK).

¹²⁴⁴ La Cueva de las Manos, peintures rupestres argentines montrant des mains en négatif datant de 7 000 ans avant Jésus-Christ.

l'univers sadien¹²⁴⁵, comme cette roue flamande¹²⁴⁶ de supplicé dessinée dans l'angle supérieur droit (**figure 112**, photo 33, 26/01/1983).

L'œil parcourt une nature recomposée, semée de cailloux, hérissée de grilles (**figure 111**, photo 27, 15/01/1983). Le rythme est enlevé : un contrepoint entre le côté paisible et calme et le mouvement, voire le chaos frénétique.

Enfin on assiste à un effondrement, une aspiration vers le bas, que soulignent les traces de lignes ondulantes verticales (**figure 112**, photo 29, 15/01/1983) interrompues par le bord du tableau. Les arrière-plans sont creusés, les foncés et les clairs s'opposent en positif et négatif, mais aussi en ombres subtiles qui inventent une profondeur.

Dans l'angle inférieur gauche, détail du tableau dans le tableau, se lit une minuscule vanité épinglée dans un monde souterrain, ou est-ce un autoportrait de l'artiste, le cigare à la bouche ? (**figure 112**, photo 34, 26/01/1983). À l'opposé, une dernière main est donnée dans l'accumulation d'éléments inspirés de l'atelier lui-même : flacons, bouteille de verre, touffe de pinceaux, tubes de peinture vomissant une ultime inscription, une signature. L'artiste aperçoit-il, enfin, le terme de cette traversée entreprise aux derniers jours d'octobre 1982 et touchant enfin au rivage de l'atelier ? Met-il un point final à la construction de ce monde sur lequel il reprend pied dans la profusion de ses mirabilia ?

Foolish Wives, entré dans les collections du musée des Beaux-Arts en 2006, se voit accroché deux ans plus tard, par Sylvie Ramond, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon et commissaire de l'exposition Ex-Traits : « Il donne à l'exposition son prétexte et plus encore un motif poétique, lié à la vision et à une forme singulière de spectacle mental¹²⁴⁷ ». Sylvie Ramond relevait ainsi la tension instaurée entre une vision fragmentaire, sélectionnée par l'intermédiaire de l'œil-objectif, stratifiée dans le dessin, et l'immersion rendue possible par les dimensions de l'œuvre.

Pour le regardeur, c'est une incitation à un cheminement lent, à des pérégrinations aventureuses, le moelleux et l'aigu... Une démarche presque cinématographique¹²⁴⁸, toujours

¹²⁴⁵ Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice, publié en 1797, illustration tome II, pl. en reg. p. 285.

¹²⁴⁶ On la trouve plusieurs fois représentée dans BRUEGHEL Pieter l'Ancien, Le Triomphe de la Mort, 1562, huile sur panneau, 117 x 162 cm, Madrid, musée du Prado.

¹²⁴⁷ Ex-traits, exposition de dessins et tableaux de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 7 mars – 9 juin 2008.

¹²⁴⁸ La référence cinématographique est également présente dans le texte « Scarabocchio » que Max Schoendorff écrit sur le dessin, pour l'exposition Noirs dessins, en 1996. Il note : « On attaque le papier : le geste de la main lève un tourbillon de vent contre la marche de la ligne (Buster Keaton dans la tempête). Un joli coup de crayon, un vieux coup de grisou ! », SCHOENDORFF Max, « Scarabocchio », Noirs Dessins, cat. d'exp., Lacoux (Ain),

en mouvement, ayant intégré la notion fondatrice de durée, de temps qui s'écoule : « J'ai toujours essayé de captiver les gens et surtout de captiver le temps des gens. C'est-à-dire que chaque tableau ne soit pas épuisé par le premier clin d'œil qu'on pose sur lui. Qu'il y ait des visions successives et qu'il s'enclenche une sorte de mouvement effectivement, un aller-retour entre l'œuvre et le spectateur¹²⁴⁹. »

Le temps, acteur influant sur le matériau coloré, fait dire à l'artiste : « Jamais une couleur n'est une couleur chez moi. Il y a toujours des superpositions, des transparences qui font que si on voit un violet, ce n'est pas un violet, mais un rouge qui a bleui et ainsi de suite. C'est aussi ce qui inclut la notion de temps à l'intérieur du tableau¹²⁵⁰. » C'est pourquoi on ne peut presque pas envisager de mélanges sur la palette pour ce peintre. Car c'est sur la toile que tout se joue. La pâte qui sort du tube se trouve alliée à tout un assortiment de substances chimiques qui travaillent le pigment pour le transformer, lui offrir le destin de patines colorées, altérant le principe d'origine en variations subtiles opaques ou transparentes, recouvrant ou dévoilant la matière d'origine : « Moi, je n'ai pas du tout la préoccupation de l'effet esthétique lorsque je mets une touche de peinture sur une toile. Je fais un certain nombre de gestes, j'ai un certain nombre de comportements successifs¹²⁵¹ », déclare Max Schoendorff. L'action du temps confère à la couleur de Max Schoendorff un caractère inchoatif.

Cette question du temps l'obsédera tout au long de sa pratique : « Le temps retrouvé avec ses héritages et ses futurs déjà accumulés, Max Schoendorff l'exprime longuement avec un souci remarquable de la précision dans la réalité visuelle et dans le paysage mental¹²⁵² », écrit déjà Jean-Jacques Lerrant à l'occasion de la première exposition du peintre à Barcelone, en 1967. Pour l'agrégation d'art plastique de l'École normale supérieure de Cachan en 1990,

Centre d'art contemporain Lacoux-Hauteville, 6 juillet – 1^{er} septembre 1996, p. 1. Le regardeur entre en scène dans un échange-gigogne entre réalité et illusion. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 242.

¹²⁴⁹ HERNANDEZ Luc, « Max la malice », Exit, n° 4, avril-mai 2011, p. 57.

¹²⁵⁰ Ibid.

¹²⁵¹ « Dans certains comportements, vous retrouvez des schémas d'intentions, d'actions, vous allez retrouver aussi le fait que le jour où Rubens avait envie de peindre un coude, il faisait tel geste et vous referez le même, car il y aura la même émotion devant un bras qui se plie. D'autre part, l'émotion faisant que la chair rosit, vous mettez du rose et, comme il y avait déjà du jaune, il se produira un orange. Mais je n'aurai jamais fait un orange sur ma palette, il y a une intervention du temps. Ce sont les opérations successives qui sont importantes et non pas le fait qu'à tel endroit de la toile il y ait de l'orange », FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv.-février 1974, p. 8.

¹²⁵² LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff, peintre d'Histoire », Presencias de nuestro tiempo, Schoendorff, cat. d'exp., Barcelone, galerie René Metras, 19 mai 1967, non paginé.

pour laquelle on lui a demandé d'en fournir le sujet, il exprimera cette préoccupation : « Rôle du temps d'exécution de l'œuvre dans l'élaboration et la signification du thème. »

La rythmique qui se perçoit dans la composition interne des tableaux de Max Schoendorff se réfère souvent à une certaine musicalité¹²⁵³ : « ... la meilleure façon de briser les blocages de spectateurs déroutés reste de se référer à leur façon d'aborder le sens de la musique¹²⁵⁴ ». L'artiste mélomane choisit d'illustrer ce texte sur la musique contemporaine, demandé en 1980 par Dominique Dubreuil¹²⁵⁵, directeur artistique du Festival de musique contemporaine à l'Auditorium Maurice-Ravel de Lyon, pour la revue-programme *Musique nouvelle*, par *Vertige enclume* (**figure 210**), « Toile aux formes et non-formes hautement conflictuelles, *Vertige enclume* (1980), vertige, enclume : comment mieux manifester que la résolution des dissonances, qui était selon Hölderlin la finalité de l'œuvre d'art, est toujours de mise¹²⁵⁶ ? » Dans ce tableau, on pourrait se laisser aller à imaginer l'assourdissant tumulte que provoquerait la percussion glacée d'un frou-frou organique éclaté...

Max Schoendorff est très bon connaisseur de jazz moderne, Charlie Parker, Thelonious Monk, Charlie Mingus. Il aime aussi Cecil Taylor, Albert Ayler, Ornette Coleman et des musiciens plus confidentiels comme Bill Dixon¹²⁵⁷. Il frayera avec « RogueArt label », éditeur de musique de jazz, créé en 2005 par Michel Dorbon, réalisera les maquettes de couverture des cédés. Concernant la musique classique, ses préférences en dehors de « comme tout le monde », Mozart, Bach, Schumann, Schubert, Beethoven, Wagner, vont aux baroqueux. Il écoute Schütz, Gesualdo, car cette musique a la capacité de « modifier physiquement l'auditeur¹²⁵⁸ ». Elle engage le corps et c'est l'objectif qu'il poursuivra sans cesse avec sa peinture. À propos du *Magnificat*, il ira même jusqu'à dire même que la musique peut devenir, « parce que l'auditeur chante aussi, [...] un moyen de transport¹²⁵⁹ »,

¹²⁵³ Il eut l'occasion d'affiner ses recherches sur les rapports entre musique et peinture à la Bibliothèque municipale de Lyon en janvier 1993 à l'issue d'une conférence-débat « Les enfants de Debussy et de Picasso », animée par Dominique Dubreuil.

¹²⁵⁴ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 332-333. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

¹²⁵⁵ Dominique Dubreuil est historien, dramaturge, journaliste musical et producteur d'émissions pour France Culture et France Musique. *Musique en vue*, cat. d'exp., URDLA, 12 octobre – 14 décembre 2002, Villeurbanne, 2002.

¹²⁵⁶ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 116.

¹²⁵⁷ Voir KOBER Pascal, « Carmen Jazz », *Jazz Hot*, juin 1993. Max Schoendorff invite Bill Dixon à l'URDLA, et l'initie à la lithographie (*L'Opéra II Xylogravure*, 1994, Villeurbanne, URDLA, 75,5 x 105,5 cm), aux commandes des machines de l'URDLA.

¹²⁵⁸ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 333. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

comme « cette possibilité contradictoire de la création artistique de figurer à la fois la stabilité éternelle et la violence de l'appel vers un ailleurs¹²⁶⁰ ».

Dès 1949, dans la revue K, Max Schoendorff avait découvert les correspondances musicales d'Artaud et aussi celles du peintre-poète dadaïste Kurt Schwitters, ses recherches « lettristes », son « Scherzo de la sonate presyllabique » de 1920. Ces deux artistes venaient d'« ouvrir en moi les voix de la musique¹²⁶¹ ». Il se prend à imaginer la musique des films abstraits d'Eggeling, ceux d'Oskar Fischinger, Picabia, Man Ray, Dziga Vertov, Eisenstein, Richter, Hausmann. Il rappelle ce qu'il doit à Marcel Duchamp et à son Erratum musical¹²⁶², aux innovations de Satie et Picabia, en marge de la sensibilité musicale d'André Breton : « En somme, comme dans les autres arts, j'étais sensible à ce qui, dans la musique, étant le plus étranger à la musique, y ramène¹²⁶³. » Il apprécie ce qui, chez John Cage, correspond aussi à sa propre « Pataphysique » : « les compositions de Cage sont avant tout des attitudes, autant de mouvements d'un opus unique, sa vie¹²⁶⁴ ».

Le scénographe révèle les ponts qu'il jette et emprunte à l'occasion des spectacles pour lesquels il réalise les décors, une « cage¹²⁶⁵ » pour Socrate de Satie¹²⁶⁶ : « Et j'aime que Cage aime Satie : il a fait jouer les 18 heures, les 840 répétitions du thème de Vexations, il a construit Cheap Imitations comme un hommage au Socrate¹²⁶⁷. » La même année il réalise les décors encore sous l'égide de Rolf Liebermann¹²⁶⁸, de Barbe-Bleue de Bartók et de

¹²⁵⁹ Ibid.

¹²⁶⁰ Ibid., p. 334.

¹²⁶¹ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, février 1981, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980, p. 11. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 234.

¹²⁶² SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, février 1981, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980, p. 11. Note 1 : « Erratum musical. Mélodie à 3 voix (Yvonne, Magdeleine, Marcel) dont les notes ont été tirées au hasard d'un sac où elles avaient été préalablement mélangées. Cette composition a été exécutée par le trio familial en 1912. » « Sculpture musicale. Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure. 1913. » Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 235.

¹²⁶³ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, février 1981, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980, p. 11. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 235.

¹²⁶⁴ Ibid., p. 235.

¹²⁶⁵ 1979 Intégrale d'Erik Satie (Mort de Socrate), Opéra Garnier, Salle Favart, Paris, metteur en scène Humbert Camerlo, décors et costumes Max Schoendorff, commande de Rolf Liebermann.

¹²⁶⁶ On peut noter que « le premier disque dont [il fit] l'acquisition au début des années cinquante était l'Erik Satie d'Helena Boschi », SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, février 1981, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980, p. 11. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 235.

¹²⁶⁷ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », op. cit., p. 11. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 235.

¹²⁶⁸ 1980 Barbe Bleue de Bartók, Erwartung d'Arnold Schönberg, Opéra Garnier, Salle Favart, Paris, metteur en scène Humbert Camerlo, décors et costumes Max Schoendorff.

Erwartung de Schönberg. On a vu que ces compositions musicales résonnent cette année-là en peinture, Vertige enclume (**figure 210**), Daphné (**figure 211**) : « je sais un peu mieux comment et pourquoi du champ monochrome et afocal de mes premières toiles j'en suis venu à l'écorchement, à l'irisation de ma peinture actuelle ...¹²⁶⁹ ».

L'exploration dans le langage des musiciens contemporains par des graveurs est un plongeon dans la modernité qui fait sauter les limites de chaque pratique artistique, d'autant plus que « la déréglementation des catégories, l'intrusion des genres l'un dans l'autre, une hybridation à marche forcée n'en préservent pas moins une confiance optimiste dans la légitimité des principes artistiques¹²⁷⁰ ». L'adhésion à la « ... Weltanschauung surréaliste, la connivence affective à la personne d'André Breton, ont brouillé notre écoute. Du temps du premier Manifeste, vingt-cinq ans plus tôt, Breton et ses amis, en professant leur haine de la musique, la jugeaient sans doute irrémédiablement incompatible avec leurs visées révolutionnaires¹²⁷¹ », écrit-il dans son « Prélude » à l'exposition qu'il conçoit à l'URDLA en 2002. Max Schoendorff organise, avec le musicologue et compositeur Jean-Yves Bosseur et Annie Tasset, élève d'Elisabeth Schwarzkopf, à l'URDLA, mu-sique en vue, exposition dont le dessein est de démontrer la plasticité de certaines écritures musicales. Elle intègre une programmation de « microconcerts » tout au long de sa durée (du 12 octobre au 14 décembre 2002). Max Schoendorff est proche de ces rares récalcitrants qui, comme le compositeur André Souris, pensaient « ... qu'il n'y [avait] pas de différence spécifique, du point de vue surréaliste, entre les problèmes qui se posent à la poésie, à la peinture et à la musique¹²⁷² ». Au théâtre, il avait déjà échangé sur le sujet avec Georges Ribemont-Dessaignes qui déplorait « ... que jamais la musique ne se soit donné pour but de représenter des objets naturels¹²⁷³ ». L'idée de départ de mu-sique en vue s'inscrit dans la découverte d'une partition d'Archipel d'André Boucourechliev. Max Schoendorff est frappé par la « hardiesse graphique » de ces écritures musicales contemporaines et surtout par leurs « intrigants réseaux linéaires ». Il propose aussi à Jean-Yves Bosseur¹²⁷⁴ de collaborer à cette exposition et crée avec lui trois

¹²⁶⁹ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », op. cit., p. 11. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 236.

¹²⁷⁰ SCHOENDORFF Max, « Prélude », mu-sique en vue, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 12 octobre – 14 décembre 2002, p. 8.

¹²⁷¹ Ibid., p. 8-9.

¹²⁷² Ibid., p. 9.

¹²⁷³ Ibid.

¹²⁷⁴ Jean-Yves Bosseur, directeur de recherches au C.N.R.S., compositeur et auteur de nombreux ouvrages sur l'art et la musique.

lithographies intitulées Tripode tremens. Tripode tremens I, II et III, témoignent de cet enthousiasme pour une notation de la musique qui introduit un nouveau rapport au rythme visuel : l'artiste scande son monde sonore formée de neuf fragments de partition noyés dans une matière brute, brossée, essuyée, ponctuée de signes en réserve blanche, « point ligne trait », placés à intervalles réguliers. Quelques éléments organiques sont discernables. Il compose une partition graphique sans notation connue, remise en cause insolite et stimulante, initiée par des musiciens comme John Cage, Earle Brown, Morton Feldman ou Christian Wolf¹²⁷⁵. La lithographie devient le lieu d'un story-board défibrillateur d'actions sonores. Comme dans une tablature plastique et musicale en trois moments, œuvre à la fois à voir et à jouer, l'artiste s'affranchit de tout système conventionnel, et permet au regardeur d'interpréter la représentation en la jouant ou pas, en tant que processus dynamique¹²⁷⁶.

L'hybridation de la musique et des arts visuels est redevable d'un intérêt d'abord dadaïste, puis de la pensée surréaliste de Picabia, Tzara, Ribemont-Dessaigne, Duchamp, ou Souris¹²⁷⁷. « Peut-être puis-je oser malgré tout une tentative sommaire de situer la place ou les places qu'occupe la musique contemporaine dans mon activité de peintre. Puisque depuis ma première adolescence je ne peux distinguer les émotions et les spéculations suscitées par les rencontres avec les œuvres de la nécessité ou l'envie d'en produire à mon tour¹²⁷⁸ », risque-il, sollicité par l'Auditorium Maurice-Ravel de Lyon où se tient son exposition Rétrospection, en contribuant au thème « un créateur parle du langage musical aujourd'hui » en 1980. Il agit en peinture comme en gravure de la façon qui était celle d'un musicien qu'il appréciait au plus haut point, Jean-Sébastien Bach, dont J. N. Forkel, l'inventeur de la musicologie, décrivait « les doigts [qui] ne tombent pas sur les touches ni (comme c'est souvent le cas) ne sont pas projetés sur ces dernières mais sont portés sur elles avec un sentiment de force intérieure et de domination du mouvement¹²⁷⁹ ».

¹²⁷⁵ BOSSEUR Jean-Yves, « Contiguïtés », mu-sique en vue, op. cit., p. 14.

¹²⁷⁶ En outre, un CD avait été prévu où un percussionniste aurait pu, par des signaux, orienter d'autres partenaires, « se servant par ailleurs des trames graphiques pour "commenter" leur jeu », BOSSEUR Jean-Yves, « Contiguïtés », mu-sique en vue, op. cit., p. 25.

¹²⁷⁷ André Souris est le seul compositeur ayant appartenu au groupe.

¹²⁷⁸ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, février 1981, p. 8. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 233.

¹²⁷⁹ Cité dans DU BOUCHET Paule, Magnificat, Jean-Sébastien Bach, le Cantor, Paris, Gallimard, 1991, p. 149.

À l'image de la programmation de la carte blanche que lui offre l'Opéra de Lyon, *Drôles de contes*¹²⁸⁰, en 2004, Max Schoendorff ne cessera de nourrir de ses désirs la porosité entre arts visuels et arts sonores, où « de même qu'on voit le corps d'un ouvrage se faire le lieu d'affrontement entre les contraintes d'un système et les aléas des libertés d'interprétation, de même s'affrontent et s'échangent les préoccupations musicales et temporelles de toute une part de la peinture ou de la sculpture d'aujourd'hui et les préoccupations plastiques et spatiales des compositeurs¹²⁸¹ ». Il communique autour de cette soirée cabaret avec ses artistes, ses amis, ses collectionneurs à partir d'une série de gravures intitulées *Songes drôlatiques de Pantagruel*, dont il s'inspire pour le titre de son spectacle. Faussement attribués à François Rabelais, composées de figures hybrides, anthropomorphes proches de l'univers de Bosch et de Brueghel, elles sont singulièrement accessoirisées. Certaines affirment une humanité pleine de contradictions sociales, un rôle populaire que la gravure assume dès le XVI^e siècle¹²⁸² et qui, associées à la musique contemporaine choisie par l'artiste, étonnent le public.

¹²⁸⁰ La programmation fait se succéder, *Machorka-Muff*, un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet de 1962 qui incite le spectateur à devenir lui-même le justicier qui n'apparaît pas dans le film, en faisant remonter certaines images à la conscience de son jugement ; *Niginskeaton coco*, pièce musicale écrite et interprétée par Rémy Jacquier ; *Tripode Tremens*, œuvre de Jean-Yves Bosseur et Max Schoendorff, quand la partition joue aussi de sa dimension plastique par l'édition de trois estampes qui tiennent lieu de partitions ; chansons (*Salomon song* de Kurt Weill), texte (extrait de *La Paix en toutes lettres* de Lydia Jorge) et improvisation dansée, interprétés par Guesch Patti accompagnée de l'accordéon de Franck Angelis, suivi d'un récital d'Anna Prucnal et de Jacques Pailhes (piano), le tout accompagné de la projection de figures des *Songes drôlatiques de Pantagruel* (120 gravures sur bois mises au jour en 1565 par l'éditeur Richard Breton) et d'entrelacs géométriques noir et blanc de faisceaux de structures pour le décor.

¹²⁸¹ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », op. cit., p. 238.

¹²⁸² « pour la recreation des bons efprits » se lit sur le frontispice de l'édition de 1565 dans *Les Songes drôlatiques de Pantagruel*, Paris, Richard Breton, 1565.

L'élan et l'inachèvement

L'entrée dans ce processus d'échanges au sein de l'imagination matérielle, dans ce « jeu inchoatif de formes embryonnaires, immatures, amphibies¹²⁸³ » s'accomplit avec le tableau *Ange violé par un fantôme* (1962). Elle semble se poursuivre pendant toute l'année soixante-deux qui se termine avec *L'Enterrement à Vézelay* (**figure 168**). Cette toile avait fait cependant l'objet de très rares études préparatoires (**figures 169, 170 et 171**). Elle fut conçue comme un hommage à Georges Bataille, un art pariétal mêlé d'érotisme et de mort. Il parvient dans cette œuvre à une étrangeté, une « bizarrerie »¹²⁸⁴, qui alternent avec l'élémentaire, en proie aux hasards d'un commencement du monde que reprend peu après *La Catastrophe initiale*¹²⁸⁵. Jean-Clarence Lambert, dans le texte qu'il consacre à l'œuvre de Max Schoendorff, rappelle très justement à cet endroit la pensée de Leroi-Gourhan : « L'art figuratif proprement dit est précédé par quelque chose de plus obscur ou de plus général qui correspond à la vision réfléchie des formes », venu du plus profond et attesté dans les collections d'objets aux formes étranges, ramassées à l'aube de l'humanité. Et l'auteur du *Règne imaginal* d'installer Max Schoendorff « dans le mouvement général qui traverse notre modernité et qui ambitionne de rejoindre l'homme primordial au-delà des divers déguisements historiques qu'il a revêtus...¹²⁸⁶ ».

La galerie Folklore avait présenté, en avril 1938, une exposition de Peintures préhistoriques qui témoignaient de cette sensibilité à ces lieux génésiques où nous entraîne la vision de *Sacrifice*¹²⁸⁷, de *Prémonition du gouffre*¹²⁸⁸ de 1963, de *L'Innocence du devenir*¹²⁸⁹

¹²⁸³ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 65.

¹²⁸⁴ « Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a rien de beau... », dans BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 63. On citera Charles Baudelaire (BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Éditions Gallimard, 1975-1976, p. 578) : « Il n'y a pas de beauté exquise [...] sans une certaine étrangeté dans les proportions. »

¹²⁸⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 114, *La Catastrophe initiale*, 1966, huile sur toile, 195 x 130 cm, coll. part.

¹²⁸⁶ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 106.

¹²⁸⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 89, *Sacrifice*, 1963, 73 x 60 cm, huile sur toile, coll. part.

¹²⁸⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 91, *Prémonition du gouffre*, 1963, 100 x 81 cm, huile sur toile, coll. part.

¹²⁸⁹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 111, *L'Innocence du devenir*, 1963, 130 x 97 cm, huile sur toile, coll. part.

de 1966 ou de Fièvre¹²⁹⁰ plus récemment en 1980. L'étrangeté y pactise avec le mystère des forces obscures de l'aléatoire primordial.

En 1935, André Breton tente d'organiser des conférences, dont le thème, « Du hasard objectif comme pivot de la conception surréaliste de la vie », devait lui permettre d'obtenir une sorte de reconnaissance publique. Il développait l'idée que le hasard demeurerait cet instrument d'innovation¹²⁹¹ où pour qui sait entrer en connivence avec la matière, tout est qualité d'attention : « Il est même possible que surviennent d'heureux hasards : ce qui s'expérimente ici n'est tendu que par un pari sur la chance. [...] nous continuons à partager les escarboucles de la créativité. Miroitements qu'on espère toujours voir s'ordonner sans crier gare en une figure inconnue stupéfiante de beauté¹²⁹². » Cette provocation du sens par la mise en œuvre de la matière agissante fut souvent assumée par Max Schoendorff : « Je suis d'accord sur l'accident dans la mesure où il est en effet subi mais où il est accepté¹²⁹³. » Il s'approche ainsi d'une conception baconienne de la peinture comme le propose Jean-Paul Jungo¹²⁹⁴. Max Schoendorff avait retenu d'ailleurs, pour l'une de ses premières de couverture d'un *...Ça presse...*, cette phrase de l'Igitur de Stéphane Mallarmé qui réaffirme encore sa posture : « Il y a et il n'y a pas de hasard¹²⁹⁵ ». Pour que le hasard joue son rôle fondateur, le peintre multiplie, pour chaque nouvelle création, les occasions plastiques qui se transforment par des inachèvements suggestifs¹²⁹⁶ en une sorte d'évidence. Il se fabrique lui-même une contrainte, s'organise un passé, exhume une archéologie de la touche sur laquelle se construit

¹²⁹⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 192, Fièvre, 1963, 65 x 54 cm, huile sur toile, coll. part.

¹²⁹¹ « Vinci conseillait au peintre de lire le sujet de ses tableaux dans les images accidentelles des vieux murs, imbriqués de taches et faits de pierres mélangées », dans BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 187. Dans un article de Minotaure (n° 12-13, 1939, p. 18) intitulé « Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs », André Breton donne le mode d'emploi de la « Décalcomanie » : « Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à sa perfection. »

¹²⁹² SCHOENDORFF Max, « Vacances de devoir », *...Ça presse...*, n° 34, septembre 2007, p. 2.

¹²⁹³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 81.

¹²⁹⁴ « J.-P. J. [Jean-Paul Jungo] – Bacon affirme que, pour lui, toute peinture est un accident. Confirmerais-tu cette déclaration ? », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 81.

¹²⁹⁵ Il avait repris cette pensée de l'Igitur de Stéphane Mallarmé pour la première de couverture de *...Ça presse...*, n° 51, décembre 2011.

¹²⁹⁶ En 1934, dans un article de la revue Minotaure, André Breton célèbre les grottes à stalactites et les récifs coralliens de la Grande Barrière australienne. Presque aussitôt après, Oscar Dominguez préconise le procédé de la « décalcomanie sans objet préconçu » qui permet d'obtenir à volonté effets de grottes ou jardins de madrépores. *Changer la vue, André Breton et la révolution surréaliste du regard*, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986. Voir, pour la notion d'inachèvement, l'analyse de Washeit der Wahrheit, [En voie d'inachèvement], (**figure 164**) 1959, huile sur toile, 130 x 97 cm, coll. part.

le motif. Le tableau se concevrait alors dans une succession rythmée d'impulsions, d'élan¹²⁹⁷ (**figure 190**), de contraintes et de transformations lentes et patientes.

Antonin Artaud avait lui aussi réfléchi sur le hasard comme fatalité à propos du cinéma : « Nous savions que les vertus les plus caractéristiques et les plus marquantes du cinéma étaient toujours, ou presque, l'effet du hasard, c'est à-dire d'une sorte de mystère dont nous ne parvenions pas à expliquer la fatalité. Dans cette fatalité, il y avait une sorte d'émotion organique...¹²⁹⁸ », celle-là même que Max Schoendorff cherche à faire jaillir chez son regardeur, par la lecture de sa peinture.

Max Schoendorff est aussi un joueur, il aménage des contraintes¹²⁹⁹ ; il les brave comme un dépassement de lui-même, en réaction contre les règles établies. Il s'en explique au sujet du dessin sur métal de 200 x 300 cm qu'il réalise en 1982-1983, *Foolish Wives*. Pour répondre à un projet d'exposition de dessins en noir et blanc de son marchand, il opte pour une surface considérable à remplir de traits de mine de plomb à la pointe la plus fine qui soit. Le défi, la performance, le stimule comme un acte de courage risqué à l'issue incertaine : « seulement rien dans la peinture de Max Schoendorff n'est laissé au hasard de l'abandon, et rien ne se dépose que l'on mette, au contraire, avec volonté, une volonté noire qui peut bien être volupté tenace¹³⁰⁰ », pense Robert Droguet. L'artiste vit dans sa peinture un élan qui ne se tarit que lorsqu'il décide de la dernière touche.

On se souvient de Pline, qui évoque dans son *Histoire naturelle* le fameux tableau de Protogènes où figurait « un chien fait d'une manière singulière », avec l'aide du hasard : « Protogène n'estimait pas qu'il avait su bien rendre la bave du chien haletant [...]. À la fin, irrité contre cet art qui se laissait trop voir, il jeta son éponge sur le morceau détesté : elle y remplaça les couleurs qu'elle avait enlevées, de telle sorte qu'elle réalisa l'effet tant cherché, et ainsi, dans cette peinture, c'est le hasard qui reproduit la nature¹³⁰¹. » En bonne place dans l'atelier, échoué sur l'une des piles émergées de la bibliothèque de Max Schoendorff, se trouve un ouvrage sur *L'Art de la tache*, repéré au chapitre sur le peintre Alexander

¹²⁹⁷ La toile nommée *Héland* illustre parfaitement ce propos (figure 190, Héland, 1967, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.).

¹²⁹⁸ ARTAUD Antonin, « La vieillesse précoce du Cinéma », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951, p. 19.

¹²⁹⁹ « Je pense que toute création artistique, [...] c'est des contraintes », dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, écrits, *œuvres*, op. cit., p. 107.

¹³⁰⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 252. DROGUET Robert, *Théorème...*, août 1959, non publié.

¹³⁰¹ Pline, *Histoire naturelle*, dans REINACH Adolphe, *La Peinture ancienne [...]*, *Recueil Milliet*, Paris, Macula, 1985, p. 491 [première édition : Klincksieck, 1921].

Cozens¹³⁰². Sa « Nouvelle méthode » pour faciliter l'invention de compositions originales de paysage préconisait en 1785 l'usage de la tache d'encre comme point de départ aux tableaux d'imagination. Au même titre, on peut penser qu'il s'intéressa à Victor Hugo, à Justinus Kerner qui, dans ses *Kecksographien*, voit dans ces taches symétriques une nourriture à ses fantasmagories d'écrivain et, bien sûr, Hermann Rorschach qui en 1921 extrapola son fameux test à l'usage des psychologues. Enfin, s'il n'est pas avéré que Max Schoendorff ait pu rencontrer Émile Malespine¹³⁰³, il n'ignora pas ses recherches de « peintures intégrales » exécutées à l'aide d'éponges figurant des matérialités fractales.

Cependant, le prodige est de faire de la puissance hallucinatoire contenue dans le geste créateur une transformation porteuse de sens. De l'image accidentelle ou conjecturale va sensiblement émerger par inflexion, arrangement ou distorsion, le signe. Nous reconnaissons dans l'accident de l'éponge d'Apelle, du coq d'Hokusai, du mur de Léonard, « le désordre de la nature¹³⁰⁴ », ou « l'obstacle qu'oppose la matière travaillée¹³⁰⁵ », comme autant de visions du génie original.

Les œuvres de Max Schoendorff ne relèvent pas systématiquement de l'interprétation d'une ressemblance accidentelle, observée dans les aléas de la vie courante ou au moyen de techniques d'atelier particulières, comme l'usage qu'il fait des filets, grilles ou maillages qu'il collecte ou qu'il photocopie, mais une bonne part d'entre elles en recèlent. Le peintre comme le graveur fait place au hasard, le provoque à partir d'une connaissance du matériau qu'il utilise et d'un savoir-faire qu'il acquiert au plus près des réactions de la matière, tout en respectant les velléités et les aspirations du matériau qui regimbe¹³⁰⁶.

¹³⁰² LEBENSZTEJN Jean-Claude, *L'Art de la tache*, Chalon-sur-Saône, Édition du limon, 1990.

¹³⁰³ Le Docteur Émile Malespine (1892-1952) se lie avec Hans Arp en Suisse, à Paris, avec Robert et Sonia Delaunay mais aussi avec Marinetti, Tzara et Crevel, André Breton et Louis Aragon dans les années vingt. Il publie, de 1922 à 1928, la revue *Manomètre*. Proche de Marcel Michaud, il crée à Lyon la compagnie théâtrale du Donjon. Fondateur du mouvement « Suridéalisme », son œuvre plastique témoigne de recherches abstraites à base d'empreintes, TRILLET Marc, « Dada à Lyon : Le Docteur Émile Malespine », *Mémoires de l'académie*, 4^e série, t. 4, Lyon, 2004.

¹³⁰⁴ Préface de BACHELARD Gaston, dans FLOCON Albert, *Traité du burin*, Paris, éditions Auguste Blaizot, 1953, p. 23.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁰⁶ « Le terme de hasard, écrit Dubuffet, est inexact, il faut parler plutôt des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe », dans PASSERON René, *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, p. 41.

L'Éveil absolu ?

Sans doute pourrait-on dire de l'œil de Max Schoendorff qu'il existe bien à l'état sauvage selon la séduisante expression d'André Breton¹³⁰⁷. Néanmoins, l'artiste le domestique en pleine conscience, ce qui ne l'empêche pas d'y introduire ce qui nous semble être de l'ordre du rêve. En accord avec le rôle fondateur accordé au rêve par les surréalistes, Édouard Jaguer, dans « Couleur du temps, forme du désir¹³⁰⁸ », en décrit la collision dans le processus créatif « qui arrache l'être à ses misérables contingences quotidiennes, insurrection émerveillée et lucide qui défie les mots et transgresse les concepts traditionnels » : « [...] nous rêvons, et la rapidité des aiguilles des lampes introduit dans nos cerveaux la merveilleuse éponge défleurie de l'or¹³⁰⁹ ». Max Schoendorff alloue à cette vision un sens qui oriente sa conscience, une place substantifiée de la trace exhumée par le matériau¹³¹⁰. Elle a un pouvoir de révélation du temps dans une conscience nette et complète de sa liberté. Pour chacune de ses œuvres, il réalise une synthèse puisée au réel de sa pensée et à l'intrusion du rêve qui dessine les contours d'une « inquiétante étrangeté¹³¹¹ ». Il est souvent allusif en formes et en couleurs, par ses titres aussi, à ceux qui très tôt l'ont séduit : Cranach, Grünewald, Goya, Blake, Füssli, les maniéristes français ou les romantiques allemands.

Même s'il est réceptif aux théories psychanalytiques comme aux trouvailles sur le sommeil paradoxal¹³¹², c'est surtout le fonctionnement du cerveau qui l'intéresse (les ouvrages¹³¹³ sur le sujet demeurés après sa mort sur son bureau l'attestent). Il rejettera toujours l'idée d'une dictée de l'inconscient sur son travail. Ne serait-ce pas un renoncement à

¹³⁰⁷ « L'œil existe à l'état sauvage », dans BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 19.

¹³⁰⁸ JAGUER Édouard, « Couleur du temps, forme du désir », *Phases*, n° 10, septembre 1965, non paginé.

¹³⁰⁹ BRETON André, *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924.

¹³¹⁰ Max Schoendorff est d'ailleurs interviewé sur un processus créatif du même ordre : chez le Facteur Cheval inventeur du « palais idéal » à Hauterives, CHATEL François, *Le Palais idéal du facteur cheval*, 20 janvier 1974, 53 mn, 2^e chaîne, ORTF 00 :09 :35 :00 à 00 :13 :52 :15.

¹³¹¹ Concept freudien traduit par Marie Bonaparte, quand l'intime surgit comme étranger inconnu.

¹³¹² Il a à ce propos de fréquentes conversations avec son ami François Michel, neurologue de l'équipe de Michel Juvet.

¹³¹³ JEANNEROD Marc, *Le Cerveau-Machine*, Paris, Diderot Éditeur, 1998 ; NACCACHE Lionel, *Le Nouvel Inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2006.

la lucidité, du seul fait d'en chercher les limites ? Il revendique un état d' « éveil absolu¹³¹⁴ ». Dans l'inventivité qu'il fait de l'usage de la matière, il incarne ses pensées et ses rêves. Elle agite et provoque des surprises, des désordres, de l'incohérence, mêlant les motifs d'une figuration allusive à de l'irrationnel. Cependant le risque ne favorise pas la démission, il est sous contrôle. On peut cependant s'interroger sur l'insinuation dans un processus de méditation du rêve. Il semble répondre à l'intuition subite, lui aussi guidé par la matière, qui échappe à toute réflexion, en retrait de la vie, mais invérée par elle. Ses recherches se dirigent vers le dévoilement de formes qui paraissent enfouies. Mais ne relèvent-elles pas de certains aspects de l'inconscient, observés déjà chez les romantiques ? À la lecture de leurs lettres et de leurs recueils, plus révélateurs à ce titre que ne le sont leurs œuvres plastiques¹³¹⁵, ils sont visionnaires quant aux théories freudiennes de l'inconscient, ainsi Carl Gustav Carus – ou Caspar David Friedrich quand il dit : « Clos ton œil physique... Ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit¹³¹⁶. » Des titres comme *Aveugle étoile morte* (**figure 185**), *Le Voyeur sans langage*¹³¹⁷, *l'Iris obscur* (**figure 176**) montrent, comme l'avait été pour Max Ernst *À l'intérieur de la vue*¹³¹⁸, des réponses à cette injonction.

À partir de la mise en action de la substance colorée sur la toile, Max Schoendorff opère une dispersion de la forme produite qui relève de celle que propose André Breton dans *L'Amour fou*¹³¹⁹. Les ruptures narratives n'empêchent pas de poursuivre un itinéraire qui se dessine peu à peu. José Pierre¹³²⁰ et Jean-Jacques Lerrant¹³²¹ avaient relevé que l'œuvre de Max Schoendorff disait le désir, sans finalité esthétique ou morale. Loin d'un rationalisme scientifique, rejetant aussi l'inquiétude d'une curiosité forcée par la psychanalyse qui lirait une psychologie des profondeurs, il conquiert une dimension spirituelle, alchimique, de la matière imaginante par la toute-puissance du signe, même si on est conduit à se demander si les images générées, affectées de charges émotionnelles et passionnelles, n'obéissent pas à une logique étrangère à un état de veille. L'étrangeté naît alors, croisant comme le pensait Breton

¹³¹⁴ JAGUER Édouard, « Balustrade », Phases, cat. d'exp., Ixelles (Belgique), Musées d'Ixelles, Museum Van Elsene, 9 octobre – 17 novembre 1974, non paginé.

¹³¹⁵ « Les peintres restent liés à une vision académique et à l'emploi de procédés très conventionnels... », dans SALA Carlos, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970, p. 58.

¹³¹⁶ LAMBERT Jean-Clarence, « Schoendorff », *Art Press*, n° 41, octobre 1980, p. 36.

¹³¹⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 157.

¹³¹⁸ ERNST Max, *À l'intérieur de la vue*, 1929, huile sur toile, 100 x 81 cm, Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, n°AM 1982-186.

¹³¹⁹ BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

¹³²⁰ PIERRE José, *Schoendorff ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 18.

¹³²¹ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff du labyrinthe », *Pleine Marge*, n° 16, décembre 1992, p. 142.

la figure onirique couplée avec une spontanéité automatique du traitement de la matière propre à l'artiste.

On peut s'interroger sur le contexte qui avait précédé les collages exposés en 1954 avec Raymond Grandjean. Les aspirations cubistes du groupe des Ziniars¹³²² qui mène des recherches sur l'abstraction, au début des années vingt¹³²³, et sa postérité dans la cité lyonnaise, n'y ont que peu de retentissement. Les revues d'art, à l'instar de *Manomètre*, créé en 1925 par Émile Malespine, neuropsychiatre et artiste, prolongeaient pourtant un certain engouement autour des années trente¹³²⁴. Les sources de Max Schoendorff sont sans aucun doute bien plus internationales, elles se trouvent en Allemagne, en Suisse, au plus proche du mouvement Dada et de la 'Pataphysique. Textes et images traversent les frontières, laissant place à un courant international avec Arp, Kassák, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, en relation avec Berlin ou Vienne.

Lorsqu'il franchit le seuil de la galerie Drouin (1959), amené par son ami le Catalan Modest Cuixart¹³²⁵, il respire l'air d'une avant-garde dont il mesurera a posteriori la séduction. Il n'a pas encore discerné ce qui fera sa propre singularité à partir de 1963, mais l'expérimentation qu'il s'offre à chaque nouvelle invention continuera à le surprendre. Ses recherches d'avant-guerre se tournent vers une peinture de texture, où l'abstraction a sa place¹³²⁶.

Cependant, à la lecture d'Artaud, de Breton, de Bataille, par la fréquentation de Marcel Michaud, peut-être aussi des proches du galeriste qu'il encourageait – le groupe *Témoignage*¹³²⁷ – l'intérêt pour la pensée surréalisante, proche de celle de Max Ernst, élargit

¹³²² Ziniars : groupe d'artistes réunissant de 1920 à 1924 : A. Bas, L. Bouquet, P. Combet-Descombes, C. Dalbanne, E. Didier, M. Gimond, J. Laplace, P. Leriche, E. Morillon, A. Ponchon, J. Roblin, G. A. Tresch, J. Pognante.

¹³²³ *Les Chemins de l'abstraction*, Lyon, 1920-1960, cat. d'exp., Lyon, Galerie Olivier Houg, 16 mars – 15 avril 1995, non paginé.

¹³²⁴ Moholy- Nagy vient à Lyon en 1927.

¹³²⁵ Artiste catalan exposé à Lyon chez Marcel Michaud.

¹³²⁶ La première exposition « Collages » à la Librairie des Archers se fait avec Raymond Grandjean, peintre abstrait.

¹³²⁷ En 1936, René-Maria Burlet, Louis Thomas et Joseph Silvant créent le groupe *Témoignage* qui redonne une orientation abstraite à ses préoccupations esthétiques tout en trouvant dans le surréalisme sa matrice originelle (c'est particulièrement le cas pour les peintres Jean Le Moal, Jean Bertholle et le sculpteur Étienne-Martin). Deux expositions sont organisées à Paris par le marchand René Breaud. À Lyon, Marcel Michaud s'y intéresse, concerné par une volonté d'indépendance qui définit sa ligne d'action : « Un simple témoignage d'un effort, d'une lutte contre le lieu commun, contre la mode... ». Dans ses galeries *Stylclair* (43, rue de la Bourse) puis *Folklore* (23, rue Thomassin), il expose le groupe *Témoignage* dès 1939 parmi des artistes parisiens ou étrangers comme Gischia, Manessier, Tal Coat, Bram van Velde, Wols et Gleizes et ce malgré un environnement culturel dont la faveur va à des œuvres de figuration plus conventionnelle. Les œuvres d'Ascain, Burlet, Fely-Mouttet,

le champ plus personnel de l'ambition artistique du jeune artiste. Si, à travers eux, l'intériorité du non-dit et du rêve le tente, néanmoins, ses investigations mentales continuent à émerger des considérables possibilités d'aller-retour avec la matière : « la matière comme esprit ¹³²⁸ ». En novembre 1958, le critique Jean-Jacques Lerrant est enthousiaste : « préciosité des matières et de métier qui roulent à la fois la boue et l'escarboucle, la profanation et la révérence ¹³²⁹ ». Tout à la fin des années cinquante, il exécute encore des toiles très matiéristes. La peinture peut être totalement débridée, recourant au dripping de Masson, de Miró ou de Picabia, comme dans *Dans notre cercueil* ¹³³⁰, ou aux accents « informels », plus proches des Catalans de *Dau al set*, composés d'éléments rapportés, de formes aléatoires traitées en surfaces, peu colorées et texturées ¹³³¹. La figuration n'est pourtant pas absente de la recherche, elle est déjà présente dans les dessins ¹³³². Loin d'être radicale, l'abstraction paraît une voie d'expérimentation du rapport entre imaginaire et création. Au plus près des affinités électives que Max Schoendorff noue avec Matta, Max Ernst, Wifredo Lam, Tanguy, il propose, après-guerre, davantage une réalité liée « à un monde qui fonctionne comme un vrai monde, pas seulement commandé par des lois purement plastiques ¹³³³ ».

Il s'empare des mythes pour raconter une histoire très klossowskienne du regard ¹³³⁴ (**figure 172** *L'Agonie d'Actéon*) : « L'important, dans les mythes, réside donc dans l'aspiration au bonheur qui y gît, le sentiment de sa possibilité et des obstacles qui se dressent entre l'homme et son désir ¹³³⁵. » L'artiste revient aux sources de l'esprit, comme à celles de la chair des formes, pour découvrir d'autres issues et s'inscrire dans les limites de l'existence

Idoux, Montheillet et Régny sont accrochées à ces cimaises comme le seront celles de Max Schoendorff, dans BLANCHON-GAUDIN Laetitia, *Regard sur Témoignage*, mémoire de master d'Histoire de l'art sous la direction d'Annie CLAUSTRES, Lyon, Université Lyon 2 Lumière, 2010.

¹³²⁸ VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, *Mémoire des Arts*, 1987.

¹³²⁹ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff – Blanc et Demilly », *Le Progrès-Dimanche*, 5 novembre 1958, p. 5.

¹³³⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 79, *Dans notre cercueil*, 1959, huile sur toile, 182 x 122 cm, coll. de l'artiste.

¹³³¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 60, sans titre, 1958, huile sur toile, 60,2 x 50,7 cm, coll. part.

¹³³² Voir Inventaire graphique, Excel n° 403, inv. 409, carton 1958.

¹³³³ Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 328. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

¹³³⁴ Max Schoendorff avait été très frappé par la parution en 1956 du *Bain de Diane* de Pierre Klossowski qui faisait une histoire très érotique du regard à travers le voyeurisme d'Actéon. Le peintre trouvait dans la métamorphose du chasseur un sujet de réflexion à la propre démarche de celui qui transforme par des formes et des couleurs ce que le mythe raconte du passage du charnel au végétal. Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 327. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

¹³³⁵ PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 20.

unifiée où l'un ne puisse plus être distingué de l'autre (le charnel du végétal chez Actéon dans *L'Agonie d'Actéon*).

Le désir qu'il considère comme étant la force première qui l'anime imprègne sa peinture d'une grande cohésion : « Le désir, dans l'amour sublime, loin de perdre de vue l'être de chair qui lui a donné naissance, tend donc, en définitive, à sexualiser l'univers¹³³⁶. » C'est pourquoi, comme le pense Gaston Bachelard, le peintre donne corps charnel à des formes quand l'imagination est rendue à son rôle vital, qui est de valoriser les échanges matériels de l'homme et des choses¹³³⁷. La toile est « une plongée dans l'inconnu¹³³⁸ », inconnu qui se matérialise sensiblement par des transformations, déformations, fragmentations, dédoublement, morcèlement, mais manifestant toujours une forme d'évidence¹³³⁹. Ainsi n'y a-t-il pas d'incohérence à ce que les recherches des années quatre-vingt-dix trouvent aussi leur place dans l'exposition sur la scène de l'abstraction que propose la galerie Houg¹³⁴⁰ en 1995.

Apparue très tôt dans le tableau *Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous* (**figure 166**), la présence du corps identifiable s'efface au profit d'un jeu d'attraction et de forces¹³⁴¹. Elles se trouvent imbriquées comme chez Bellmer, et proliférantes. Le nu joue, comme pour Duchamp, le rôle de l'ancien écorché : « il est un objet d'investigations internes¹³⁴² ». « Il s'agit déjà d'un processus anatomique que Max Schoendorff va développer en créant des labyrinthes organiques aux entrelacs et aux couleurs séduisants¹³⁴³. » On les

¹³³⁶ PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, op. cit., p. 22.

¹³³⁷ « C'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières », dans BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 16.

¹³³⁸ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 37.

¹³³⁹ « L'art est de la nature greffée », dans BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 18.

¹³⁴⁰ *Les Chemins de l'abstraction*, Lyon 1920 – 1960, cat. d'exp., Lyon, galerie Olivier Houg, 16 mars – 15 avril 1995, non paginé.

¹³⁴¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 98, *Un mythe intime*, huile sur toile, 55 x 46 cm, 1964, coll. part., Excel n° 114, *La Catastrophe initiale*, huile sur toile, 195 x 130 cm, coll. part., Excel n° 119, *Nabelschnur der Zeit*, huile sur toile, 1967, 41 x 33 cm, coll. musée des Beaux-Arts, Lyon.

¹³⁴² LEBEL Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985, p. 47.

¹³⁴³ LERRANT Jean-Jacques, « Un ingénieur de l'imaginaire », *BaLlade d'automne*, cat. d'exp., galerie Mathieu, n° 4, 19 octobre-4 décembre 2004, p. 3.

retrouve dans *Das Herz des Herzens* (1966) [le cœur du cœur], *Portrait d'un rire* (1966), *Portrait de l'androgyn*e (1967)¹³⁴⁴.

Depuis le milieu du XV^e siècle, période sur laquelle Max Schoendorff s'est beaucoup attardée, la machine vivante s'extériorise alors avec toute la force d'une structure intérieure qu'ont su mettre en relief, depuis Léonard de Vinci¹³⁴⁵, les artistes comme Johann Stephan van Calcar¹³⁴⁶, Rembrandt¹³⁴⁷, ou Jacques-Fabien Gautier d'Agoty avec ses estampes en taille-douce, redoublée de l'« orgasme vital » de Jean-Baptiste de Lamarck¹³⁴⁸, alimenté par un « fluide subtil », un « feu éthéré ». Au XVIII^e siècle, le corps est placé dans un milieu en extension¹³⁴⁹ qui coagule à la fois le temps et l'espace dans la matière picturale. Max Schoendorff semble séduit par ces juxtapositions où le corps apparaît fragmenté au même titre que l'univers. L'intrusion dans la dimension cachée des choses demeure l'un de ses terrains d'invention quand l'expression métaphorique s'exprime. Il reprend, remarquons-le, un des sujets d'études académiques d'écoles d'art, au moment même où il a tendance à disparaître de l'enseignement¹³⁵⁰. Il bouleverse la cruauté de la dissection par l'invention d'une anatomie polymorphe, d'une chronophotographie de l'organe comme de l'intérieur de la caverne, qui vient prendre part au concert des formes évanescences et des couleurs fugaces. Il dit le caractère irreprésentable du golem. À l'instar de Marcel Duchamp, il s'agit de « perdre la

¹³⁴⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 109, *Das Herz des Herzens*, huile sur toile, 1966, 27 cm x 22 cm, coll. part. ; Voir Inventaire peinture, Excel n° 116, *Portrait d'un rire*, huile sur toile, 1966, 57 x 46 cm, coll. part. ; Excel n° 122, *Portrait de l'androgyn*e, huile sur toile, 1967, 55 x 46 cm, coll. part.

¹³⁴⁵ « Léonard de Vinci, à qui nous devons les observations les plus précises dans ce domaine, fut persuadé que les dissections auxquelles il participa, notamment en collaboration avec l'anatomiste Marcantonino della Torre, dans des circonstances éprouvantes, ne servaient pas seulement la connaissance médicale, mais qu'elles étaient utiles également à une meilleure formation de l'artiste, pour la représentation et la compréhension du corps humain », PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, *Corps à vif*, Art et Anatomie, op. cit., p. 11.

¹³⁴⁶ VESALE André, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543, PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, *Corps à vif*, Art et Anatomie, op. cit., p. 11.

¹³⁴⁷ *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, huile sur toile, 1632, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis, La Haye.

¹³⁴⁸ Philippe Comar précise que le mot « orgasme » n'a pas encore le sens restreint que nous lui donnons aujourd'hui. Au début du XIX^e siècle, il désigne plus largement le phénomène de l'irritabilité animale, cette faculté qu'ont les organismes vivants de réagir aux excitations extérieures par des turgescences, des spasmes, des convulsions, DEBRAY Cécile (sous la dir.), Marcel Duchamp, la peinture même, cat. d'exp., Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 24 septembre 2014-5 janvier 2015, p. 207.

¹³⁴⁹ Voir Les théories de Claude Bernard qui développe autour des années 1860 en biologie la notion de milieu, DEBRAY Cécile (sous la dir.), Marcel Duchamp, la peinture même, op. cit., p. 207.

¹³⁵⁰ Les études anatomiques disparurent de la plupart des écoles d'art dans la période qui suivit la Deuxième Guerre mondiale, alors que les artistes s'éloignaient de la figuration du corps et passaient à l'art abstrait puis conceptuel, PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, *Corps à vif*, Art et Anatomie, op. cit., p. 17.

possibilité de reconnaître, d'identifier deux choses semblables¹³⁵¹ ». Le rapprochement d'avec le créateur du Grand Verre est effectif. Dans la peinture sur aluminium qu'il fait en 1984, Reconnaissance (**figure 227**), ne devine-t-on pas une référence directe ? Un éventail de marches d'escalier, une succession de déplacements verticaux d'une empreinte de réglette, emboîte le pas au mouvement stroboscopique, tel qu'on peut le voir dans le Nu descendant *l'escalier*. Max Schoendorff recrée une machine interne et « désirante¹³⁵² », soumise à un jeu de forces d'attraction intimes, entre autres sexuelles, fabriquées selon des critères insolites de l'ordre de l'organique.

Les problématiques à la fois introspectives et projectives du portrait intéressent aussi l'artiste. Elles sont attestées dans sa peinture dès les années soixante. Les Avant-portraits¹³⁵³, les Portraits¹³⁵⁴, comme les Narcisses¹³⁵⁵, les Miroirs¹³⁵⁶, les Antiportraits¹³⁵⁷ annoncent la série affirmée pour ce genre qu'il réalise en 1996 des Autoportraits de dos¹³⁵⁸. En philosophe abdéritain, il va y mêler et y démêler les mystères du rapport du physique et du moral de l'homme, de l'intérieur et de l'extérieur : il refonde l'exercice, fidèle à sa vision du monde entraînant le regardeur en démiurge, vers le destin qu'il offre de son corps, corps de la

¹³⁵¹ LEBEL Robert, Marcel Duchamp, op. cit., p. 61.

¹³⁵² COMAR Philippe, « Anatomie d'une machine désirante », DEBRAY Cécile (sous la dir.), Marcel Duchamp, la peinture même, cat. d'exp., Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 24 septembre 2014-5 janvier 2015, p. 206.

¹³⁵³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 112, Avant-portrait (1966).

¹³⁵⁴ Voir Inventaire peinture : Excel n° 113, *Portrait de l'analyste* ; Excel n° 115, *Portrait de l'immaturité* ; Excel n° 116, *Portrait d'un rire* ; Excel n° 117, *Portrait d'un souffle* (1966) ; Excel n° 121, *Portrait d'une attente* ; Excel n° 122, *Portrait de l'androgynie* ; Excel n° 123, *Portrait d'un portrait* (1967) ; Excel n° 130, *Portrait de la Bête* (1968) ; Excel n° 137, *Portrait d'une métaphore* (1969) ; Excel n° 140, *Portrait d'une inconnue dans un paysage* ; Excel n° 145, *Portrait d'une voix* (1970) ; Excel n° 149, *Portrait d'un vide* (1971) ; Excel n° 207, *Portrait d'un aphorisme* ; Excel n° 208, *Portrait incantation* ; Excel n° 209, *Portrait d'un miroir* ; Excel n° 210, *Portrait d'un apprenti sorcier* (1981) ; Excel n° 222, *Portrait de Procuste* (1983) ; Excel n° 245, *Portrait de la salamandre* ; Excel n° 246, *Portrait à la victime* (1986) ; Excel n° 258, *Portrait d'Azoth* ; Excel n° 259, *Portrait apocryphe* (1988) ; Excel n° 311, *Portrait du calacao* (1994).

¹³⁵⁵ Voir Inventaire peinture : Excel n° 158, *Angle de Narcisse* ; Excel n° 159, *Narcisse aveugle* ; Excel n° 160, *Narcisse décomposé*.

¹³⁵⁶ Voir Inventaire peinture : Excel n° 178, *Miroir d'Omphale* ; Excel n° 179, *Miroir de l'Antigirafe* ; Excel n° 180, *Miroir du chevalier Vermeil* ; Excel n° 181, *Miroir d'Erzebet* ; Excel n° 182, *Miroir de l'homme à la hache* ; Excel n° 183, *Miroir de Sœur Monika* ; Excel n° 184, *Miroir d'Empédocle* ; Excel n° 185, *Miroir de Pandora* ; Excel n° 186, *Miroir de Troppmann* ; Excel n° 187, *Miroir de Clairwill* (1978 -1979).

¹³⁵⁷ Voir Inventaire peinture : Excel n° 297, *Antiportrait du Bohémien* ; Excel n° 299, *Antiportrait d'un autre* ; Excel n° 305, *Antiportrait d'un phanérogame* ; Excel n° 306, *Antiportrait de Ligeia* ; Excel n° 308, *Antiportrait d'un anthropophage* ; Excel n° 309, *Antiportrait comme non-sens* (1994).

¹³⁵⁸ Voir Inventaire peinture : Neuf autoportraits de dos, acrylique sur toile, 1998, 81 x 65 cm ; Excel n° 334, *Autoportrait de dos I. Ligne de mire* ; Excel n° 335, *Autoportrait de dos II. Accord perdu* ; Excel n° 336, *Autoportrait de dos III. Écorché vif* ; Excel n° 337, *Autoportrait de dos IV. Tranche de vie* ; Excel n° 338, *Autoportrait de dos V. Par la fenêtre* ; Excel n° 339, *Autoportrait de dos VI. Le Bel Âge* ; Excel n° 340, *Autoportrait de dos VII. Miroirs en boule* ; Excel n° 341, *Autoportrait de dos VIII. Qui je suis* ; Excel n° 342, *Autoportrait de dos IX. Fluctuat*.

métamorphose en neuf tableaux : « Ce n'est pas une peinture autobiographique ni de l'instant. C'est la mise au jour d'un organisme vivant avec ses propres lois. [...] Qu'on l'aime ou ne l'aime pas, on ne peut nier que ma peinture raconte quelque chose de très précis, de très violent, de très vivant parce que c'est vraiment un organisme¹³⁵⁹. » Peindre c'est, finalement, « cette façon d'agrandir la réalité, de produire, de fabriquer des golems et fabriquer des mondes. Dans le fond c'est une manière de se faire Dieu¹³⁶⁰. »

Enfin, c'est encore l'autoportrait qui questionne peut-être le plus la représentation que l'artiste offre de lui-même. Dans la série de neuf tableaux, de 1998, il ne s'agit pas de garder les traces d'une démarche narcissique, comme aurait pu l'être l'autoportrait de face, mais de proposer à deux un parcours aux scansion méditatives. Elles ne semblent pas être de l'ordre du chronologique mais suivent une logique d'attitudes devant des épreuves à laquelle il nous convie. Si Max Schoendorff a choisi la série pour tenter d'élargir la perception de l'autoportrait, n'est-ce pas parce que, selon Georges Bataille, « il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites, et qui jamais ne peut être réduit que partiellement. De ce mouvement nous ne pouvons généralement rendre compte. Il est même, par définition, ce dont jamais rien ne rendra compte, mais nous vivons sensiblement en son pouvoir¹³⁶¹. »

Parmi les Autoportraits de dos, six d'entre eux, Ligne de mire, Écorché vif, Tranche de vie, Par la fenêtre, Le Bel Âge, Miroirs en boule, montrent des bustes habités par une accumulation de fragments de substances végétales, minérales ou organiques, qui débordent pour certains sur le fond opérant des passages. Ces motifs reprennent les grattages, les empreintes, les maculages aléatoires de pâtes qu'il utilise si souvent. Il semble affirmer là qu'il fait corps avec sa peinture. Mais seul Écorché vif (**figure 261**) propose une référence directe aux corps à vif des graveurs des quinzième et seizième siècles, et transforme le peintre en « pittore anatomista¹³⁶² ». Comme chez Calcar et Vésale, le corps est disséqué, acteur d'une mise en scène où la mort se tient tapie (comme chez Memling dans une niche). Mais il n'y a pas d'inventaire, l'anatomie file la lettre de la métaphore. Il n'y a pas de putréfaction,

¹³⁵⁹ Et aussi, « Pour moi, il n'y a pas de problème de figuration ou de non-figuration. Si un élément figuratif arrive dans une toile et qu'il est nécessaire qu'il arrive », FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv.-février 1974, p. 8.

¹³⁶⁰ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 99.

¹³⁶¹ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv.-février 1974, p. 303.

¹³⁶² Nom que se donne Léonard de Vinci, PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, *Corps à vif, Art et Anatomie*, op. cit., p. 98.

les éléments de décor environnant prennent le relais du monde qui se désagrège autour de lui et qui finira par regagner peu à peu l'eau primordiale dans Fluctuat. En attendant, la théâtralité anatomique joue à donner au regardeur le rôle du disséqueur tandis que l'artiste devient l'écorcheur de lui-même. Autour de la figure d'Écorché vif, cet Ange anatomique¹³⁶³, le raffinement est extrême en innombrables cadrages d'abîme de matières précieuses et chatoyantes. Faut-il encore, pour finir, s'en référer à Nietzsche pour lequel cette notion de *Buntheit*, de bigarrure, fournit à l'artiste au sens propre comme au sens figuré un outil essentiel pour vivre sans sombrer dans les remous misérables du monde ?

« Notre profond sentiment de complicité nous assure que c'est dans le dérèglement systématique de l'intelligence que l'art peut espérer trouver de nouvelles forces pour demain », écrit Max Schoendorff dans le catalogue de l'exposition Pierre Klossowski. *Le trouble par l'image*¹³⁶⁴. Ainsi l'éveil absolu de l'artiste ne serait-il qu'un écart absolu ? Le travail commencerait par une émancipation de la logique et prétendrait aller bien plus à l'intérieur d'une réalité, à la recherche d'une activité instinctive et évidente...

Max Schoendorff retient¹³⁶⁵ cette analyse de la rupture dans l'art qui s'opère au XIX^e siècle, expliquée par Jacques Rancière dans *Le Destin des images* et qui traduit ce qui se joue dans sa peinture : « C'est que les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles.[...] L'image [qu'elle soit du domaine de la peinture ou de l'estampe] n'est plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent. Elle vient, en quelque sorte, se loger au cœur des choses comme une parole muette¹³⁶⁶. » C'est la raison pour laquelle l'œuvre d'art prolonge la vie. Reste à essayer d'instruire le regard conférant au processus pictural personnel de Max Schoendorff, pas nécessairement sans figuration, mais oscillant entre métamorphoses de la matière, destruction de la structure de l'être fermé. C'est ce qui est mis en jeu dans le recours

¹³⁶³ Le rainurage rouge et blanc du motif vertical longiligne central fait d'ailleurs directement référence à celui de l'estampe de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785), *Femme nue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, dite l'Ange anatomique*. Planche XIV de la *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*, Gautier, Paris, 1746.

¹³⁶⁴ SCHOENDORFF Max, « Le trouble par l'image », Pierre Klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999, non paginé.

¹³⁶⁵ Mis à part certains ouvrages de théâtre, l'artiste n'annote jamais ses livres. Il laisse cependant un marquage (post-it) aux endroits qui l'intéressent, et sur lesquels nous portons toute notre attention.

¹³⁶⁶ Jacques Rancière parle même de « mutisme obstiné », « une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent », dans RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 21.

à la mise en espace de l'ordre intérieur de ses formes, de la dissolution des signes, qui devient son langage n'ayant d'autre issue que la conscience.

L'espace fragmenté, dilaté, assemblages et mise en abîme

Francis Bacon avait souvent enfermé ses mises en scène picturales dans bon nombre de tracés linéaires incorporant des volumes transparents, ou les délimitant. Max Schoendorff, lui, imbrique des structures dans le théâtre de ses opérations pour prolonger l'espace jusqu'à lui offrir une épaisseur temporelle.

Il arrime des formes les unes aux autres par des tirants (**figure 191** Hymne) qui ont pour effet de faire peser, de transpercer, in fine d'articuler la surface colorée. Max Ernst, avec *Femme, vieillard et fleur*¹³⁶⁷ ou *Deux enfants sont menacés par un rossignol*¹³⁶⁸, en avait fait l'expérience. Un plan se distingue d'un autre, provoquant la naissance d'une image double, soutenue par une ligne verticale plantée sur une surface. D'autres étais simulent des tracés qui relient, pénètrent, perforent les formes. Des écrans apparaissent dans *Le Voyeur sans langage*, (**figure 204**). Des trajectoires s'inscrivent dans *Les Perspectives de l'éclat* (**figure 233**), tandis que s'ouvre la béance de miroirs aveugles dans *Chance nue, Miroir du chevalier Vermeil, Miroir de Clairwill*¹³⁶⁹. Témoin d'un poste d'observation du déroulement de la peinture, une mire est superposée sur le bouleversement de motifs froissés, compressés, écrasés, dans le tableau *Le Piloni*¹³⁷⁰. Le mécanique compose une l'armature à l'organique.

Soulignés d'un trait d'ombre, des rayons traversent de part en part la surface picturale (*Le Vrai Lien, La Houppette, La Visite des ruines* (**figure 217**), *Portrait-Incantation, Voie perdue*¹³⁷¹). Des bandes de couleurs oxydées transpercent l'espace, contrastant brutalement avec des formes souples (**figure 191** Hymne, **figure 215** Caverne), et pourfendant des

¹³⁶⁷ ERNST Max, *Femme, vieillard et fleur*, 1924, huile sur toile, 97 x 130 cm, New York, Moma.

¹³⁶⁸ ERNST Max, *Deux enfants sont menacés par un rossignol*, 1924, huile sur bois avec éléments en bois, 69,8 x 57 x 11,4 cm, New York, Moma.

¹³⁶⁹ Voir Inventaire peinture : Excel n° 142, *Chance nue*, 1970, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll.part. ; Excel n° 180, *Miroir du chevalier Vermeil*, 1979, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part. ; Excel n° 187, *Miroir de Clairwill*, 1979, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part.

¹³⁷⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 175, *Le Piloni*, 1977, huile sur toile, 100 x 100 cm, coll. part.

¹³⁷¹ Voir Inventaire peinture : Excel n° 150, *Le Vrai Lien*, 1971, 130 x 97 cm, coll. part. ; Excel n° 170, *La Houppette*, 1975, 92 x 73 cm, coll. part. ; Excel n° 208, *Portrait-Incantation*, 1981, 55 x 46 cm, coll. part. ; Excel n° 212, *Voie perdue*, 1981, 100 x 81 cm, coll. musée de Saint-Priest (Rhône).

monstruosités imaginaires armées de griffes breughéliennes (De haute lutte¹³⁷²). Elles simulent un interdit profané dans La Fille de Loth (**figure 201**). Ces traits deviennent les linteaux d'une alcove à la faveur de la Contemplation de Brunhilde, les traverses métalliques d'Une absence modèle, ou les treillis ambrés de *L'Éthiquette*¹³⁷³.

Le motif de la mise en abîme des maîtres flamands du XVII^e, ceux qui avaient inspiré Miró¹³⁷⁴ dans ses malicieux et parodiques « intérieurs hollandais », surgit dès 1967 avec La Venue du jour¹³⁷⁵ qui présente dans l'angle supérieur gauche un tableau dans le tableau traversé d'un délicat enchevêtrement de formes qui, comme un léger froufrou, s'épanouissent en sinuosités nacrées. Ce sont aussi les petits bois d'une croisée que donnent à voir Autoportrait de dos V, Par la fenêtre ou Divertimento. Un fragment de cadre vide apparaît dans un autre Autoportrait de dos I. Tranche de vie¹³⁷⁶. Une cartographie se dessine sous la pointe du crayon de douleurs de Chute de riens¹³⁷⁷, aussi fluides que le sont les paysages en coupe de Vers le nom (**figure 178**), les vallons, les collines du *Miroir de l'Antigirafe*¹³⁷⁸. De souterraines cavernes laissent voir, par leurs anfractuosités, de larges horizons (Coup, 1978) : « les tableaux de Max Schoendorff sont criblés de " vedute " ¹³⁷⁹ » et de trouées baroques où s'étalent des lointains mystérieux (*L'Âge d'or*¹³⁸⁰, **figure 209** Coup)) : « Ma peinture alterne ou juxtapose un baroquisme qui en appelle à un regard très tournoyant, très dansant et, d'autre part, une fascination fixe, provoquée par la présence de la symétrie¹³⁸¹. » En effet, et c'est là une autre caractéristique de cette héraldique, la symétrie instruit le plus souvent l'équilibre.

¹³⁷² Voir Inventaire peinture, Excel n° 326, De haute lutte, 1996, 73 x 60 cm, coll. part.

¹³⁷³ Voir Inventaire peinture : Excel n° 206, Contemplation de Brunhilde, 1981, 116 x 89 cm, coll. part. ; Excel n° 233, Une absence modèle, 1984, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 277, *L'Éthiquette*, 1991, 73 x 60 cm, coll. part.

¹³⁷⁴ En particulier, Martensz Sorgh, Le Joueur de luth, huile sur panneau, 1661, 49 x 36,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹³⁷⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 126, La Venue du jour, 1967, 92 x 73 cm, coll. part.

¹³⁷⁶ Voir Inventaire peinture : Excel n° 206, Autoportrait de dos V. Par la fenêtre, 1998, 81 x 65 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts (2011), n° 2011.8.1 ; Excel n° 216, Divertimento, 1982, 73 x 60 cm, coll. part. ; Excel n° 277, Autoportrait de dos I. Tranche de vie, 1998, 81 x 65 cm, coll. de l'artiste.

¹³⁷⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 1060, Chute de riens, 2009, 105 x 74 cm, coll. part.

¹³⁷⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 179, *Miroir de l'Antigirafe*, 1979, 55 x 46 cm, coll. part.

¹³⁷⁹ SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », texte non publié pour le catalogue de l'exposition Rétrospection, Auditorium Maurice-Ravel, Lyon, 1980.

¹³⁸⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 161, *L'Âge d'or*, 1973, 100 x 73 cm, coll. part.

¹³⁸¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 330. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 4, 18 février 1991.

L'artiste livra peu de références iconographiques de ses œuvres. *L'Abîme* (**figure 199**), cependant, en fut l'occasion inspirée de *La Tempête* de Giorgione. Jouer avec cette œuvre, en donner sa propre interprétation, représenta sans aucun doute une véritable stimulation. Il s'éprend de l'œuvre comme le souhaitait que puisse se faire D'Annunzio, offrant une image de délectation inquiète au plaisir de l'amour. L'élément sur lequel se focalise le regard superpose le souvenir du pont du Vénitien au trait rectiligne d'une frontière imaginaire qui sépare la tempête qui se prépare en haut du tableau jusqu'au monde souterrain ancré par trois arbres : « Le tableau renvoie à un autre tableau mais il tient compte aussi du glissement qui l'accompagne¹³⁸². » Un glissement dans un univers de révolution organique précipite ou à l'inverse jaillit d'une éruption volcanique.

« Or, et c'est là qu'une fois encore sa peinture déconcerte, ils [les tableaux de Max Schoendorff] n'ont, en dépit de ces découvertes, pas d'éclairages. Le rapport de la substance et de la clarté y relève plus de l'imprégnation que du rayonnement¹³⁸³. » En effet, la phosphorescence paraît animer la matière d'une lumière interne à la substance dans *La Roue* (**figure 236**). Cette logique participe du vacillement d'un espace, qui oscille, inquiète, visant à bousculer l'équilibre du collage par la fluidité de son souffle (*Récits du vent*¹³⁸⁴) ou le palpitement de son reflux (*Île*¹³⁸⁵).

C'est enfin à travers le prisme cinématographique qu'il semble falloir s'interroger sur la fragmentation de l'œuvre de Max Schoendorff : les images et les mouvements sont accolés par séquences. Et c'est encore un des rapports étroits qui s'invente entre la peinture et l'art de la scénographie pratiqué par cet artiste. Il a constamment recours à des effets spéciaux, c'est une affaire de langage, non de contenu. Soit des éléments sont miniaturisés volontairement ou involontairement à la suite de manipulations d'objets, soit ils sont amplifiés (décor à partir de la pyrite du *Requiem* de Berlioz). Dans tous les cas ils débouchent sur des transformations hallucinatoires ; il avait pris en compte cette découverte faite aux Trois Pitons dans le désert algérien. Max Schoendorff assistait à la genèse de sa matière incluse, interne, tout-sauf-inerte, à l'éclosion de ce qui deviendra le fondement même de sa peinture.

¹³⁸² SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 25.

¹³⁸³ SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », *La Quinzaine littéraire*, n° 334, octobre 1980, p. 16.

¹³⁸⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 285, *Récits du vent*, 1992, 100 x 81 cm, coll. part.

¹³⁸⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 287, *Île*, 1992, diamètre 100 cm, coll. part.

L'atelier de l'Éros

S'engager pour des idées semblait aller de soi pour l'artiste Max Schoendorff. Mais cela n'impliquait aucune affiliation, ni d'adhésion à un mouvement ou à un parti. Il ne voulait pas, en effet, être assujéti à un courant de pensée, une école, un mouvement, qui lui aurait dicté une conduite. Même s'il explore avec constance les arcanes du surréalisme, il ne souhaite jamais avoir à opérer de choix entre Breton ou Bataille, ce « vieil ennemi du dedans ¹³⁸⁶ ». Dans l'atelier, on retrouve pourtant çà et là les images offertes à la vue de ces présences tutélaires : Baudelaire dans la bibliothèque, Marcel Duchamp sur le mur du seuil d'entrée sous la verrière, André Breton régnant sur un petit univers des plus insolites ¹³⁸⁷ dont le portrait l'accompagnera tous les jours de sa vie comme marque-page dans son agenda. Ils sont enfin présents dans la bibliothèque par l'intégralité de leurs ouvrages, en plusieurs exemplaires, sous de multiples éditions... Max Schoendorff défend son indépendance dans ses propos, dans ses choix d'éditeur. Le bulletin de l'URDLA ...*Ça presse...* est aussi une tribune où il affirme ses affinités. Cela tient chez lui d'une nécessité, tant affective qu'intellectuelle, de voir dans le corps et le spirituel des forces complémentaires plutôt qu'antagonistes. Il reste fidèle à lui-même et à l'acte de création, ayant pleinement compris qu'il ne suivrait pas les voies d'un succès facile entrevu dans le milieu parisien des premières années. Il va poursuivre une démarche solitaire, à la recherche par la peinture et par l'estampe de « possibilités inaccessibles ¹³⁸⁸ » qui ébranlent et bouleversent. Elles accouchent du vivant. *L'Accouchement de Sémélé* (**figure 184**), *La Catastrophe initiale* ¹³⁸⁹, *Hymne* (**figure 191**) ou *Généalogie* ¹³⁹⁰, nous parlent de cette maïeutique. Les formes corporelles dansent une métamorphose embryonnaire et dispersée ou les corps s'ouvrent et se défont. L'état est transitoire, il tremble encore du pouvoir de l'érotisme qu'il exerce et que les surréalistes s'obstinèrent à revendiquer, luttant contre l'aliénation économique et psychologique de la société. C'est cette capacité à troubler qui est mobilisée, beaucoup plus qu'une nouvelle

¹³⁸⁶ Cité dans DUWA Jérôme, « L'enterrement à Vézelay », ...*Ça presse...*, n° 21, juin 2004, p. 18.

¹³⁸⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes. Plans, Objets-bibliothèques, p. 358.

¹³⁸⁸ Selon la définition de la poésie de Georges Bataille qui se trouve mise en exposition sur un cartel dans la bibliothèque de l'artiste : « La poésie n'est pas une connaissance de soi-même, encore moins l'expérience d'un lointain possible (de ce qui auparavant n'était pas) mais la simple évocation par les mots de possibilités inaccessibles. »

¹³⁸⁹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 239, *La Catastrophe initiale*, 1992, 195 x 130 cm, coll. part.

¹³⁹⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 193, *Généalogie*, 1980, 100 x 81 cm, coll. part.

esthétique, la peinture devenant un moyen de forcer les résistances du conscient par une quête de dépaysement.

Max Schoendorff ne regarde pas la peinture dans son sens historique, il l'explore, comme un aventurier. Il embarque son regardeur à bord de sa toile dans cette exploration : « J'ai passé toute ma vie à montrer que la vue ne suffisait pas. La peinture n'a de sens qu'à partir du moment où elle représente ce qui ne peut être vu », précise Max Ernst à Alain Jouffroy en octobre 1955. Gageons que ces mots auraient pu être prononcés par Max Schoendorff. Car tous deux cheminent sur des « voies » qui, si elles diffèrent plastiquement, expérimentent avant tout et poursuivent le même but : « parvenir aux terres du désir que tout, de notre temps, conspire à voiler et les prospecter en tous sens jusqu'à ce qu'elles livrent le secret de "changer la vie"¹³⁹¹ », dans un effort pour récupérer des valeurs liées à la singularité de l'individu.

Max Schoendorff fut nourri des travaux surréalistes¹³⁹², de l'ensemble des activités et des œuvres d'André Breton jusqu'à sa disparition, en septembre 1966 ; tout en ne s'interdisant jamais la remontée aux origines et la dissidence. Les écrits de Georges Bataille¹³⁹³, son érotisme, aux sources du sacré, qui avant lui appartenaient aux rayons clandestins des bibliothèques, remplissent un pan entier de la sienne. Ils inspirent non seulement des titres¹³⁹⁴ mais sont comme un appel d'air, une aspiration qui installe des mouvements vertigineux sur le trajet anthropologique érotisme-mort-sacré : *Sacrifices*, *Le Front dans les seins de la mort*, *Circulus vitiosus Deus*¹³⁹⁵. Installé sous la lampe de l'atelier on imagine facilement l'artiste accéder à l'état presque mystique d'une pensée du corps ; un moyen de franchir des frontières, de peser sur elles, de vivre en somme une ascèse : « Je crois que l'érotisme a pour les hommes un sens que la démarche scientifique ne peut atteindre¹³⁹⁶. » Comme la poésie, il mène à l'éternité donc à la continuité, comme l'écrit Georges Bataille, qui est le propre de chaque

¹³⁹¹ Dans *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, musée de Cahors, juillet – août 1986.

¹³⁹² Premières expositions internationales d'artistes du mouvement en 1959 (*Éros*, galerie Daniel Cordier) et en 1965 (*L'Écart absolu*, galerie L'Œil).

¹³⁹³ Max Schoendorff signe un hommage à l'écrivain avec *L'Enterrement à Vézelay* en 1962.

¹³⁹⁴ Voir à ce sujet le chapitre : Les titres, la littérature qu'il n'a pas voulu faire, p. 147.

¹³⁹⁵ Voir *Inventaire peinture* : Excel n° 89, *Sacrifice*, 1963, 73 x 60 cm, coll. part. ; Excel n° 94 ; *Le Front dans les seins de la mort*, 1963, 100 x 81 cm, coll. part., Excel n° 100 ; *Circulus vitiosus Deus*, 1964, 100 x 81 cm, coll. part.

¹³⁹⁶ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 12.

être. Il traite l'érotisme comme un « modèle intérieur¹³⁹⁷ », une voie à explorer dont il ne sait (et c'est ce qu'il souhaite) où elle le mènera. Il attend de sa peinture « qu'elle ait la même nécessité transcendante que l'érotisme peut avoir sur quelqu'un, c'est-à-dire le désir¹³⁹⁸ ». Ainsi paraissent *Dithyrambe à Leipzig*, *Nymphe*, Elle devient, elles dévient, *Erebe Eros*, *Voilement*, *Die Unendliche Toten*, *Ardente tombe*¹³⁹⁹ où le vertige du sexe est explicite. Le profond divorce mis au jour par Bataille entre ce que l'homme professe par sa morale, ses idéologies, sa science et ce qu'il ressent est au cœur de son expression. La raison ne peut venir de tous les instincts qui existent dans l'être humain. Il cède quelquefois alors à la tentation de se moquer du monde et l'exprime dans la rhétorique de ses titres¹⁴⁰⁰ pleine de tropes et de trappes...

Pourvoyeur de voluptés à la fois animales et cérébrales, certaines œuvres contiennent une puissance de déstabilisation (*Chance nue*, *Le Voyeur sans langage*¹⁴⁰¹) : « D'abord charnelle, elle [la peinture] épousait les corps à la façon d'un prospecteur de mines, creusant, forant, faisant frissonner la nuit organique, découvrant des palpitations en lambeaux¹⁴⁰². » Le plaisir physique semble susciter des formes : « Il y a une lutte désespérée contre l'indifférence dans ma peinture¹⁴⁰³. » Abreuvé de l'imaginaire de l'érotisme, Max Schoendorff cherche à atteindre les sens. Il tient le vivant au bout du pinceau, entre corps et corps en mouvement. Il dit sur la toile ce que recèle la chair, comme l'exprimait Jean Arp : « J'ai simplifié les formes et j'ai uni leur essence en des ovales mouvants, symboles de la métamorphose et du devenir des corps¹⁴⁰⁴ » (*Un mythe intime*¹⁴⁰⁵).

¹³⁹⁷ « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas », André Breton (1925), *Changer la vue*, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée de Cahors, juillet – août 1986.

¹³⁹⁸ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », *Lyon / Forum*, n° 47, janv.-février 1974, p. 7.

¹³⁹⁹ Voir *Inventaire peinture* : Excel n° 103, *Dithyrambe à Leipzig*, 1964, 162 x 130 cm, coll. part. ; Excel n° 163, *Nymphe*, 1974, 101 x 73 cm, coll. Fonds national d'art contemporain ; Excel n° 164, *Elle devient, elles dévient*, 1974, 81 x 65 cm, coll. part. ; Excel n° 165, *Erebe Eros*, 1974, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 166, *Voilement*, 1965, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 167, *Die Unendliche Toten*, 1965, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 168, *Ardente tombe*, 1963, 150 x 150 cm, coll. part.

¹⁴⁰⁰ Voir à ce sujet, le chapitre, *Les titres, la littérature qu'il n'a pas voulu faire*, p. 147.

¹⁴⁰¹ Voir *Inventaire peinture* : Excel n° 142, *Chance nue*, 1970, 100 x 81 cm, coll. part. ; Excel n° 157, *Le Voyeur sans langage*, 1972, 195 x 130 cm, coll. part.

¹⁴⁰² LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff du labyrinthe », *Pleine Marge*, n° 16, décembre 1992, p. 142.

¹⁴⁰³ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », *Lyon / Forum*, n° 47, janv.-février 1974, p. 7.

¹⁴⁰⁴ LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, op. cit., p. 112.

¹⁴⁰⁵ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 98, *Un mythe intime*, 1964, 55 x 46 cm, coll. part.

On peut parler de maniérisme à l'encontre de certaines toiles (Fièvre¹⁴⁰⁶), au sens où l'emploie Georges Bataille : « je veux marquer l'unité fondamentale de peintures dont l'obsession est de traduire la fièvre : la fièvre, le désir, la brûlante passion¹⁴⁰⁷ », le terme traduit la violence tendue de ces peintres qui se libèrent ainsi de la convention. Il n'empêche que la beauté est bien aussi « convulsive » chez Schoendorff – sa peinture est en ébullition, elle cherche à brûler – sous l'instigation des mots composés d'André Breton pour qualifier l'œuvre surréaliste : « érotique-voilée, magique-circonstancielle, explosante-fixe¹⁴⁰⁸ ». Ces termes déploient des territoires entre séduction, terreur et supplice : Ange violé par un fantôme, Die unendliche Toten [Les infiniment morts], *Miroir d'Erzebet*, *Portrait d'un rire*, Les Amis du crime¹⁴⁰⁹.

Max Schoendorff entretient avec certains tableaux (série de quatre toiles « carrées » : Erebe Eros, Voilement, Die Unendliche Toten, Ardente tombe¹⁴¹⁰) un rapport avec l'érotisme qui peut susciter la stupéfaction du visiteur¹⁴¹¹. Comme dans les Métamorphoses d'Ovide, Éros insuffle la vie à la matière inerte. Une onde d'excès libertaire se propage dans le décor de l'atelier avec des photographies érotiques accrochées aux murs d'Yves Orecchioni, de Pierre Molinier, d'Irina Ionesco, de Man Ray (**figure 274**), et des objets qui chahutent (**figure 275**), quand la jubilation s'arrache à la provocation : « L'excès est cela même par quoi l'être est d'abord avant toute chose, hors de toutes limites¹⁴¹². »

Comme pour la nature, l'érotisme opère un travail qui construit l'homme dans l'artiste et le renouvelle. Une conception quasi sismique emprunte son symbolisme aux secousses, aux ondes d'ébranlement, aux mouvements vibratoires de la matière : ainsi le désir de peindre

¹⁴⁰⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 192, Fièvre, 1980, 65 x 54 cm, coll. part.

¹⁴⁰⁷ BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 186.

¹⁴⁰⁸ ALEXANDRIAN Sarane, Max Ernst, Paris, Somogy, 1991, p. 130.

¹⁴⁰⁹ Voir Inventaire peinture : Excel n° 84, Ange violé par un fantôme, 1962, 73 x 60 cm, coll. part. ; Excel n° 175, Die unendliche Toten [Les Infiniment Morts], 1964, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 181, *Miroir d'Erzebet*, 1979, 55 x 46 cm, coll. part. ; Excel n° 116, *Portrait d'un rire*, 1966, 55 x 46 cm, coll. part. ; Excel n° 127, Les Amis du crime, 1967, 100 x 81 cm, coll. part.

¹⁴¹⁰ Voir Inventaire peinture : Excel n° 165, Erebe Eros, 1974, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 166, Voilement, 1965, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 167, Die Unendliche Toten, 1965, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 168, Ardente tombe, 1963, 150 x 150 cm, coll. part.

¹⁴¹¹ Marie-Claude Schoendorff rapporte la jubilation de l'artiste saisissant au vol l'exclamation d'une visiteuse : « Qu'est-ce que c'est cochon ! »

¹⁴¹² BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 197.

paraît aller au-delà, déjà à la rencontre de son regardeur. Il entretient un mouvement¹⁴¹³, une effervescence. Ne se conçoit-t-il pas en dessein, en transgression civilisatrice ? Des forces mûrissent dans ces peintures, elles accomplissent leur révolution. Une voie est alors tracée, parallèle, mais en rapport permanent avec la loi du quotidien : l'érotisme est susceptible d'exciter, il peut aussi inspirer le dégoût, mais il « met aisément le témoin dans un état de participation du dedans ou intimement¹⁴¹⁴ ». On peut y voir alors une célébration de l'amour et de la sensualité, une vitalité, mélange de l'art et de la vie. Dans les Autoportraits de dos, et notamment dans *Tranche de vie*¹⁴¹⁵, une mise au monde est clairement identifiable.

Matière viscérale, incarnat des surfaces palpitantes, le matérialisme expressif de la chair qui n'en est pas ou plus, « le corps, ses états, ses ébats, ses métamorphoses et mutations, sa vie organique, ce qui se laisse deviner, ce qui se fait imaginer, c'est tout le mystère, la fascination de cette peinture¹⁴¹⁶ ». La chair est en morceaux, s'hybride, l'artiste donne vie à des golems¹⁴¹⁷, comme il aime à le répéter. Ainsi, dans les dernières toiles *Sous le fouet*¹⁴¹⁸ ou, plus récente, *Dérobée* (**figure 262**), on retrouve l'exploration détaillée, jusqu'à la dissection de formes palpitantes. Suppliciées ou voluptueuses, elles éjectent ou renvoient à des émotions d'un érotisme cru et irrévérencieux.

Dans cette vie pléthorique de la chair, quand Éros cède la place à Thanatos, c'est le marquis de Sade qui paraît s'inviter à la toile de Max Schoendorff. En 1967, c'est un hommage à Sade que le peintre rend avec *Les Amis du crime* (**figure 186**) : un agrégat de crânes se décomposant en froissés, nacrés, rosés mais aussi se désarticulant en os et en putréfaction. D'étranges métamorphoses se chargent d'angoisse. Comme William Hogarth avec *Characters and Caricaturas* (1743), le romantique Daniel Chodowiecki avec *L'Intérieur*

¹⁴¹³ « La vie est mouvement et rien dans le mouvement n'est à l'abri du mouvement », Georges Bataille dans DROGUET Robert, « L'effet Schoendorff ou l'impossible », *La Vie lyonnaise*, n° 139, avril 1967, p. 28.

¹⁴¹⁴ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 169.

¹⁴¹⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 337, Autoportrait de dos IV. *Tranche de vie*, 1998, 81 x 65 cm, coll. part.

¹⁴¹⁶ GABRIEL Nelly, « Le même, différent », *Lyon Figaro*, 27 novembre 2004, p. 12.

¹⁴¹⁷ « [...] j'ai envie que les tableaux soient des espèces de Golem. Comment certains gestes accompagnés d'apport de couleurs, de formes, de matières, finissent par devenir des êtres vivants qui prennent leur indépendance, la parole, et qui se détachent de vous pour continuer à vivre sans vous, [...]. L'artiste, ce qui le motive, est d'être un générateur de vie. Comment, avec ses petits moyens, passer de la non-existence à la vie, de la mort à la vie », dans BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 285-286.

¹⁴¹⁸ Voir Inventaire peinture, Excel n° 333, *Sous le fouet*, 1997, 100 x 97 cm, coll. de l'artiste.

de ma cervelle¹⁴¹⁹ (1781), l'artiste remplit la surface, à la manière d'une planche d'anatomie de faciès macabres. Les surréalistes aimaient les beaux crimes, ils avaient célébré dans le n° 1 de La Révolution surréaliste, Germaine Berton, meurtrière d'un Camelot du Roy, Léa et Christine Papin, assassines de leurs patrons que Lacan avait étudiées dans le n° 3 de Minotaure¹⁴²⁰. D'Éros et de Thanatos, Le Front dans les seins de la mort, La Venue du jour, Voilement, Ardente tombe, Die unendliche Toten [Les infiniment morts]¹⁴²¹ et De natura Lucretiae (**figure 218**) célèbreront les noces.

Les hybrides de la confusion des règnes

Avant même la série, l'idée d'un Dépayage avait, semble-t-il, déjà germé dans d'autres tableaux, de format vertical cependant comme *Avant l'herbe*¹⁴²² et Heimkehr¹⁴²³. Le premier montre une technique très proche de la fluidité dont on pourrait croire qu'elle soit le propre de la peinture sur métal¹⁴²⁴. *Avant l'herbe* est une tranche souterraine où la pictorialité se joue de la minéralité, du végétal et de l'animal. C'est aussi une spatialité donnée à parcourir où une trouée vers un ciel est ménagée en partie haute tandis qu'une chute, tracée par un large tracé brossé bleu moiré d'or et de vert d'eau, est ménagée dans la partie droite de la peinture, sorte de version chamarrée d'une fosse de Monsù Desiderio (**figure 250**). Heimkehr [retour aux sources] vibre du tramage matérialisé des mêmes conjectures.

Dépayage I. Mine (**figure 252**), inaugure une coupe dans la cosmogonie de la Terre-mère, comme l'avait fait William Blake avec ses gravures du Tombeau¹⁴²⁵ de Robert Blair en

¹⁴¹⁹ CHODOWIECKI Daniel, *L'Intérieur de ma cervelle*, 1781, plume, encre brune et gris-noir, aquarelle, 11,5 x 18,2 cm, Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte, reproduit dans SIEVEKING Heinrich (sous la dir.), *L'Âge d'or du romantisme allemand*, Paris, musée de la Vie romantique, 2008, p. 69.

¹⁴²⁰ LACAN Jacques, « Motifs du crime paranoïaque », *Minotaure*, n° 3, 1933, p. 25-28.

¹⁴²¹ Voir Inventaire peinture : Excel n° 94, *Le Front dans les seins de la mort*, 1963, 100 x 81 cm, coll. part. ; Excel n° 168, *Ardente tombe*, 1963, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 126, *La Venue du jour*, 1967, 92 x 73 cm, coll. part. ; Excel n° 166, *Voilement*, 1965, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 167, *Die unendliche Toten [Les infiniment morts]*, 1975, 150 x 150 cm, coll. part. ; Excel n° 204, *De natura Lucretiae*, 1981, 116 x 89 cm, coll. Frac Île-de-France.

¹⁴²² Voir Inventaire peinture, Excel n° 234, *Avant l'herbe*, 1985, 130 x 97 cm, coll. part.

¹⁴²³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 278, *Heimkehr*, 1991, 100 x 81 cm, coll. part.

¹⁴²⁴ Après Scène de la vie des douze Césars, sur métal, Max Schoendorff réalise dix œuvres sur tôle d'aluminium émaillée.

¹⁴²⁵ L'Âme explorant les recoins du tombeau, d'après Le Tombeau de Robert Blair, eau-forte de Schiavonetti d'après l'original de Blake (1808), British Museum, dans RAINE Kathleen, *William Blake*, [trad. de l'anglais par Nicole Tisserand et Michel Oriano], Paris, Sté Nlle des Éditions du Chêne, 1975, p. 31.

1808. Une planche physiologique de chromosomes se déploie dans l'antre minéral primordial. Autre pénétration de la vie, une forme reptilienne ondule dans un magma viride, taché de paillettes d'orpailleur. Elle se détache d'une paroi anodisée. Au-dessus, des coulures lymphatiques suintent, et se perdent dans d'autres cavités, d'autres boyaux qui évoquent des entrailles autant que des couloirs où l'œil jouit d'être trompé. Dans la partie supérieure de la toile, un ciel s'inverse dans une nappe stagnante d'émeraude. Il est parsemé d'une longue buée bleue, de « queues de chats, nuages étroits et longs », rappelant des décors de *Locus Solus*¹⁴²⁶ de Raymond Roussel, figurant des nuages vaporisés sur une substance blanchâtre et granuleuse.

Dépaysage II. Poltergeist (**figure 253**), se fait l'écho d'un détail du Déluge universel de Paolo Uccello, exécuté en 1475 sur les murs du réfectoire de Sainte-Marie Nouvelle de Florence. La matérialisation d'une onde paranormale percute l'horizon d'un tracé sonore. L'image d'un rythme propage l'empreinte fulgurante. La surface du tableau nous offre un recadrage oblique de l'espace qui induit un mouvement pivotant. Au premier plan on plonge à la surface d'une piste constituée d'un lattis de matières complexes colorées : fluidités turquoise, concrétions terreuses, reflets mordorés. La surface est interrompue par une béance qui s'introduit vers le point de fuite focalisant le déplacement de la trajectoire. Le choc se propage, révélant des ébullitions, des vibrations, des substances enchantées proches de celles inventées par Max Ernst dans *Forêt arêtes*¹⁴²⁷. Elles sont retravaillées par des empâtements minutieux, mais aussi en modelés, accrochant un reflet, tamponnés, brouillés par d'autres empreintes qui donnent finalement naissance à cet esprit frappeur, ce Poltergeist, et lui confèrent un caractère sismographique (**figure 254**).

Dépaysage III. Heide [lande] (**figure 255**), s'entrouvre sur un large calme, un vide cuivré, cerné de marbrures fréquentées par une ronde de créatures anthropomorphes

¹⁴²⁶ ROUSSEL Raymond, *Locus Solus*, [1914], Paris, Gallimard, 1963. Max Schoendorff applique en quelque sorte la conception de la beauté littéraire chez Raymond Roussel : « il faut que l'œuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires », FAUVE-CHAMOUX Antoinette (rédacteur en chef), « Découvrir Raymond Roussel », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 43, printemps 1992, p. 4. Duchamp dira « Roussel m'a montré la voie » ; Breton et les surréalistes le sortiront du halo de millionnaire excentrique qui le nimbait.

¹⁴²⁷ ERNST Max, *Forêt arêtes*, 1927, huile sur toile, 54 x 65 cm, Bâle, galerie Beyeler. « Il naît sous son pinceau des femmes héliotropes, des animaux supérieurs qui tiennent au sol par des racines, d'immenses forêts vers lesquelles nous porte un désir sauvage... », dans BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 60.

imbriquées, « une présence imminente la pénétrait toute comme une vie légère ...¹⁴²⁸ ». Renseignée par l'inventaire des matériaux d'empreinte de l'atelier, on identifie clairement la gaufre du gant de caoutchouc (**figure 256**) dont le peintre s'est servi pour appliquer sur les méandres aléatoires un fin treillis régulier de matière qui, en se soulevant, bouscule une efflorescence de mycélium thallophyte troué qui déploie un lacs de complications. Des résurgences picassiennes ou baconiennes affleurent. À la surface mate de ces motifs on distingue des empâtements qui dessinent un réseau de vallonnements microscopiques appliqués par une surface enduite de peinture brillante. Des rehauts de jaune d'or soulignent d'un éclat lumineux quelques arrondis. Des lambeaux de concrétions vertes frisent autour de l'orifice d'une gueule couverte d'écailles. Une coquille déploie sa spirale au bout de sa trace glissante. Au-dessus, une brume de chair poudrée gagne. Max Schoendorff manie ici encore l'art de l'empreinte pour recréer un monde d'hybridations : les mailles d'une résille molle (**figure 257**) fronce d'écailles la surface pâle. Un motif déporté sur la gauche rivalise par sa couleur avec la dentelle poudrée de la fleur de bruyère, un des sens de Heide.

La partie inférieure de la toile de *Dépaysage IV. Brande*¹⁴²⁹ est compartimentée par des veinures translucides. Elles délimitent des laboratoires ou « le Grand Confiturier¹⁴³⁰ » transmute ses potions en évaporations, bouillonnements où stratifications. Chacun de ces états est l'occasion pour le peintre de manipulations d'outils, de pochoirs qui par applications produisent la trame de déclencheurs d'idées, de substances aléatoires imaginantes que l'artiste va modeler, ombrer, cerner ou laisser opérer librement. Les traces d'autres médiums se perçoivent, crayons, craies, pierre noire. Elles n'apparaissent qu'à la suite d'une patiente observation. Elles provoquent des vibrations lumineuses. Une lumière rasante permet de les distinguer. Dans une zone médiane, la terre s'anime. Des germes verdissants nous offrent le printemps d'avril du quatrième mois de l'année (*Dépaysage IV*). Il est balayé par le souffle léger de minuscules touches de jaune. La partie gauche de la toile n'est qu'une gestation. La transmutation minérale cède la place à nombre de métamorphoses : le sang pulse et nourrit une limace qui balance des antennes et laisse échapper des humeurs. L'organique, ici, donne

¹⁴²⁸ Julien Gracq choisit ce prénom allemand dans son ouvrage *Au château d'Argol*, dont le substantif féminin signifie la lande, dans GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 28.

¹⁴²⁹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 316, *Dépaysage IV. Brande*, 1995, 100 x 81 cm, coll. de l'artiste.

¹⁴³⁰ BÉDOUIN Jean-Louis, « Brandes », *Dépaysage de Max Schoendorff*, cat. d'exp., Lyon, L'Embarcadère, 1996, p. 14.

le ton, en loupes de garance, pourpres et rosés s'étirant vers des violacés assourdis ou des ocres cirées.

Dépaysage V. Cap aux cendres¹⁴³¹, dont le titre s'inspirerait d'un ouvrage de Samuel Beckett (Cap au pire¹⁴³²), oriente l'œil vers le motif central d'un volcan éteint au mitan d'une surface agitée. Le fanion d'un triangle clair se déploie à son pied. La course du couteau imprime l'ondulation de la vague, qui est par endroits frottée ou estompée, enduite d'autres nuances colorées, les bleus verdissent, rougissent, blanchissent. Des bulles se sont formées, les ingrédients qui les composent ont été trouvés, ils ont formé l'écume qui asperge un lointain ignoré des ténèbres, comme ancrage de plus à une scénographie de tempête. Est-ce, comme chez Samuel Beckett, une « métacœuvre » qui consiste à livrer une sorte de méthode pour créer la pire des œuvres, le dévoilement d'un processus conduisant à sa destruction ?

Si dans les cinq premiers Dépaysages, un pacte s'était noué avec les éléments d'une nature, dans Naturalisée, plus aucune assurance de ce côté ne paraît aussi... naturelle, et pourtant... On mesure le bien-fondé de la pensée de Louis Seguin : « Le monde du Dépaysage est hanté par la dialectique de sa propre négation. Il s'ouvre sur les secrets de sa face cachée. Il se défait à mesure qu'il se dessine¹⁴³³. » Le temps poursuit son œuvre dans le devenir. Les reliefs de la vie persistent : un fracas d'élytres s'est accumulé dans un creux, une larve embryonnaire termine sa gestation, le cœur d'une pomme s'ouvre sur l'analogie formelle d'un sexe féminin, Naturalisée ? Le travail de la matière offre des sensations : douceur des dégradés, rugosités, gaufrures ou boursoufflures, efflorescences vaporeuses ou pelages duveteux. Elles naissent de grilles colorées, de filets et de tissages enduits, habilement circonscrits par des caches adhésifs pour servir tout un jeu enchevêtré de volumes. Ceux-ci laissent poindre des agissements sous la transparence de leurs voiles mais aussi des trames tellement fines qu'elles produisent des aires optiques de calme où seules les nuances de teintes insufflent un mouvement. Les glacis se recouvrent, se sédimentent et se déchirent sur des regards. L'artiste cisèle les formes. Il irise les violacés de fils blancs, de gris bleuté. Il ternit les rouges, métallise les jaunes. La peinture semble avoir été, dans la partie supérieure du tableau, laissée à sa propre destinée : elle imbibe les surfaces qu'elle gagne au

¹⁴³¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 317, Dépaysage V. Cap aux cendres, 1995, 100 x 81 cm, coll. de l'artiste.

¹⁴³² Le 3 décembre 1995, Max Schoendorff explique à J.-J. Bertin le rapprochement du titre de cette peinture avec l'ouvrage de Beckett, SCHOENDORFF Marie-Claude, « Grand livre noir », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

¹⁴³³ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 137.

rythme d'une pesanteur qui dispose sa forme. La chimie des pigments, des médiums, des cires et des vernis se soumet aux lois de la physique. Huiles et eaux libèrent des émulsions aléatoires et sont ingérées par des fentes, quand elles n'irriguent pas les côtes d'une cartographie rêvée.

À la tombée du jour, le fond d'un torrent de montagne ne recèle-t-il pas le Dépayage VII. *L'ombre* (figure 258) ? Le peintre intensifie les jeux de lumière assourdis par des tonalités irradiées, galvanisées. Un soleil noir, prisonnier, renvoie son ombre sur les flux des abîmes qui se heurtent aux parois cloquées, griffées, scarifiées. Une section se désagrège en minuscules denticules au bord d'un trou béant. Un flux de phosphore joue d'une combustion d'escarbilles incandescentes. Le clair-obscur fait chatoyer une lune blonde. Lorsque les éclats ne sont pas peignés de fins sillons, ils se rainurent d'une écriture boustrophédon menée par la pointe plus ou moins régulière d'un outil. Une paroi broyée termine sa course dans des concrétions encrées que l'artiste a maintes fois couchées sur le papier (figure 259).

La toile nommée Dépayage VIII. Nichoir présente, comme le premier des Dépayages, deux parties distinctes, aériennes et souterraines, séparées ici par un large trait rouge. Sous une nuée verdissante, un paysage étire ses reliefs sur la largeur de la toile. Chacune de ces surfaces picturales fait l'objet d'un travail singulier de la pâte en ébullition, striée, griffée ou caressée. Les éclats d'une Ophélie semblent maintenus dans les anfractuosités d'un fond qui reprend ses droits en un Nichoir fleuri. Une forme phallique accroche un lambeau, algues, racines habitent l'espace aux côtés de fragments organiques et de brisures déposées. Des miroitements de couleurs sont réalisés par le recouvrement de surfaces rougeoyantes d'un jus d'acrylique céladon regratté dans divers sens, provoquant une vibration optique. La scène de ce Nichoir est disséquée. Elle n'est pas le tombeau suggéré d'un corps affalé et sans vie abandonné à la nature comme l'est celui d'Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage¹⁴³⁴, dernier des « travaux d'assemblage » de Marcel Duchamp. Peut-être faut-il remonter encore bien plus loin, dans une gravure¹⁴³⁵ d'Albrecht Dürer, pour y trouver une posture encore plus proche, bien qu'inversée de celle-ci. Le paysage est sexualisé, le corps est investi, devenu lieu de vie, observé comme par un perspectographe

¹⁴³⁴ Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*, installation, H : 153 cm L : 111 cm l : 300 cm, 1946-1966, Philadelphie, Museum of Art.

¹⁴³⁵ DÜRER Albrecht, *Underweisung der Messung...* [Instructions pour la mesure...], Nuremberg, Hieronymum Formschneyder, 1538, Imprimé, 31 x 21,5 cm, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

à l'usage inversé (car donnant sur l'intérieur), par un petit peuple d'individus installés devant le plancher d'une scène de théâtre. Les droits de la nature visibles ou invisibles sont mis en perspective.

Dépaysage IX. *Nacht und Traum*¹⁴³⁶ (**figure 260**) est un lied de Schubert composé à partir d'un poème de Matthäus von Collin ; il inspire aussi, en 1982, Samuel Beckett pour l'une de ses dernières pièces. Comme dans le premier des Dépaysages, une marine centrale, fluide, humide et transparente, constituée d'un dégradé de bleu pâlisant vers le jaune traverse la toile de part en part vers un embrasement doré ; un miel solaire contraste avec les strates lapidaires qui l'enserrent. Il se frotte au feu universel de Claude Lorrain, de Turner. Les rivages de cette lagune luminescente dessinent l'écume de déferlements nacrés. La partie inférieure du tableau fourmille de textures de terres brûlées. L'empreinte est essuyée, tamponnée, appliquée, balayée ou grattée. Elle naît colorée, par l'action même de la couleur. Elle forme des accidents aléatoires où le regard, avant de se perdre, sonde des gouffres, des abîmes, emporté par des courants contraires. Le rêve devient actif. Une nature naturante tout aussi remarquable est à l'œuvre dans la partie supérieure du tableau. L'éruption bouillonnante d'un volcan se mêle aux éclats de ses gemmes. *Nacht und Traum* atteint l'acmé de cette alchimie de la couleur extraite de nouvelles matières.

Les deux Dépaysages X et XI. *En herbe* et *L'Esprit des bois*¹⁴³⁷ sont innervés d'un réseau de pliures. Des feuilles de plastiques ont été utilisées pour imprimer ces motifs aléatoires¹⁴³⁸. Il n'est cependant pas exclu que le peintre se rapproche ici de la technique qu'adopta Simon Hantaï pour ses plis d'art à mi-chemin entre vision abstraite et peinture métaphysique. « La peinture prend le paysage par en dessous parce qu'elle refuse de la décrire pour mieux l'écrire. Elle invente un alphabet cunéiforme qui refuse de produire du sens parce

¹⁴³⁶ « *Nacht und Träume* », Matthäus von Collin (traduction n° 12 de la Revue littéraire (Léo Scheer), mars 2005) : « Nuit et rêves. Nuit bénie, tu descends / Et la vague des rêves nous submerge aussi / Tandis que l'obscurité envahit l'espace / Et que s'apaisent les hommes et leur souffle / Tu écoutes en secret et te réjouis / Lorsqu'à l'aube ils s'écrient : / Reviens, nuit bénie / Doux rêves, revenez aussi. »

¹⁴³⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 322, Dépaysage X. *En herbe*, et Excel n° 323, Dépaysage XI. *L'Esprit des bois*, 1995, 100 x 81 cm, coll. part.

¹⁴³⁸ Elles sont conservées à l'atelier et ont fait partie de *l'Inventaire des matériaux d'empreintes*. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 377.

qu'il en est toujours au stade originel de l'histologie¹⁴³⁹. » La lymphe devenue sève irrigue l'organique de la nature.

Max Schoendorff clôt la série des Dépaysages par Trouée, Dépaysage XII¹⁴⁴⁰. Il boucle le cycle réactivant une symétrie utilisée à trois reprises (Mine, Cap aux cendres et Nacht und Traum). L'univers représenté est précieux. Le règne de la nature est célébré : Trouée est un tableau d'autel. Une large draperie rouge abrite une châsse centrale, fine orfèvrerie gothique qui couronne un univers bleuisant, léché de quelques touches incandescentes. Finitude et régénérescence, bien et mal, la dichotomie du Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton¹⁴⁴¹ est relu. Le dispositif scénique est éloquent : notre regard plonge dans l'entrebâillement de deux rubans de verdure de part et d'autre de la toile, comme la promesse d'accéder encore pour un temps à un paysage encore possible.

À l'occasion de leur exposition à L'Embarcadère en 1996, ces toiles sont accompagnées d'un catalogue où le mot de la fin, « Pleins de terribles aventures... », est donné à Louis Seguin. Comment ne pas renchéris sur l'anthropomorphisme de cette peinture, quand les formes en présence font sens quels que soient les règnes auxquels elles appartiennent. L'exploration des substances mises en jeu assume leur part d'improvisation d'un monde primordial : « Elles [les formes] sont innommables mais [...] sur le point de livrer le principe de leur identité¹⁴⁴². » Cette imagination matérielle anime le minéral autant que l'organique et lui confère une forme d'étrangeté. Elle creuse la part de mystère qui stimule les sens et interroge l'étrangeté naturelle et humaine faite de main d'homme.

Max Schoendorff assure la conception de ce catalogue¹⁴⁴³. Fabriquer des livres était certes une activité qui passionnait le bibliomane qu'il était, mais accéder à la vision poétique

¹⁴³⁹ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 139.

¹⁴⁴⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 324, Dépaysage XII. Trouée, 1995, 100 x 81 cm, coll. part.

¹⁴⁴¹ QUARTON Enguerrand, Le Couronnement de la Vierge, 1454, 183 x 220 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre du Luxembourg.

¹⁴⁴² Dépaysages de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, L'Embarcadère, 1996, p. 34.

¹⁴⁴³ Édition limitée à 500 exemplaires dont 20 hors commerce numérotés de A à T et 35 numérotés de 1 à 35 comportant en frontispice une eau-forte originale signée par Max Schoendorff, tirée sur les presses de l'URDLA. Ce catalogue fut achevé d'imprimer sur Conquéror gris perle 220 g pour la couverture et Sensation blanc naturel 170 g pour l'intérieur par les presses de l'imprimerie IPC.

restituée de ses œuvres par les textes de ses amis, composés au regard de sa peinture, alliait la curiosité experte des regards posés sur sa peinture, et son goût de la surprise¹⁴⁴⁴.

Max Schoendorff accède par sa peinture à cette espèce de réalité supérieure, de surréalité de la pensée germanique. Il intègre les conceptions de Friedrich, Runge ou Carus en peignant ce qui jaillit du plus profond de l'être, du ventre, de la grotte, de l'ancre ou de la nuit du labyrinthe intérieur : « On peut aussi discerner dans son ascendance et son évolution intellectuelle un lien affectif constant avec les romantiques allemands¹⁴⁴⁵. »

Lorqu'on l'interroge sur le cinéaste qu'il choisirait pour faire quelque chose à partir de sa peinture, il répond spontanément Werner Herzog : « Je venais de revoir La Grotte des rêves perdus et je me disais que la Grotte Chauvet, c'était hier, c'était la peinture que j'ai faite la semaine dernière¹⁴⁴⁶! » En effet, il argumente sur le rapport du cinéaste allemand à une forme de nature en gestation qui est pour lui de la peinture : « Il y a une proximité. Je trouve que c'est une nature primitive, géomancienne. De l'élémentaire¹⁴⁴⁷. »

« L'artiste comme magicien suggestif a pris tous les pouvoirs¹⁴⁴⁸ » et force est de constater qu'il est difficile d'y résister. Comme le poète par les mots, le peintre explore l'interaction complexe entre l'art et la vie. Il développe une capacité d'élargir l'univers, forgeant des clefs matérielles qui deviennent opérantes. Dans la familiarité du motif qu'induit l'analyse de l'œuvre, on peut avoir le sentiment très vif que nombre d'environnements produits vont déboucher sur un réel mais on admettra que leur sens se dérobe aux conditions d'une expérience trop précise.

Ainsi Max Schoendorff, avec la singulière vision du monde qu'il inscrit dans l'atelier, domaine de tous les possibles, invente une dynamique de l'espace-temps permanent et inachevé. Il atteint parfois dans sa peinture ce remous sublime qui jette le trouble au-dedans de soi, un défi plastique qui, parfois, par la tension du fluide qu'il cherche à faire circuler, établit une relation à l'œuvre qui se suffit à elle-même. Il interroge néanmoins en filigrane la

¹⁴⁴⁴ « Ces tableaux sont des ruches, bourdonnantes d'itinéraires... », dans JAGUER Édouard, « Max Schoendorff, peintre du foisonnement secret », Max Schoendorff, Bruxelles, galerie Jan de Maere, 1982, non paginé.

¹⁴⁴⁵ Extrait de la notice rédigée par Max Schoendorff pour *Le Choix d'un collectionneur, une histoire de la peinture à Lyon et en Rhône-Alpes depuis 1875*, cat. d'exp., musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône, Lyon, 2001, p. 84.

¹⁴⁴⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 110.

¹⁴⁴⁷ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, op. cit., p. 287.

¹⁴⁴⁸ RABATE Jean-Michel, Deuxième personne à la fenêtre suivi de Introduction à Maurice Blanchot, Dijon, Ulysse fin de siècle, et Gabriel Josipovici, 1988, p. 38.

fragilité de l'existence, riant autant que faire se peut pour échapper à la pesanteur. Il fait émerger une puissance vive de transformation que sa pensée vagabonde enchaîne ou déchaîne, inscrit dans le dynamisme souterrain de son atelier. La solution de l'énigme, s'il en est, se doit d'être cherchée dans l'entrecroisement harmonique du lisible et du dissimulé. Selon André Breton dans *L'Amour fou*, l'artiste, pour développer la plénitude de son pouvoir d'enchantement, s'enchanté lui-même par le baiser de son outil, « en collaboration », et la puissance du désir joue alors à plein pour donner prise sur l'insaisissable, comme un sortilège, une surnature qui la prolonge en l'humanisant.

Point d'insertion dans le vaste processus de création, la matérialité picturale donne lieu à l'enfantement d'assimilations possibles à toutes choses semblables ; des figures naissent et s'incarnent : des algues en ébullition deviennent concrétions, les concrétions des formes humaines¹⁴⁴⁹, et, tout au long d'un processus appliqué, des empreintes sont présages à un devenir. L'artiste n'est pas devant la nature, il l'a intégrée à son art du dedans, dans sa matérialité : « L'idée des trois règnes est, du reste, un contresens absolu¹⁴⁵⁰ », avait pensé André Breton. Comme chez Novalis ce monde donné à voir a plus de réalité que l'univers habituel. « Les spectateurs de mes œuvres se rendent compte que rien n'est jamais figuré¹⁴⁵¹ », la circulation d'un règne à l'autre, un défi au code génétique, c'est ce à quoi nous assistons constamment dans la peinture de Schoendorff. Une vision alchimique explicite double certaines toiles de cet intérêt pour l'œil intérieur des romantiques allemands (Ramon Lull *et sa machine, Tranche d'orage*¹⁴⁵²). « L'air est une racine. Les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo, Bravo. Les pierres sont des branches d'eaux. Sur la pierre qui prend la place de la bouche pousse une feuille-arête. Bravo. Les pierres sont tourmentées comme la chair. Les pierres sont des nuages... Bravo. Bravo¹⁴⁵³. » C'est peut-être en se remémorant ces mots d'André Breton que Freddy Buache, directeur de la cinémathèque suisse, rédige, dans le carton d'invitation à l'exposition « Schoendorff » en novembre 1985, ce texte : « Cet analyste patient de nos mondes intérieurs ne voit pas de frontière séparant les règnes ; il devine le mouvement du végétal semblable à celui, moins visible, du minéral, à celui, plus remuant, de

¹⁴⁴⁹ ARP, *Concrétion humaine*, 1935, reproduite dans BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 77.

¹⁴⁵⁰ Dans BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 73.

¹⁴⁵¹ BONAMY Robert, « These Foolish Things », LEUTRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Cinéma et littérature*, le grand jeu, op. cit., p. 282.

¹⁴⁵² Voir *Inventaire peinture* : Excel n° 90, Ramon Lull *et sa machine*, 1963, 92 x 73 cm, coll. part. ; Excel n° 232, *Tranche d'orage*, 1984, 150 x 150 cm, coll. part.

¹⁴⁵³ BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940, p. 227.

l'animal, et invente pour le dire en images, des floraisons charnelles, des brisures d'agates, de somptueux plissés, des corolles de pierre, des grossissements de coupes microscopiques offertes comme toiles de fond à l'espace mental où se joue un opéra-comique¹⁴⁵⁴. » La tentation est grande d'emprunter à Freud, pour l'appliquer au processus créatif de Max Schoendorff, son « inquiétante étrangeté » à la fois fantastique et faussement familière, comme figure récurrente de cette hybridation.

Les froissements matériels donnent lieu à des plissements qui sont à la fois tissus organiques, drapés textiles ou stratifications géodésiques d'une cartographie inventée : « Je me suis beaucoup interrogé sur l'origine possible de ces effets de plissés, de bouillonnés, de crevés, de tailladés, de chiquetades grandes et petites, de tuyautés, de godronnés, de ruchés, qui tiennent tant de place dans la peinture de Max Schoendorff depuis *Prémonition du gouffre* (1963) ou *Circulus vitiosus Deus* (1964) jusqu'à *L'Unique* et à *L'Absence de Fingal* (tous deux de 1981), *Les Ruses de la raison* (1982) et *Avec les trolls* (1985)¹⁴⁵⁵. » Nous avons vu comment certaines analogies avec le drapé tiennent un rôle majeur dans les mises en scènes théâtrales de grandes toiles comme *Hymne* (**figure 191**) ou *La Fuite* (**figure 205**). Il y a toujours quelque chose de caché derrière le rideau qui invente aussi une dimension prophétique. À travers son filtre le non-dit, comme le voilé, deviens plus essentiel, plus assourdissant. La « beauté convulsive » annoncée par André Breton dans les dernières pages de *Nadja* et systématisée dans le premier chapitre de *L'Amour fou* se dévoile sous son aspect « érotique-voilée » sauf que, chez Schoendorff, le voile est mouvement, force de propulsion, vecteur du désir et non point dissimulation. Il semble toutefois activer, dans ses toiles comme dans ses costumes au théâtre, « un érotisme du linge¹⁴⁵⁶ » (**figure 19**, *La Clef de la parole*, *La Catastrophe initiale*¹⁴⁵⁷).

En été 1959, le journaliste au Figaro Gérard Guillot écrit à propos de Max Schoendorff, dans l'invitation de l'exposition à la Maison des Princes de Pérouges : « Son ambition, accorder hors du temps la société et les éléments, insérer un regard neuf dans la réalité originelle, exalter les osmose réciproques des hommes et de la nature. [...], une peinture qui a la force de porter la réalité qui est tout à la fois dans une suprême unité

¹⁴⁵⁴ BUACHE Freddy, texte du carton d'invitation de l'exposition « Schoendorff », jeudi 7 novembre 1985, galerie L'Entracte, Lausanne, Suisse.

¹⁴⁵⁵ PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁵⁶ PASSERON René, *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, p. 236.

¹⁴⁵⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 114, *La Catastrophe initiale*, 1967, 195 x 130 cm, coll. part.

l'espérance de la nature et la liberté des hommes. » Sans doute rejoint-il Hölderlin¹⁴⁵⁸ quand il dit : « Oui, l'homme fut jadis heureux comme le cerf des bois, et maintenant encore nous regrettons les jours du monde primitif, où chacun parcourait la terre comme un Dieu, où nul ne connaissait ce sentiment étrange qui modifie sa nature ; où des murs immobiles n'empêchaient pas encore de respirer le souffle de l'âme de la nature. » Il expose *Hommage à Max Planck*¹⁴⁵⁹ (toile reproduite sur le carton d'invitation), Max Planck qui profère : « Pour moi qui ai consacré toute ma vie à la science la plus rigoureuse, l'étude de la matière, voilà tout ce que je puis vous dire des résultats de mes recherches : il n'existe pas, à proprement parler, de matière ! Toute matière tire son origine et n'existe qu'en vertu d'une force qui fait vibrer les particules de l'atome et tient ce minuscule système solaire qu'est l'atome en un seul morceau [...]. Nous devons supposer, derrière cette force, l'existence d'un Esprit conscient et intelligent. Cet Esprit est la matrice de toute matière¹⁴⁶⁰. » En romantique, c'est la manière de ressentir cet esprit, donnant lieu à cette nature, qui prévaut pour Max Schoendorff, ce que Baudelaire appelait l'esthétique « surnaturaliste¹⁴⁶¹ ». Delacroix en avait eu la même intuition : « Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir ! L'aspect d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au-delà de cette vue même¹⁴⁶². » Ainsi, c'est une nouvelle poétique qui germe et se transforme en hommage au génial scientifique Max Planck, capable d'échafauder une théorie de la constitution de l'univers.

Le rapport organique-naturel semble être proche du rapport homme-nature qui anima les théories romantiques jusque dans la musique de Wagner. La précision déjà visible et admirée des nuages, des arbres, des rochers de Dürer se lit particulièrement dans les dessins

¹⁴⁵⁸ Dans HÖDERLIN Friedrich, *Hypérion ou l'Ermitte en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973.

¹⁴⁵⁹ Voir *Inventaire peinture*, Excel n° 65, *Hommage à Max Planck*, 1965, 65 x 54 cm, coll. part.

¹⁴⁶⁰ « As a man who has devoted his whole life to the most clear-headed science, to the study of matter, I can tell you as a result of my research about the atoms this much : There is no matter as such! All matter originates and exists only by virtue of a force which brings the particles of an atom to vibration and holds this most minute solar system of the atom together ... We must assume behind this force the existence of a conscious and intelligent Mind. This Mind is the matrix of all matter. » *Das Wesen der Materie* [La Nature de la matière], conférence donnée à Florence, Italie (1944) (source : Archive zur Geschichte der Max-Planck-Gesellschaft, Abt. Va, Rep. 11 Planck, Nr. 1797).

¹⁴⁶¹ Un de ses principes fondamentaux lui aurait d'ailleurs été dicté par Delacroix lui-même : « La nature est un vaste dictionnaire. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accrochent à leur conception, [...] Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire », dans SERULLAZ Arlette, Doutriaux Annick, Delacroix, « *Une fête pour l'œil* », Paris, Gallimard, 1998, p. 81.

¹⁴⁶² SERULLAZ Arlette, Doutriaux Annick, Delacroix, « *Une fête pour l'œil* », Paris, Gallimard, 1998, p. 85.

des Allemands¹⁴⁶³ à la fin du XIII^e siècle. Avec leur processus automatique, les surréalistes accéderont au réalisme des détails d'empreintes, de décalcomanie. Pourquoi se dégage-t-il un tel mystère de la façon qu'a Caspar David Friedrich de montrer la nature, se demande Max Schoendorff¹⁴⁶⁴ ? Cela semble tenir à un degré d'hyperréalisme atteint par la restitution du réel qui fait entrer dans la substance même des arbres, des nuages, des brins d'herbe et dans leur rapport avec leur milieu, le jeu des ombres et des reflets comme passage à une réalité supérieure : « C'est comme quelqu'un qui intègre une quatrième dimension [...]. Les tableaux de Caspar David Friedrich résonnent, c'est comme écouter du Schumann, Schumann rend fou, ses tableaux aussi : ils montrent ce que le monde a d'inquiétant sans avoir recours à des trames anecdotiques¹⁴⁶⁵. »

« Il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites¹⁴⁶⁶. » Les éléments qui la composent ont franchi, dans l'œuvre de Max Schoendorff, leur mesure. L'unité est cosmique dans *L'Absence de Fingal* (**figure 216**), dans le cycle de *Naturam natura docet, debellet ut ignem* (**figures 228, 229, 230 et 231**). Ces œuvres sont le reflet précis de cette attitude de communion avec l'intrinsèque de l'univers. Les pouvoirs de suggestion sont renforcés par le mystère inhérent à l'usage des symboles et tend à une expressivité qu'il souhaite atteindre. Il est nécessaire, selon lui, pour émouvoir, que l'art agisse sur le registre de l'agression, agression qui s'étend quelquefois à l'appréciation de visions mystiques d'artistes tels Gustave Moreau et Odilon Redon avant même de gagner celles des surréalistes, revisitant le rapport onirique-symbolique, ressort des associations et des rythmes logés dans les zones insoumises de la raison. Il transpose ainsi les scènes dans une unité de temps onirique qui renverse la signification originare des mythes : avec *L'Agonie d'Actéon* (1963), il s'interroge sur le voyeurisme qu'avait développé Pierre Klossowski dans *Le Bain de Diane*. Il accumule les plans colorés rougeoyant d'un dépeçage mortifère violent qu'il incorpore au feuilleté verdoyant d'une nature en mouvement. La rythmique des surfaces montre une tension, une résistance à la transformation et à l'enfouissement dans la matière peinture considérée comme une médiation palpable et

¹⁴⁶³ KOLBE LE VIEUX Carl Wilhem, *L'Arbre fantastique* : tronc de vieux saule pleureur, 1808, craie noire, 41,6 x 31,8 cm, Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung, reproduit dans SIEVEKING Heinrich (sous la dir.), *L'Âge d'or du romantisme allemand*, Paris, musée de la Vie romantique, 2008, p. 182.

¹⁴⁶⁴ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 341. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 5, 3 mars 1991.

¹⁴⁶⁵ Ibid.

¹⁴⁶⁶ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 66.

mystérieuse. Par cette découverte d'un répertoire formel organico-naturel, l'action même de peindre réconcilie l'art avec la vie, élargissant les apparences.

Avec les Dépayrages, Max Schoendorff est au défi de l'induration, il « met au jour, au milieu des déblais, ce qui palpète dans le cœur du solide ¹⁴⁶⁷ », écrit Louis Seguin. Dépayser, le « programme » est pris en compte dans nombre de ses toiles et notamment dans cette série. L'utilisation du néologisme renforce l'idée d'un ailleurs. L'élasticité induite par le titre annonce l'affrontement à un genre reconnu. Bendt Olson avait utilisé ce titre pour une série de toiles en 1979 où l'on ne lisait rien « de précisément géographique ou botanique », comme le soulignait Jean-Clarence Lambert¹⁴⁶⁸. Il s'inscrit encore en héritage des romantiques allemands qui tentèrent d'ériger la peinture de paysage comme peinture d'histoire, rompant avec le paysage composé et faisant de la nature un protagoniste principal. La forêt, depuis Albrecht Altdorfer jusqu'à Max Ernst et Anselm Kiefer, y apparaît dans la double fonction de domaine naturel impénétrable et hostile à la culture d'une part, et d'abri où se développent nombre de créatures antropomorphes d'autre part.

Une large part de la plastique due à l'empreinte fait surgir le motif à la faveur de « noces chimiques ¹⁴⁶⁹ ». Ces mondes ne ressemblent pas, ils établissent un rapport tout à fait singulier à la nature. Comme l'avait fait Goethe avec ses études des formes naturelles, la morphologie – un néologisme qu'on lui doit –, cette peinture se fait connaissance d'une géologie sous le prisme des matières picturales mises en œuvre.

¹⁴⁶⁷ SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, op. cit., p. 141.

¹⁴⁶⁸ LAMBERT Jean-Clarence, Le Règne imaginal, op. cit., p. 78.

¹⁴⁶⁹ ERNST Max, Marx Ernst, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1959, p. 30.

6 L'atelier cénacle

Contrairement sur ce point aux romantiques allemands que l'artiste ne cessa de regarder, restés certes à l'écart sur le plan social, mais qui furent en réaction contre tout despotisme, Max Schoendorff montre une approche solide et lucide d'une réalité qui le conduit à se trouver au milieu des courants d'échanges de sa cité et de son siècle. Cette forme d'esprit novatrice s'exprime très justement sous la plume de Jean-Paul Sartre :

« L'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté ; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception du réel doive s'inverser en imaginaire mais, comme la conscience est toujours " en situation " parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité de produire de l'irréel. Ce sont les différentes motivations qui décident à chaque instant si la conscience sera seulement réalisante ou si elle imaginera. L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendentement libre que l'homme imagine¹⁴⁷⁰. »

C'est bien parce que sa conscience est profondément ancrée dans ce monde que Max Schoendorff imagine. C'est avant tout parce qu'il est un « vivant et un existant¹⁴⁷¹ », un homme qui pense que « la pensée se fait dans la bouche...¹⁴⁷² », au plus près du lieu de vie, qu'il a élu et qui l'a élu. Bernard Chardère, ami depuis le « petit théâtre » de la rue des Marronniers, le décrit¹⁴⁷³ comme a pu le faire Jean-Claude Margolin avec Gaston Bachelard. Il faisait ses courses, la cuisine, choisissait sa viande, son vin¹⁴⁷⁴, sa nourriture, présent à l'instant, en pleine conscience. L'homme aux livres ne fait qu'un avec l'homme de l'instant partagé autour d'une table.

Toute la tradition des ateliers, de Charles Quint ramassant le pinceau du Titien à Napoléon chez David¹⁴⁷⁵ pour *Le Sacre*, participe de la mythification des lieux : lieu de

¹⁴⁷⁰ SARTRE Jean Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, p. 358.

¹⁴⁷¹ Nous empruntons ces mots à MARGOLIN Jean-Claude, Bachelard, Paris, Seuil, 1974, p. 101.

¹⁴⁷² SCHOENDORFF Max, « Le grand jeu », Cahiers Roger Vailland, n° 4, décembre 1995, p. 51.

¹⁴⁷³ CHARDÈRE Bernard, Max : C.Q.F.D., texte manuscrit, 2012 (?).

¹⁴⁷⁴ Les murs de la cuisine, chez Max Schoendorff, sont couverts d'étiquettes décollées de bouteilles de vin (**figure 283**).

¹⁴⁷⁵ L'atelier de Max Schoendorff avait été choisi comme décor d'une production télévisuelle prenant pour thème l'élaboration de la toile *Les Sabines* de David (SAINT-PIERRE Renaud, *La Sabine*, 25 juin 1978, 26 mn, 3^e chaîne).

découvertes, de dissipations, d'échanges, mais aussi de rencontres. On y est tenté de s'attarder, de s'attacher à fouiller du regard pour y percevoir des secrets, des traces de passages ou la sédimentation de ses curiosités préludes à la création.

C'est aussi au silence que l'on doit la fascination qui s'instaure. Partage intérieur de la vie étrange qui s'y répand, élevages de poussière, croissance ou décroissance végétale, stratification du Merzbau, écroulements accidentels coagulés, tous ces phénomènes égrènent le temps d'un inéluctable workshop.

L'atelier est un système dynamique, il offre à l'artiste la possibilité de tenir et d'afficher la place qu'il s'assigne dans la société : « un faisceau d'échanges entre des personnes, des institutions et des contenus médiatisés. Il participe à la création artistique, mais aussi à la diffusion des œuvres et des contenus, devenant ainsi le point de départ d'une production documentaire active¹⁴⁷⁶. » Ce constat, déjà bien en place depuis le XIX^e siècle, est décrit par les frères Edmond et Jules de Goncourt dans *Manette Salomon*, en 1867. L'enquête se poursuit en quelque sorte, complétant les lieux spartiates, les « greniers d'espérance », les « mansardes de travail », portant toujours une forme de transgression. Il nous faut, en effet, souligner à nouveau la dimension érotique présente dans l'atelier non sous la forme de l'évocation d'une quelconque présence de modèles puisqu'il ne s'agit pas de cela et qu'il n'y en eut jamais, mais d'images, d'objets qui disent que le désir est bien à l'origine de la création. Là encore c'est principalement à l'entrée de l'atelier qu'ils s'exposent. Sous la forme d'incursions subtiles et allusives, des images en noir et blanc de corps désirables, de sexes obsessionnels, s'emparent de notre propre théâtre intérieur.

Malgré l'intense personnalisation du 38, rue Victor-Hugo, on ne discerne, chez Max Schoendorff, aucun désir d'introspection ou d'auto-contemplation. En revanche, on y trouve affichées en bonne place les croyances et les engagements¹⁴⁷⁷ de l'occupant du lieu. Et si les aventures de l'esprit naissent peut-être au creux de la bibliothèque, elles se concrétisent dans l'œuvre au détour d'un titre, par une image ou un message épinglé sur un mur de l'atelier ou par la tribune des publications, expositions et activités de l'URDLA. Car Max Schoendorff se passionne pour des courants de pensée, des épisodes de l'histoire ou des situations où l'artiste est au-devant de la scène politique et prend à ces lumières son destin et celui des autres en

¹⁴⁷⁶ REDDEKER Lioba, « Making of – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire », *Les Artistes contemporains et l'archive*, Actes du colloque, 7-8 décembre 2001, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 26.

¹⁴⁷⁷ « Je ne dirais pas que mon activité militante est importante mais que je ne pourrais pas vivre avec moi-même si je ne réagissais pas d'une certaine façon en face de certains événements politiques », PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », *La Revue Commune*, n° 6, mai 1997, p. 47.

main. Sans s'attacher à chercher à se forger une image publique, son attachement à un lieu si singulier campe son homme d'utopie et de rébellion dans un univers à sa mesure qui impressionne. Sa stature, son apparence, son vêtement, le plus souvent noir et strict, sa coupe de cheveux irréprochable, ses lunettes cerclées de métal, son havane à la main, découpés sur fond d'atelier, manifestent la maîtrise de soi.

Lieu ambivalent, l'atelier devient celui de la concrétisation de la diffusion de la production. Il se trouve qu'à partir de la mort de Jacques Verrière en 1986, l'artiste n'aura plus de galeriste attiré. Ses collectionneurs, qui jusque-là acquéraient ses œuvres par son intermédiaire, se rendent alors directement à l'atelier. La toile est pour un temps conservée retournée dans l'espace qui l'a vue naître et qui ne cessera de fasciner¹⁴⁷⁸ les visiteurs.

Cet espace qui, dans l'état actuel, confère à la retraite érémitique, entre livres et chevalets, recela les ferments d'une intense activité sociale et politique. Il semble que peu d'évènements artistiques ou politiques échappèrent à la réflexion de l'artiste, sous la verrière, pendant près d'un demi-siècle. Et si l'atelier est le lieu du travail solitaire devant le chevalet, ou accompagné d'hommes de théâtre et de cinéma, Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Vauthier, Roger Planchon, André Serré, Jacques Rosner, Armand Gatti ou encore Johannes Schaaf et João Monteiro. Il est aussi lieu d'échanges dans l'esprit, on peut le penser, le plus subversif, avec les surréalistes Jean-Louis Bédouin, Georges Goldfayn, José et Nicole Pierre, Jean Schuster, Claude Courtot. Les critiques, journalistes et écrivains, Bernard Chardère, Raymond Chirat, Michel Butor, Stéphane Deligeorges, Robert Droguet, Pierre Klossowski, Dany Laferrière (en 2006, il n'était pas encore « de l'Académie française »), Jean-Jacques Lerrant, Francis Marmande, Bernard Noël, Dominique Rabourdin, Louis Seguin, le philosophe Jean-Noël Vuarnet¹⁴⁷⁹, l'historien des canuts Fernand Rude, l'éditeur Éric Losfeld se posèrent à l'atelier. Les conservateurs de musées comme Pierre Gaudibert (créateur de l'A.R.C. – animation, recherche confrontation –, initiateur du Magasin de Grenoble), Denis Milhau (conservateur au musée des Augustins de Toulouse), Claude Ritschard (conservateur du département des Beaux-Arts au musée d'Art et d'Histoire de Genève), Sylvie Ramond (directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon), le neurologue François Michel, Marc

¹⁴⁷⁸ Preuve en est dans la lettre que Pietro Sarto, peintre et graveur, fondateur de l'Atelier de Saint-Prex en Suisse écrit à Marie-Claude Schoendorff à la mort de Max Schoendorff à propos de l'atelier : « Ne touchons rien dans ce lieu de poésie », injonction qui retentit encore souveraine aujourd'hui. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 266. SARTO Pietro, lettre à Marie-Claude Schoendorff, postée le 10 décembre 2012.

¹⁴⁷⁹ Jean-Noël Vuarnet avait en projet de faire un livre sur Max, comme il l'atteste par la dédicace de son ouvrage *Que pas une ombre ne bouge* (Fonds régional d'art contemporain de Picardie édité avec Suites de Jean-Charles Blais) : « Pour Max Schoendorff et pour Marie-Claude, – en attendant un livre qui serait mieux à nous... en toute amitié, Jean Noël V., le 26 novembre 93. »

Jeannerod, des collectionneurs et des artistes¹⁴⁸⁰ Raymond Grandjean, André Dubois, Jim Leon, Henri Ughetto, Jean Janoir, Theo Gerber, Fabio De Sanctis, Gilles Ghez, Paul Hickin, Denis Laget, Charlemagne Palestine, Jean Raine, Vostell, Jorge Camacho, Pierre Klossowski et Roberte, Pierre Pinoncelli, Erik Dietman, la performeuse Marina Abramovic... – et de grands cuisiniers – y pénètrent. Max Schoendorff mène toujours ses visiteurs le long « de la sente de forêt¹⁴⁸¹ » qui serpente dans l’atelier, dans la bibliothèque, son « journal intime ». Les milliers de livres (près de 35000 selon lui) peuvent être comparés aux incisions qui marquent l’écoulement du temps que font les prisonniers sur les murs de leur prison. « Il aime la conversation, qu’il ne centre pas sur lui ou son travail », rappelle le chercheur en neurosciences François Michel lors de ses obsèques. Sa curiosité est insatiable, il traque toujours la surprise, cette prise sur le réel qui l’entraîne toujours plus loin, et comme une ultime boucle, revenant au fondement même du surréalisme.

Il est aussi impliqué quant à l’image qu’il va donner de lui-même, fixé par l’objectif le plus souvent de Rajak Ohanian mais aussi de Georges Fessy, de David Haralyi, de Jacqueline Salmon : l’atelier est le lieu de l’oxymore d’un silence assourdissant.

¹⁴⁸⁰ « L’atelier de Schoendorff n’est point une citadelle interdite, la tanière chaude et inaccessible d’un solitaire. Non seulement le peintre descend dans la rue – comme il fit en mai – mais, en dehors de ses heures de travail, il ouvre largement ses portes aux discussions des peintres, des écrivains, des cinéastes, des militants politiques qui aiment en lui l’homme d’action autant que de méditation, sa culture tout autant que sa liberté créatrice », LERRANT Jean-Jacques, « Histoires », Max Schoendorff, Lyon, Éric Losfeld, 1969, non paginé.

¹⁴⁸¹ GRACQ Julien, *42 rue Fontaine, L’atelier d’André Breton*, Paris, Adam Biro, 2003.

Image et représentation de soi

Si l'on se demande à quoi s'occupe l'artiste dans son atelier, on pourrait comme le fit Francis Ponge répondre « à sa métamorphose¹⁴⁸² » et analyser à partir d'un corpus d'images cette mue de peaux encore palpitantes qui s'arracheraient une à une. Ces clichés pris à l'atelier seront retenus pour illustrer des articles de presse, des revues spécialisées, des catalogues d'expositions, dans des publications et des films documentaires.

L'atelier est d'abord, pour Max Schoendorff, le laboratoire intime de sa création. Certains éléments de cet univers architectural si insolite, comme quantité d'objets ou de matériaux qu'il récolte aux puces, peuvent, nous l'avons remarqué, inspirer des motifs ou servir d'outils. Son Merzbau¹⁴⁸³ se construit ainsi, au rythme de ses découvertes. C'est ici qu'il est photographié, le plus souvent par Rajak Ohanian. Comme Brassai avait pu le faire pendant trente ans dans les pas de Picasso, Rajak Ohanian renoue aussi avec les photographes de la fin du XIX^e siècle, tels Édmond Bénard et ses « Artistes chez eux », ou Paul Cardon, plus connu sous le nom de Dornac, qui entreprit une série intitulée « Nos contemporains chez eux¹⁴⁸⁴ ». Ils prétendaient surprendre l'artiste dans son intimité. Leur fascination pour l'atelier ne va pas sans un regard critique : lorsqu'un photographe pénètre dans l'atelier d'un artiste aucun de ses gestes n'est innocent. Il saisit une réalité qu'il transforme et recompose, proposant au regardeur, quelque peu voyeur, une vision plus ou moins idéalisée. C'est le cas au XX^e siècle, même si ce sont alors plutôt à des reportages que se livrent Albert Harlingue, Denise Colomb ou Gérard Rondeau. Ici, pour Schoendorff, le photographe tâche d'attraper l'empreinte de la vie, sans préméditation. Il s'agit parfois aussi de répondre à une commande précise, le plus souvent au plus près d'une réalisation qui revêt un caractère exceptionnel. Il se trouve que si Rajak Ohanian est souvent présent par amitié, sans appareil photo, les portraits qu'il réalise participeront à la diffusion d'une image de l'artiste où l'espace de création se

¹⁴⁸² PONGE Francis, « L'atelier », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2^e numéro hors-série consacré aux Arts plastiques, 1949, p. 46.

¹⁴⁸³ En référence avec le nom original que le dadaïste de Hanovre, Kurt Schwitters (1887-1948), donne à la construction de sa Cathédrale de la misère érotique, constituée par le collage des déchets ou autres détritiques qu'il collectait. Le terme Merz provient d'un fragment de papier où figurait le mot allemand Kommerz, de Kommerz Bank, Bau signifiant construction en allemand.

¹⁴⁸⁴ LE GOT Caroline, « Édmond Bénard, de la gloire à l'oubli », Dans *l'atelier*, Paris, Petit Palais, cat. d'exp., musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 5 avril-17 juillet 2016, p. 19.

confond avec la chair de l'homme. On notera, à cet endroit, le paradoxe si révélateur appliqué à Max Schoendorff du mot « a-te-lier¹⁴⁸⁵ ». C'est dans ce contexte emblématique qu'il se présente sur la scène artistique et médiatique de son temps.

Des photographies en noir et blanc naît le désir du photographe de capter l'image de l'homme dans sa matrice. Elles participeront cependant à la notoriété de l'artiste. C'est au « petit théâtre », chez Planchon, dans les années cinquante, que se fait la rencontre des deux artistes qui ont toujours été proches. Le photographe s'éloigna fréquemment de la capitale rhodanienne pour d'autres travaux, mais il voyagea souvent avec son ami peintre, à Milan (cimetière monumental, concert de jazz d'Eric Dolphy), à Malines, à Berlin, en Suisse profonde à Urnäsch, dans des lieux où le temps semble abandonner ses repères, une sorte de passé-avenir. Max Schoendorff souligne le phénomène dans « Cliché original », un texte qu'il écrit pour Rajak Ohanian, à l'occasion d'une exposition à Vénissieux en 1977¹⁴⁸⁶. Le photographe punctua, dans les années soixante, son itinéraire d'autres rencontres donnant lieu à des portraits de personnalités dont certaines prennent place dans la constellation schoendorffienne : Louis Aragon, Gaston Bachelard, Bernard Chardère, Armand Gatti, Georges Goldfayn, Pierre Klossowski, Roger Planchon, Jacques Rosner, Louis Seguin, Pietro Sarto, Roger Vailland... Les photos de Rajak Ohanian ont toujours un caractère de portrait : les hommes même anonymes, au même titre que les lieux, prennent alors des contours familiers.

Par ailleurs, des séances de prises de vue s'organisent également autour de projets en gestation : le processus créatif est ainsi dévoilé. Avec l'aide du photographe, la prise de vue joue son rôle d'outil et sert à l'étude de la composition. C'est le cas pour la grande toile Hymne (**figure 196**) réalisée entre 1967 et 1969. La photographie (**figure 5**) rend compte également semaine après semaine de l'avancement et pendant trois mois du défi que constitua l'élaboration du grand dessin sur métal, Foolish Wives. Rajak Ohanian connaissait l'évolution du travail de Picasso sur Guernica saisie par Dora Maar. Comment exprimer mieux l'éphémère de l'étape intermédiaire ? Comment rendre compte de la durée de la progression, sinon avec ces séries de clichés (**figures 109 à 112**) ? La série devient le

¹⁴⁸⁵ A-te-lier, à te lier, paradoxe relevé dans *Dans l'atelier*, Paris, Petit Palais, cat. d'exp., musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 5 avril-17 juillet 2016, p. 35.

¹⁴⁸⁶ SCHOENDORFF Max, « Cliché original », invitation de l'exposition « Photographies Rajak Ohanian », Vénissieux, Hôtel de Ville, mai-juin 1977, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 147.

marqueur de la propre démarche du photographe qui interroge par le cadrage les traces d'un élan dont la fragmentation donne à contempler le chaos éruptif.

Rajak Ohanian est aussi derrière l'épaule du lithographe dans les autres ateliers de l'URDLA – l'ancien, celui de Lyon, et le nouveau de Villeurbanne – que fonda Max Schoendorff. Nombre d'artistes français et étrangers y vinrent créer puis presser leurs estampes. Max Schoendorff s'affronte aux neuf pierres lithographiques de *La Tentation de Lilith* (**figure 9**), une de ses œuvres majeures. Comment se présente l'artiste ? Il porte la tenue qu'on lui connaîtra à partir des années quatre-vingt, stricte, noire ; augmentée de ses accessoires de prédilection (**figure 15**). Il est saisi au plus près de la pierre, abrité par les énormes machines dont il contrôle les entrailles pour des repérages minutieux. La monumentalité des grands formats stimule l'artiste, elle est l'occasion aussi d'immerger le spectateur¹⁴⁸⁷. L'acmé de ce genre, l'artiste au contact de l'œuvre, est atteinte lorsque le peintre est représenté à l'intérieur du dispositif scénique de la *Scène de la vie des douze Césars* en 1983¹⁴⁸⁸ (**figure 220**).

La quotidienneté de l'espace de travail apparaît en toute authenticité dans l'image, elle n'est qu'accessoirement modifiée pour la prise de vue. L'endroit est minutieusement déterminé pour sa lumière. Le modelé du personnage joue avec la chambre d'écho d'un coin d'atelier qui révèle ses curiosités et ses passions. Les photos sont posées. Des transformations peuvent être opérées, pour une mise en page. « La composition doit tenir », dit Rajak Ohanian. L'équilibre est recherché.

L'image de l'artiste « en peintre » s'affirme par l'accessoirisation à la faveur de ces séances de pose, elle figure dans toutes les publications marquantes. Les accessoires du portrait (**figure 7**) deviennent emblèmes. Le pinceau ou la baguette repose-main symboliserait le métier tandis que le cigare serait à la fois le signe de l'épicurien et, pourquoi pas ? le rappel de la vanité de l'existence, sentiment dont l'artiste ne se départit jamais. Il ne s'agit pas de surprendre l'artiste dans son intimité... mais d'offrir une vision juste, éclairante, sur une existence d'artiste revendiquée.

¹⁴⁸⁷ Note de Marie-Claude Schoendorff du 28 octobre 1983, « Journal » : « Le charme est rompu », dit Max à Jacques Verrière à propos de la réduction du polyptyque à 4,80 m... « Ce qui importe, pour moi, c'est le rapport du spectateur avec la peinture or il n'est plus ce que j'avais imaginé... » L'artiste avait dû pour des raisons économiques réduire les dimensions initialement prévues.

¹⁴⁸⁸ L'œuvre avait été dressée dans un cinéma, route de Crémieu, à proximité de la place Grand-Clément à Villeurbanne, avant d'être exposée à l'Hôtel de Ville de Villeurbanne. Une séance de prise de vue avait été organisée.

Sur le cliché noir et blanc paru dans le magazine *Objectif*, accompagné d'un texte de Robert Droguet en mars 1969, à l'occasion de sa première exposition à la galerie Verrière placée sous la présidence de Pierre Gaudibert – alors conservateur au musée d'Art moderne de la Ville de Paris –, l'artiste est photographié par Rajak Ohanian au milieu de son atelier, face à son chevalet, le regard néanmoins tourné vers l'objectif¹⁴⁸⁹ (**figure 3**) : « Son milieu de travail, théâtre de sa création, est un cosmos organique de culture et de nature¹⁴⁹⁰. » Dévoilé aux regards du public, dans le magazine, l'artiste devient l'inventeur d'un espace auquel il va être identifié tout au long de son existence, à la fois demeure, et vitrine, échappé d'une réalité ordinaire, hors de cette contingence, doté d'un rapport au temps particulier parce que suspendu. Le voici donc ici debout, cheveux longs, de noir vêtu, une main dans la poche, l'autre tenant un cigare, cadré en plongée (sans doute depuis la grande échelle appuyée sur la mezzanine) au milieu de cet atelier auquel il va s'incorporer. Démiurge, près du poêle de *La Bohème*¹⁴⁹¹ qui ne manque pas d'ajouter sa note symbolique, il défie sa propre image. Les instruments de la création pénètrent le cadrage. Ils sont soigneusement alignés sur des dessertes : pinceaux, tubes de peinture, aérosols, flacons divers, palette, baguettes repose-main. L'artiste est entouré de ses œuvres *Hymne* (1967-1969), grande toile de plus de 2 mètres sur presque 4, d'autres plus petites, *La Clef de la parole* (1968), *Portrait d'une métaphore* (1969), *Les Amies* (1970), devant son chevalet de travail sur lequel se trouve *L'Éruption de la faim* (1968). Des châssis sont retournés, une grande échelle de bois est appuyée à une poutre de la charpente de la verrière. La maquette du décor du Requiem de Berlioz donné au théâtre antique de Fourvière (juin 1969) est prête à servir. L'espace, très aéré, ne laisse encore rien présager du prodigieux capharnaüm qu'il deviendra¹⁴⁹². Ce cliché – choisi par la galerie Descours de Lyon pour son catalogue de la rétrospective qu'elle a organisée du 3 février au 12 mars 2016, inaugure une période particulièrement fertile de

¹⁴⁸⁹ Rajak Ohanian avait déjà fait de Max Schoendorff un portrait de profil, devant son chevalet, pinceau à la main, boyard au bord des lèvres, se détachant sur l'arrière-plan de brosses dans des bocaux et de piles de boîtes de conserve sans étiquette. Cette photo avait servi à l'invitation de l'exposition de 1958 à la galerie Folklore chez Marcel Michaud. L'atelier se trouvait alors rue Saint-Jérôme. **Figure 1**, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier de la rue Saint-Jérôme, tirage argentique sur papier brillant, 18 x 24 cm, 1958.

¹⁴⁹⁰ MILHAU Denis, « Max Schoendorff », Max Schoendorff, peinture – théâtre, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, p. 6.

¹⁴⁹¹ *La Bohème*, opéra de Giacomo Puccini, d'après le roman d'Henri Murger, composé entre 1892 et 1895.

¹⁴⁹² Ce cliché sera repris dans le catalogue de la rétrospective de 2016, Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2016, p. 4.

l'artiste. Le cadrage, autant que le regard du peintre, rappelle celui que signe Robert Doisneau¹⁴⁹³ rue Hippolyte-Maindron à Paris en 1957 dans l'atelier d'Alberto Giacometti.

Dans le catalogue de l'exposition au musée des Augustins de Toulouse, outre deux portraits du peintre dans sa bibliothèque, figure une autre photographie (**figure 13**) qui privilégie également le décor de l'atelier. C'est à peine si on distingue l'artiste qui a presque disparu au profit de l'espace de travail cadré depuis la mezzanine, à travers la jungle du jardin aménagé par le décorateur-jardinier Jérôme Vital-Durand. Le poêle a été remplacé par une chaudière à gaz. Des affiches d'expositions et de spectacles habillent les murs ainsi qu'un tableau noir et une œuvre tachiste d'André Dubois, réalisée, semble-t-il par l'intermédiaire d'une buse par laquelle il aurait projeté de l'encre noire¹⁴⁹⁴. La grande toile *La Fuite* (elle sera terminée en 1976) est en cours, elle est posée verticalement devant les boîtes aux lettres de l'ancien hôtel de Milan¹⁴⁹⁵. Son pinceau à la main, il regarde l'objectif. La végétation offre la vision d'une jungle, le lieu est encore plus expressif, l'homme s'y trouve englouti. Denis Milhau, directeur du musée des Augustins, avait été captivé lors des rencontres avec Max Schoendorff, qu'il considérait aussi riches et marquantes que celles avec Picasso et Chagall. Il n'est donc pas étonnant qu'il fasse une large place dans son catalogue, par l'intermédiaire des images retenues, à la singularité de l'homme au milieu de son univers.

Les cadrages de Rajak Ohanian exploiteront d'autres « coins » d'atelier (**figure 4**) ; le focus captera la singularité de la personnalité « en artiste » tenant son pinceau, sa baguette repose-main, toujours son cigare, devant ses toiles ; devant sa jungle ; ou très sobrement en contre-jour (**figure 10**) devant la seule fenêtre non obturée.

La partie nord de l'atelier, la bibliothèque d'origine, est intégrée par un ensemble de boiseries qui comprend une cheminée monumentale de marbre noir, flanquée de doubles colonnes, surmontée d'un fronton dissimulé aux regards par le faux plafond actuel. Au fil des années les livres ont englouti tout l'espace, les autres murs, les tables, les consoles, obstruant toutes ouvertures sur l'extérieur. L'artiste a trouvé là l'autre lieu privilégié dans lequel il se trouve représenté. Il est photographié, dès 1969, par Hubert Giuliani (**figure 2**) ; photographe au Progrès, en contre-plongée, très élégant : nœud papillon, chemise blanche, smoking noir. Il a entre les doigts un boyard blanc dont les paquets continuent de s'empiler à côté de lui à

¹⁴⁹³ *Dans l'atelier*, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, cat. d'exp., 5 avril-17 juillet 2016, p. 60-61.

¹⁴⁹⁴ Elle est accrochée en 2018 dans le bureau de Marie-Claude Schoendorff.

¹⁴⁹⁵ La grand-mère de Marie-Claude Schoendorff habitait au 8, place des Terreaux, lieu d'origine de l'ancien Hôtel de Milan, dont demeure encore le hall d'entrée dans son état d'origine.

l'angle de la cheminée. Jusqu'en 2004 les accumulations de boîtes de cigares envahiront la loggia au plus haut du faîtage de la charpente, la mezzanine, formant un garde-corps paisible, au fil du temps, ainsi marqué par ces témoins partis en fumée. Au-delà de la peinture qu'il a élue comme mode de rapport au monde, c'est en bibliomane qu'il s'affirme ici, investi dans ce « journal intime¹⁴⁹⁶ ». La peinture est « cosa mentale », la question ne se pose pas pour Schoendorff comme elle ne s'était pas non plus posée à Max Ernst. Il philosophe, comme lui, avec des couleurs... Denis Milhau, conservateur, fera figurer cette photographie dans le catalogue de l'exposition qu'il organise au musée des Augustins à Toulouse, en 1988. Elle s'accompagnera d'un portrait devant des rayonnages de livres de la bibliothèque (**figure 14**). Bien d'autres photographies¹⁴⁹⁷ témoigneront de la fascination des photographes pour ce décor¹⁴⁹⁸. L'artiste est alors vêtu de cette chemise à col Mao noire qui depuis les années quatre-vingt sera associée à son personnage. Qu'il soit saisi dans la clarté zénithale de l'immense atelier, ou obscurcie dans sa caverne de livres, son attitude ne se départ pas d'une certaine gravité. Il fait corps et esprit avec l'espace qui le représente. Il en est constitutif.

La pièce aux masques, dans laquelle il travaille plus volontiers à la fin de sa vie et dans laquelle il a réuni les objets d'art primitif, devient au même titre l'écrin d'une de ses dernières représentations (**figure 16**) qui figurera sur l'invitation de l'exposition de 2008, « Exquisses », à la galerie Mathieu.

En 1986, « l'Octobre des arts est aussi le mois Schoendorff », remarque Bernadette Bost dans *Le Monde*¹⁴⁹⁹. En effet, un livre, *Schoendorff, ses pompes et ses œuvres*, signé par José Pierre¹⁵⁰⁰, accompagne, en plus de deux expositions¹⁵⁰¹, une autre exposition Portraits de Rajak Ohanian à la Librairie nouvelle (32, quai Saint-Antoine, Lyon 2^e) où le photographe Rajak Ohanian présente entre autres portraits d'artistes celui de Max Schoendorff « dont

¹⁴⁹⁶ C'est ainsi qu'il considère sa bibliothèque, VOLLERIN Alain, Lyon, Arts plastiques, Max Schoendorff, V. H. S. Secam, 45'15, Mémoire des Arts, 1987.

¹⁴⁹⁷ [ANONYME], Portrait de Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 15 x 20,5 cm, dans le Journal, juin 1980 ; CANAËT Philippe, Portrait Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 12 x 17,5 cm, 1987 ; L'HOPITAL Marguerite, Portrait de Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage numérique sur papier brillant, 10 x 14 cm, 1997.

¹⁴⁹⁸ En 2001, Philippe Chaslot fait de l'atelier de Max Schoendorff la première de couverture de Lyon Capitale, CHASLOT Philippe, « Les maisons les plus délirantes de Lyon. Un espace hors du temps », Lyon Capitale hebdo, n° 321, 18-24 avril 2001, p. 21.

¹⁴⁹⁹ BOST Bernadette, *Le Monde Rhône-Alpes*, « Schoendorff en ses arcanes », 23 octobre 1986, p. 3.

¹⁵⁰⁰ PIERRE José, *Schoendorff, ses pompes et ses œuvres*, Villeurbanne, musée André Malraux du Havre, Fondation L. et N. Bullukian, 1986.

¹⁵⁰¹ « Schoendorff », Fondation Bullukian, La Malmaison (18, rue Louis-Tourte, à Champagne-au-Mont-d'Or ; « Schoendorff, instants volés », La Proue (15, rue Childebert, Lyon 2^e).

l'expression de sagesse ironique semble se dérober dans les arcanes aux innombrables replis de son œuvre¹⁵⁰² ». La journaliste qui le connaissait bien avait noté l'originalité de ce portrait inattendu au regard de ceux habituellement retenus par la presse qui montraient « l'esthète ou le dandy dans le décor intimement précieux de son célèbre atelier¹⁵⁰³ ». Le photographe incorpore l'image de l'artiste à son œuvre, modelant la surimpression au rythme des lignes de son visage, de ses rides, de ses cheveux générant des transparences éloquentes (**figure 12**).

Un lien étrange et familier se noue à la contemplation de ces portraits. Désormais, l'image qui perdurera de l'homme public qu'il fut se dégage. L'adhésion aux lieux, tout à la fois replis, émancipation et spectacle, la mise en place d'accessoires qui n'en sont souvent pas, ouvrent aux secousses de cette aventure alternative que l'artiste a choisi d'incarner, irradiant depuis l'atelier lyonnais, et dont ces clichés témoignent, tout à la fois, peintre, philosophe, penseur de son temps, activiste, dramaturge pour d'autres et de sa propre vie. Plus que du créateur, le photographe offre la réalité augmentée de la personnalité de Max Schoendorff, dans la fluidité d'un temps pour un instant suspendu.

¹⁵⁰² BOST Bernadette, *Le Monde Rhône-Alpes*, « Schoendorff en ses arcanes », 23 octobre 1986, p. 3.

¹⁵⁰³ *Ibid.*

Activiste, contre la société des « paradigmes artificiels »

« Le plus curieux, c'est que, au silence hautain de la peinture, il [Max Schoendorff] a préféré un rôle simultané d'activiste¹⁵⁰⁴ » apprécie Francis Marmande dans son article destiné à une enquête « Faiseurs de culture » du Monde. Activiste, on peut le reconnaître, il le fut dans sa pratique artistique, par l'originalité de son implication dans la matière, des projets menés à bien, de son maniement fondateur des langues et des mots. Dans son œuvre, il agrège une dimension d'exhumation dans l'invention de propositions qu'il donne à ressentir plus qu'à voir, qu'il fait naître de ses structures organiques. Son parcours fait surgir de l'histoire, les tribulations de la pensée humaine. Il dépoussière les codes, fussent-ils contemporains. Mythes, textes fondateurs, expériences philosophiques, mystiques, poétiques et politiques sont convoqués, pinceau ou burin à la main, servis parallèlement par ses activités de dramaturge et de scénographe. Pour atteindre cet objectif, Max Schoendorff met en scène sa peinture afin de consentir une place au regardeur qu'il accueille dans cet espace d'interrogation. Mais c'est dans le rôle de président-fondateur de l'URDLA, activiste, contre la société des « paradigmes artificiels¹⁵⁰⁵ » qu'il déploie une action formatrice et réformatrice de l'estampe au plus près de sa conception d'une politique culturelle¹⁵⁰⁶ : « Soucieux au plus haut point de nos responsabilités civiques, nous estimons devoir œuvrer à l'insertion harmonieuse de la création naissante dans l'administration de la cité¹⁵⁰⁷. »

La France du Max Schoendorff administrateur de Planchon, adoubé peintre par Marcel Michaud, découvre les bienfaits d'une croissance sans précédent¹⁵⁰⁸. Le contexte économique est favorable. Le développement des médias radio¹⁵⁰⁹, la télévision, sa version régionale

¹⁵⁰⁴ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », Le Monde, mardi 21 février 2012, p. 21.

¹⁵⁰⁵ SCHOENDORFF Max, ...Ça presse ..., n° 54, septembre 2012, p. 2.

¹⁵⁰⁶ « ... le changement primordial serait le retour en grâce de l'imagination, la réhabilitation du désir », dans ...Ça presse ..., n° 54, septembre 2012, p. 2.

¹⁵⁰⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 239, SCHOENDORFF Max, président de l'URDLA, « Après dix-sept ans d'existence... », 1995.

¹⁵⁰⁸ CLASTRES Hélène, SIMONIN Anne, Les Idées en France 1945-1988, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁵⁰⁹ Ibid.

(1954), inaugurent la transition vers une société de plus en plus consumériste que va affronter l'artiste dans toutes ses actions. Sa révolte, il la place dans la continuité d'un vaste courant culturel d'Adorno à Guy Debord, « au nom de certaines valeurs sociales ou culturelles du passé, contre la civilisation capitaliste moderne, en tant que système de rationalité quantificatrice et de désenchantement du monde¹⁵¹⁰ ».

À la mort de Staline, la guerre froide n'a pas désarmé et les intellectuels plutôt parisiens, communistes ou pro-américains, s'affrontent par revues interposées. Il faut attendre quelques années pour que la culture ait son propre ministre (juillet 1959) et la vie culturelle, ses infrastructures¹⁵¹¹ qui n'évoluent pas semblablement à Paris et en province. La culture à Lyon est pratiquement circonscrite à l'espace-temps du week-end et à l'été avec son festival créé en 1949. La presse locale lyonnaise¹⁵¹² donne le jour à quelques revues culturelles¹⁵¹³ peu politisées, contrairement à Paris, qui profitent d'un contexte économique de croissance et d'un renouveau d'après-guerre culturel à deux échelles Paris-province. Dans ces revues, la culture ne s'aventure pas ou peu vers les territoires de l'art en train de se faire. Néanmoins, elles vont accompagner les balbutiements d'une décentralisation dont Schoendorff va faire un cheval de bataille. Dès les années soixante, l'artiste est présent dans cette presse¹⁵¹⁴. « Y a-t-il eu une bande, à Lyon, une bande d'artistes et d'intellectuels autour de la librairie Péju ? » se demande Francis Marmande du Monde ? « Non, répond Max Schoendorff, tout au plus une toute petite minorité, mais ça nous a soudés. Nous n'aurions rien imaginé de plus pompier que la " décentralisation ", surtout en matière socioculturelle. En conséquence de quoi, nous faisons ce que nous avons à faire, et les survivants continuent¹⁵¹⁵. »

¹⁵¹⁰ SCHOENDORFF Max, « notice », *Le Choix d'un collectionneur, une histoire de la peinture à Lyon et en Rhône-Alpes depuis 1875*, cat. d'exp., musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône, Lyon, 2001, p. 84.

¹⁵¹¹ À Lyon, on compte, en matière d'infrastructures : le théâtre municipal des Célestins, quelques petits théâtres libres dont celui de Planchon, l'Opéra, le musée des Beaux-Arts, trois ou quatre galeries d'art...

¹⁵¹² Lyon possède trois quotidiens : *Le Progrès* (1859), *l'Écho-Liberté* (1948) et *Dernière Heure* (1955).

¹⁵¹³ *Le Tout-Lyon*, plutôt mondain, qui développe une rubrique culturelle en 1950 ; *Les Reflets de la vie lyonnaise et du Sud-Est*, bimensuel à l'optique plus généraliste (1950) ; *Le Spectateur lyonnais*, organe du TEC (Travail et Culture, association à caractère syndical, 1950) ; *Reflets* (1951) ; *Résonance* (1953), sous-titré *Revue des arts lyonnais*, plutôt classique, d'une tendance de droite, mais qui donne la parole aux intellectuels de gauche ; une revue de cinéma, *Positif*. Voir RAFIKA Mousli, *Histoire d'une revue lyonnaise : Résonances 1953-1980*, Mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, sous la direction d'Étienne Fouilloux, Université Lyon 2 Lumière, 2001.

¹⁵¹⁴ Un dessin de l'artiste est reproduit en 1959 dans la revue *Résonance* (n° 78), un deuxième prix ; en 1969 (n° 171), il fait la couverture de la revue avec *Les Amis du crime*. Dans ce même numéro, un article, « Unique Schoendorff », annonce une de ses expositions chez Jacques Verrière.

¹⁵¹⁵ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », *Le Monde*, mardi 21 février 2012, p. 21.

Politiquement, l'arrivée d'Edgar Faure en 1954 fait passer la France au centre gauche, tandis qu'à Lyon, trois ans plus tard, c'est le centre droit qui domine avec Louis Pradel qui succède à Édouard Herriot, maire depuis 1905. Avec les événements de mai 68, on assiste à un foisonnement associatif qui encourage le développement culturel jusque-là réservé aux élites. Max Schoendorff crée un petit comité d'intellectuels¹⁵¹⁶ ; il va à la rencontre des ouvriers en grève dans les usines, organise des causeries sur les peintres du XVI^e siècle allemand, autour de l'engagement des peintres dans la guerre des paysans ; il obtient même le soutien de Gilles Deleuze qui enseigne à Lyon et cautionne son approche, « Je n'utilisais pas le langage des gauchistes de l'époque¹⁵¹⁷ », dit-il.

À un journaliste de Lyon / Forum qui lui demande s'il se sent concerné dans sa peinture par les événements de l'actualité, il répond qu'il est très touché, mais qu'il n'a pas la faculté de traduire cela directement dans ce qu'il peint¹⁵¹⁸. Il opte pour une manière plus distanciée, refondant le débat, d'une façon souvent spectaculaire, comme avec la Scène de la vie des douze Césars, polyptyque en forme de « réflexion sur le pouvoir, sur le devenir des civilisations¹⁵¹⁹ », ou avec Comme une commune¹⁵²⁰ qui témoigne de sa croyance dans l'utopie¹⁵²¹, ou encore avec le travail scénographique qu'il entreprend, en 1994, pour le Mémorial de Vassieux-en-Vercors, « Quatre ans de malheurs ». Dans toutes ces actions, « ... Max Schoendorff nous expose la problématique de la mémoire pour un esprit nourri de sucres et complètement informé sur le monde actuel. Sans être dupe des négations purement formelles,

¹⁵¹⁶ « Les gens nés dans les années trente étaient déjà les vieux des soixante-huitards », KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 45, et URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie, du 6 mai au 28 juin 2008.

¹⁵¹⁷ Deleuze lui déclare : « Je signe ton texte, justement parce que tu ne parles pas de société de consommation », URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie d'Avignon, du 6 mai au 28 juin 2008.

¹⁵¹⁸ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », *Lyon / Forum*, n° 47, janv.-février 1974, p. 6.

¹⁵¹⁹ Texte de Charles Hernu, maire de Villeurbanne, ministre de la Défense, en préambule à Max Schoendorff, *Scène de la vie des douze Césars*, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983 – 14 janvier 1984, non paginé.

¹⁵²⁰ Comme une commune, acrylique sur toile, 2001, 200 x 200 cm, coll. de l'artiste.

¹⁵²¹ Il participe à l'exposition sur la Commune à l'Assemblée nationale et au siège du parti communiste, pour le 150^e anniversaire du manifeste communiste : « La Commune me touche beaucoup, comme la révolte des canuts. C'était une façon de renvoyer une espèce de train d'ondes entre aujourd'hui et la Commune chez les artistes, hors des tendances, des écoles, réalisme socialiste ou pas...[...] Ça fait voir l'activité de l'art d'aujourd'hui dans tout ce qu'elle a de contradictoire, de complexe par rapport à un point fixe qui est la Commune. La révolte contre ce qui n'était pas la Commune, c'est encore plus important », URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie d'Avignon, du 6 mai au 28 juin 2008.

des rejets spectaculaires, des révolutions de révolutions aboutissant, en dépit d'exégèses laborieuses, à un rien sans mode d'emploi pour celui qui veut " voir "¹⁵²². »

L'artiste assume une part de responsabilité mais ne sert aucun pouvoir, ne se range sous aucun diktat¹⁵²³ : « Je suis depuis le début " anti anti-communiste ", anarchiste du côté des travailleurs¹⁵²⁴. » Il expose néanmoins à la Fête de *L'Humanité* (Vénissieux, 1981), soutiendra des candidatures communistes, participera au projet socialiste de 1995. Malgré la distance qu'il semble conserver, il acquiert une notoriété qu'il assume. Il est mis en avant en 1983 dans « Lyon, rendez-vous avec la France¹⁵²⁵ », dépliant édité par l'Office du tourisme, tout en veillant à toute forme de dérive idéologique. Il assume une prise de parole publique, aux tribunes qu'on lui offre dans les médias, les colloques, ou qu'il assure dans le bulletin de l'URDLA ...Ça presse...¹⁵²⁶. Il prend souvent les idées à rebours, philosophant, provoquant, maniant l'humour et la dérision pour mieux mettre en évidence les contradictions de ses détracteurs, les incohérences des systèmes, « [...] l'ironie était l'une des occupations qu'il revendiquait avec le plus de facilité, notamment sous la forme de la litote, qui en est de loin l'expression la plus périlleuse, il fallait sans cesse calculer que telle ou telle de ses affirmations, faussement péremptoire et délicieusement impériale, équivalait bien à la négation de son opposé¹⁵²⁷ », se souvient Fabrice Pataut en mars 2013.

La fin des années quatre-vingt-dix voit l'éclosion, rue Francis-de-Pressensé, d'expositions accompagnées de catalogues à portée anamnétique¹⁵²⁸ : Lithographie 1797-1997, en 1997, XX primeur en 1998, *Suisses à l'URDLA* et URDLA 3D en 1999, PHOTOgravure en 2000, Poësimage / Bibliophilie en 2001, Mu-sique en vue en 2002. Lorsque les difficultés financières surgissent, l'excellence et l'exigence qui préside aux

¹⁵²² LERRANT Jean-Jacques « Une mise en théâtre de la mémoire », dans Max Schoendorff, Aquarelles, 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976, non paginé.

¹⁵²³ Il considère les diktats comme celui donnant lieu au réalisme socialiste comme d'une « très grande médiocrité artistique », conduisant souvent les artistes qui s'y sont soumis au suicide artistique, PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », La Revue Commune, n° 6, mai 1997, p. 45.

¹⁵²⁴ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », Le Monde, mardi 21 février 2012, p. 21.

¹⁵²⁵ L'Office du tourisme le cite, en tant que personnalité remarquable, au même titre que Montheillet, Cottavoz et Truphémus, dans Lyon, Rendez-vous avec la France, Office du tourisme de Lyon, 1983.

¹⁵²⁶ Un message matériel semble attaché à ce bulletin ...Ça presse..., le papier bible choisi pour support rend ainsi physiquement légère la gravité de ses propos.

¹⁵²⁷ PATAUT Fabrice, « Quelque chose dans le sourire de Max », ...Ça presse..., n° 56, mars 2013, p. 9.

¹⁵²⁸ Mot rare utilisé par Max Schoendorff pour qualifier ses catalogues (signe anamnétique : signe à l'aide duquel on découvre ce qui a précédé).

thèmes d'exposition et à leur contenu demeurent, même si les catalogues s'amincissent¹⁵²⁹. Il y déploie une activité originale de philosophe, de chercheur, d'historien et d'artiste mêlant théorie et pratique, letout doté d'une forte valeur heuristique. C'est l'une des manières qu'il a de résister à l'emprise du monde médiatique, au moyen de « ces petites revues "de résistance", ces expositions marginales¹⁵³⁰ ». Il reconnaît pourtant qu'elles ne touchent pas un large public mais : « C'est un petit ruisseau, souterrain, qui fait son chemin, et pas en pure perte¹⁵³¹. » Il s'en remet toujours au conseil de Jean Starobinski, qu'il cite : « ...la tâche critique, sans doute inachevable, consiste à écouter les œuvres dans leur féconde économie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une période entière¹⁵³² ».

Dans La Revue Commune, il abonde dans le sens de Christian Petr : « Dans le surréalisme, constate celui-ci, il y avait cette volonté de lier avant-garde artistique et avant-garde politique... – répond Max Schoendorff. C'était, c'est et ce sera toujours une vision du monde [...]. Le surréalisme, même si c'est scolaire de le dire comme cela, représente une certaine forme de subversion, de refus des critères établis¹⁵³³. » Cependant, cette subversion se complique aujourd'hui, avoue-t-il : « Quand il n'y a plus rien à transgresser, il y a un problème existentiel nouveau qui se pose¹⁵³⁴. »

Il s'interroge sur la notion de progrès remise en cause par « le mouvement post-moderne... C'est très intéressant à étudier ; c'est un phénomène nouveau et en même temps extrêmement ambigu et dangereux parce qu'il repose sur une philosophie qu'il y a toute raison de considérer comme réactionnaire¹⁵³⁵. » On assiste à une « cohabitation de styles, de tendances, de sous-tendances » qui mènent à une grande confusion. Elle débouche sur l'émergence, pense-t-il, d'une nomenclature qui confisque la commande publique et contre laquelle s'insurgent ceux qui sont restés à l'écart : « [...] leur réaction est dangereuse parce qu'en face de ça ils se mettent à tenir des propos tout à fait réactionnaires en identifiant les créations qui ont bénéficié du label " officiel " d'avant-garde avec la magouille économique

¹⁵²⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, Expositions de l'URDLA, p. 381-382.

¹⁵³⁰ PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », La Revue Commune, n° 6, mai 1997, p. 47.

¹⁵³¹ Ibid.

¹⁵³² SCHOENDORFF Max, préface à Schweizerische Künstlergraphik 1995-2005, cat. d'exp., URDLA, 13 janvier – 17 mars 2007, Villeurbanne, 2007.

¹⁵³³ PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », op. cit., p. 43.

¹⁵³⁴ Ibid.

¹⁵³⁵ Ibid., p. 45.

qui a servi à leur marketing. Cela voudrait dire qu'il faudrait effacer du domaine de l'art tout ce que, depuis quelques années, l'on a pu voir dans les grandes institutions, dans les grands musées internationaux... c'est un peu compliqué quand même¹⁵³⁶. »

Les artistes dans les années 60-70 n'ont pas encore de statut professionnel au sens des lois sociales. Max Schoendorff est à l'origine, avec la plasticienne Madeleine Lambert entre autres, de la création, en 1983, de la MAPRA (Maison des arts plastiques Rhône-Alpes) qui a une vocation d'accueil, d'information, d'exposition¹⁵³⁷ et d'édition (elle produit notamment un annuaire, depuis 1986, recension des créateurs œuvrant dans la région). Elle a également un rôle social, juridique, fiscal à jouer pour les artistes en informant ceux-ci sur les législations en vigueur pour exposer à l'étranger. Un annuaire des arts plastiques Rhône-Alpes est édité, il répertorie tous les artistes de la région. Un bulletin de liaison mensuel va désormais informer des concours, des projets et des expositions¹⁵³⁸. En fondant cette maison, Max Schoendorff, bénévolement, s'essaye « à réunir les artistes autour d'activités presque syndicales, de défense des intérêts corporatifs¹⁵³⁹ ». Il regrette cependant de n'avoir pas réussi à établir des échanges d'ordre esthétique, encore moins à établir des rapports de confraternité et de complicité qui auraient pu vraiment fonder l'existence d'une « école lyonnaise », dont il pense qu'elle n'a jamais existé au XX^e siècle.

Ses actions en faveur de la communauté artistique sont tellement affirmées que Max Schoendorff devient l'une des personnalités des arts plastiques à Lyon qui comptent, sans avoir jamais exercé aucun mandat institutionnel.

Pendant quatre années à partir de 1990, à l'instigation de Madeleine Lambert, personnalité politique engagée dans la culture, artiste elle-même et active à l'URDLA, il prend part à une réflexion sur le projet de médiathèque¹⁵⁴⁰ de la ville de Vénissieux. Il avait été choisi pour son érudition et ses aptitudes à la transversalité, reconnues notamment dans les domaines de la culture et des arts.

¹⁵³⁶ Ibid.

¹⁵³⁷ En 1990, la MAPRA se rapproche de la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) et de l'ALCAL (Association des critiques d'art lyonnais) pour organiser une série de six expositions d'artistes plasticiens présentés par groupe de deux). Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 225, SCHOENDORFF Max, « Initiales », 1990.

¹⁵³⁸ GÉRÔME Élyane, « La MAPRA : les artistes ont leur maison », Le Progrès, 30 novembre 1984, p. 10 bis.

¹⁵³⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 294. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990.

¹⁵⁴⁰ Vingt-quatre entretiens avec Serge Liandrat, directeur général adjoint de la Mairie de Vénissieux, chargé de la programmation et de la maîtrise d'ouvrage de la médiathèque. Le maire de Vénissieux rendit hommage à Max Schoendorff lors du discours d'inauguration de la Médiathèque le 21 septembre 2001 (Dominique Perrault étant lauréat du concours).

Fréquemment convié à participer à des commémorations d'évènements culturels et politiques, il s'emploie à contextualiser les débats avant d'exercer ses capacités de synthèse et de mise en relation : « Si on ne réintroduit pas de la théorie, nous allons vers de graves dérives », conclut-il lors d'une interview¹⁵⁴¹ du journal Libération qui marque l'anniversaire du 10 mai 1981. Il considère toutes ces activités apparemment très différentes, l'édition, l'écriture, la peinture, l'estampe, la scénographie de théâtre et de cinéma, l'activisme citoyen, comme consubstantielles. Il leur ajoute à ses activités une dimension militante de gauche bien au-delà de la cité lyonnaise. « ... Je ne dirais pas que mon activité militante est importante mais que je ne pourrais pas vivre avec moi-même si je ne réagissais pas d'une certaine façon en face de certains évènements politiques » : en 1995, il soutient le candidat Robert Hue¹⁵⁴² ; en novembre 1997, il lance un appel auprès des artistes et des intellectuels de la région contre le programme du Front national.

Appelé, à 61 ans, à conduire la liste de gauche du second arrondissement de Lyon¹⁵⁴³ en juin 1995, il s'engage politiquement d'encore plus près. Mais que veut dire s'engager pour lui ? Le journaliste Christian Colombani l'a finement perçu : c'est « donner du corps à l'utopie¹⁵⁴⁴ ». On vient chercher en lui, l'« homme de culture, peintre, philosophe, d'un goût, si l'on ose dire, sans bavure, [...], enraciné dans sa ville autant et plus que d'autres candidats¹⁵⁴⁵ ». Il est tenté. Colombani l'analyse : se pourrait-il qu'il ait « sinon l'idée, souvent fixe chez un créateur, d'imposer sa vision du monde, ou du moins, de la faire admettre¹⁵⁴⁶ ». Mais il est très vite déçu : « il n'y a pas de vraie remise en cause des fonctionnements de la société¹⁵⁴⁷ », confie-t-il rétrospectivement à Lyon Capitale. Il estime qu'il faut agir pour changer la vie et « réinventer des utopies [...] volontaristes, [...] apprendre à jouer de la culture¹⁵⁴⁸ ». C'est ainsi qu'il conçoit son programme, refondant les

¹⁵⁴¹ FROMENTIN Bernard, « 10 mai, dix ans, douze mots-clefs », interview de Bernard Frangin, André Soulier et Max Schoendorff, Libération, 10 mai 1991, p. 2-3.

¹⁵⁴² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p.241, Max Schoendorff, pour Hermine Gilbert, 19 avril 1995.

¹⁵⁴³ Max Schoendorff est tête de liste de la gauche plurielle (liste emmenée par Gérard Collomb) dans le 2^e arrondissement en 1995, JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, 01/07 avril 2008, p. 11. Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 246. Programme « Allions-nous pour Lyon » de la liste conduite par Max Schoendorff, Lyon, deuxième arrondissement, 1995

¹⁵⁴⁴ COLOMBANI Christian, « Max Schoendorff, un artiste en haut de la liste », Le Monde Rhône-Alpes, mercredi 7 juin 1995, p. 27.

¹⁵⁴⁵ Ibid.

¹⁵⁴⁶ Ibid.

¹⁵⁴⁷ JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! » Lyon Capitale, 1^{er}-7 avril 2008, p. 1-3.

¹⁵⁴⁸ PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », La Revue Commune, n° 6, mai 1997, p. 41-49.

croyances de gauche par un cadrage philosophique et humain¹⁵⁴⁹ accompagné de propositions concrètes. Être un anticorps nécessaire au corps sociétal, c'est ainsi qu'il conçoit sa fonction d'artiste-citoyen, « c'est la part non conformiste, nécessaire, de la conformité¹⁵⁵⁰ ». Il attend de la victoire de la gauche deux choses : une société moins inégalitaire et une vraie politique culturelle (un budget de développement et la fin de la culture « gadget pour élite¹⁵⁵¹»). La campagne électorale fut construite autour du slogan « Réveillions le 2^e ». Elle ne permit cependant pas la victoire, mais une forte progression de la liste de gauche, passant de 18,31 % à 24,91 %. En février 2001, Max Schoendorff refusera de participer au comité de soutien de la candidature de Gérard Collomb à la mairie de Lyon¹⁵⁵².

L'artiste reçoit la visite du journaliste du Monde Christian Colombani, au cours de l'aventure électorale. L'atelier fonctionne comme l'allégorie de son utopie, remarque-t-il : « [...] les mille objets accumulés dans le beau désordre orchestré de son atelier, les mille autres objets de ses réflexions, ses travaux, prouvent qu'il [l'artiste] est capable de donner du sens et du corps à une utopie. Ce qui est, après tout, le but de la politique¹⁵⁵³. » Il prévoit l'issue, « la veste » qu'il peut se prendre, mais : « [...] il ne faut pas douter que l'œuvre du peintre animée, comme toute œuvre véritable, d'une vie propre, tyrannique, rappellera dare-dare son serviteur égaré dans les buissons épineux d'une campagne électorale¹⁵⁵⁴ ». Néanmoins, Max Schoendorff demeurera présent dans ce que Julien Gracq appelle, dans *Le Rivage des Syrtes*, « les instances secrètes de la ville ».

Malgré les prises de positions constantes, les rapprochement de sensibilité avec les milieux de gauche, « ses compagnonnages¹⁵⁵⁵ », l'engagement qu'il vécut même de l'intérieur des institutions qu'il avait alimentées, côtoyées, rejointes ou créées de toutes pièces, Max Schoendorff conserve un tempérament libertaire : « j'ai toujours refusé l'idée d'être entraîné par la logique même des choses, par leur mécanisme, jusqu'à ne plus être que l'objet des

¹⁵⁴⁹ Il préconise qu'on remonte à la pensée de Marx alors que le responsable de la communication ne souhaitait pas qu'on en parle, estimant même que « c'était du suicide politique », JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, Aquarelles les jeunes filles ? », *Lyon Capitale*, 6 novembre 2001, p. 5.

¹⁵⁵⁰ URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie, du 6 mai au 28 juin 2008, p. 12.

¹⁵⁵¹ [Anonyme], « Ils ont déclaré... », *Le Progrès*, 10 mai 1981, p. 9.

¹⁵⁵² Voir SCHOENDORFF Marie-Claude, « Grand livre noir », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

¹⁵⁵³ COLOMBANI Christian, « Max Schoendorff, un artiste en haut de la liste », *Le Monde Rhône-Alpes*, mercredi 7 juin 1995, p. 27.

¹⁵⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵⁵ URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, cat. d'exp., Avignon, Centre européen de poésie, du 6 mai au 28 juin 2008, p. 10.

choses qui nous gouvernent. [...] Je suis tellement persuadé de la vanité de tout... [...] Et dans le fond, ce qui fait avancer, c'est cette envie que les choses se tiennent par la nécessité qu'elles soient en vie. Il y a des cohérences complexes¹⁵⁵⁶. » La part de responsabilité qui fut la sienne à travers son engagement politique témoignait de sa croyance en « l'idée que tout est toujours à faire dans l'organisation de la collectivité¹⁵⁵⁷ ».

Le journal *Le Progrès* dans son numéro du 10 décembre 1998 lui permet de revisiter la « Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen » pour célébrer le cinquantenaire de ses trente articles¹⁵⁵⁸. Il est homme avant d'être artiste luttant pour que fantaisie et liberté perdurent, pour rendre simplement la vie en société « le moins absurde possible¹⁵⁵⁹ ».

Il prend fait et cause contre l'obscurantisme artistique, le 15 février 2000, réagissant à un article d'un critique d'art d'un périodique lyonnais auquel il reproche le même dessein que celui du « philistin imbécile qui perçait de son parapluie l'Olympia de Manet¹⁵⁶⁰ » à propos de l'exposition des œuvres de Pierre Klossowski à l'IUFM de Lyon. Au critique très loin d'apprécier « l'universalité de cette œuvre¹⁵⁶¹ », il renvoie en pleine tête son « fascisme de salon », son « intellectualisme égaré et qui s'ennuie ». Au nom de l'estime que l'artiste a pour sa ville, il ne saurait laisser s'exprimer de tels jugements. Il rompt avec le laisser-dire, qu'il ne peut pas ne pas relever, n'a-t-il pas écrit dans le catalogue de l'exposition que son « profond sentiment de complicité [l'assurait] que c'est dans le dérèglement systématique de l'intelligence que l'art peut espérer trouver de nouvelles forces pour demain¹⁵⁶² ». L'éthique, selon lui, doit se vivre et il sait mordre quand la défense s'impose.

Dans la rubrique « Faiseurs de culture » du journal *Le Monde*, huit mois avant sa disparition, l'écrivain et chroniqueur Francis Marmande¹⁵⁶³ l'interroge sur ce qu'il attend d'une politique culturelle. C'est l'occasion pour lui de préciser la différence entre art et

¹⁵⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁵⁸ SCHOENDORFF Max, « Déclaration universelle des droits de l'homme », *Le Progrès*, 10 décembre 1998, p. 5.

¹⁵⁵⁹ COHENDY François, « Du bon usage de l'utopie », *Le Progrès*, 10 décembre 1998, p. 4.

¹⁵⁶⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 249. Lettre à Stani Chaine, Lyon-Poche, 15 février 2000, en réponse à l'article paru dans *Lyon-Poche*, n°1457, 9-15 février 2000.

¹⁵⁶¹ SCHOENDORFF Max, « Le trouble par l'image », Pierre Klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999, p. 12.

¹⁵⁶² Ibid.

¹⁵⁶³ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », *Le Monde*, mardi 21 février 2012, p. 21.

culture et, dans le fond, le rôle qu'il entend voir jouer à l'URDLA : « la vie culturelle ne se confond pas avec la vie artistique : elle concerne la diffusion de la vie artistique. Elle suppose donc une mise à disposition de moyens, leur attribution et leur répartition. » L'atelier qu'il a fondé donne aux artistes les moyens de produire des originaux multiples, et ainsi d'affirmer la vocation sociale de l'art de l'estampe : « J'ajouterai que la création artistique ne doit pas être autobiographique, exhibition de fantasmes. Elle est adressée à l'autre et cet autre étant un individu social il n'y a pas de manifestation artistique qui se situe dans un monde abstrait¹⁵⁶⁴. » Par cet outil, il trouve le moyen de participer à la démocratisation de l'art que les graveurs avaient initiée depuis l'origine. Il souligne également, dans le catalogue de l'exposition URDLA 3D¹⁵⁶⁵, l'engagement de certains artistes ou galeristes, comme Fautrier avec « la série des Originaux multiples, geste violent de révolte contre le système ambiant¹⁵⁶⁶ » (**figure 139**), ou d'Édouard Loeb en novembre 1959 et sa première série des éditions MAT (Multiplication d'art transformable). Il note cependant aussi l'effet pervers de ces procédés qui encouragent une super-marchandisation, depuis la boîte de Piero Manzoni, « Merde d'artiste », jusqu'aux productions de Fluxus, Warhol, Beuys ou Jeff Koons.

¹⁵⁶⁴ LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff, un artiste citoyen », mai 1995, dans SCHOENDORFF Marie-Claude, « Grand livre noir », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

¹⁵⁶⁵ URDLA 3D, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 11 février-6 mai 2006.

¹⁵⁶⁶ « Le peintre [Fautrier] engageait pour le compte de sa propre démarche l'expérience acquise au cours de vingt-cinq années d'imprimerie mercenaire de reproduction de tableaux. En reconstituant la variété des matières, les empâtements, les transparences propres à sa manière. Mais l'éclat résidait dans les implications idéologiques manifestes et partant économiques », SCHOENDORFF Max, « Exposition », URDLA 3D, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006, non paginé.

Donner du corps à l'utopie

Le premier contact de l'artiste avec l'univers de l'estampe et du livre remonte à la prime enfance¹⁵⁶⁷ : reliures d'apparat, gravures de bois de bout à la Gustave Doré, ouvrages allemands du XIX^e siècle de son père souvent imprimés en Fraktur. Cette typographie gothique¹⁵⁶⁸, il l'utilise très souvent dans ses collages (Excel n° 179 inv. 637) puis, dans les années soixante, associée à sa signature imprimée¹⁵⁶⁹ : « Moi, je suis quelqu'un qui fait cohabiter une espèce d'attachement farouche à des choses et l'indifférence absolue. Comme si la crainte de tomber dans une complète indifférence était compensée par une insistance qui tient lieu de sens¹⁵⁷⁰. »

Fondamentale au regard de la culture germanique, la pratique de l'estampe ne pouvait qu'entrer en résonance dans l'œuvre de Max Schoendorff. Une curiosité personnelle l'avait préalablement conduit dans les ateliers parisiens (surtout chez Michel Cassé) puis à Saint-Prex, dans l'atelier créé par Pietro Sarto, en 1968, avec lequel il entretiendra un échange d'expériences et d'idéaux. Rencontré lors d'une exposition sur la lithographie organisée au château de La Sarraz en 1976, en Suisse, par l'Atelier de Saint-Prex, le peintre et graveur Pietro Sarto imagine et s'engage avec quelques autres artistes dans « une aventure technique et spirituelle¹⁵⁷¹ ». Une utopie que les deux artistes mèneront, au nom de la liberté d'expression et d'action, avec le soutien, pour Max Schoendorff des subventions publiques, gageure que Sarto et ses amis avaient délibérément choisi d'écarter. Pour les deux ateliers la gestion doit suivre la création et non l'inverse. L'outil, le plus souvent conçu de toutes pièces, appartient à ceux qui s'en servent. Ils partagent une pensée politique de gauche, un humanisme, véritable composant de l'art, faisant partie du sens qu'ils recherchent dans les choses. Révélateurs de vérités, ils évitent les mots qui véhiculent souvent des formes

¹⁵⁶⁷ SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », ...Ça presse..., n° 20, mars 2004, p. 16.

¹⁵⁶⁸ Le Fraktur est le nom de la gothique allemande interdite par les nazis.

¹⁵⁶⁹ « Toute ma vie, j'en garderai le goût ardent, intime, pour le Fraktur et le caractère inégalable de son emprise noire sur le blanc du papier », SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », ...Ça presse..., n° 20, mars 2004, p. 16.

¹⁵⁷⁰ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 320. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 3, 4 février 1991.

¹⁵⁷¹ SARTO Pietro (sous la dir.), Atelier de Saint-Prex, Saint-Prex (Suisse), Atelier de Saint-Prex éditeur, 2008, p. 5.

préconçues. Allergiques aux écoles, ils dessinent, gravent ou peignent pour voir¹⁵⁷². La création de ces ateliers s'est faite dans une période où il devenait patent que les écoles et institutions ayant pour vocation d'assurer la formation des artistes n'avaient plus comme objectif de transmettre des savoir-faire techniques ou des normes esthétiques, la posture sociale de l'artiste et son discours étant devenus les critères essentiels d'évaluation de l'œuvre.

Max Schoendorff fonde l'URDLA en 1978, sous la forme d'un atelier associatif, une utopie incarnée, à la consonance sonore, à partir de la relève d'une des dernières imprimeries lithographiques¹⁵⁷³. Depuis cette date, Schoendorff graveur se conjugue en URDLA. Il s'inspire pour cette création, d'un fonds de la tradition humaniste d'imprimerie lyonnaise toujours vivace dans les années soixante chez les Audin, entamée vers 1500 par les Étienne Dolet, Sébastien Gryphe, Jean de Tournes. La conjonction d'une imprimerie lithographique (Badier) en déshérence et de quelques volontés de proches décidés à construire leur propre structure, contribue au projet de décentralisation culturelle amorcée pour le théâtre avec Roger Planchon ou pour le cinéma avec Bernard Chardère, dans un idéal de partage avec le plus grand nombre et « heureux d'une manne municipale offerte sur le tapis vert d'un établissement artistique¹⁵⁷⁴ ».

Le contexte politique n'est pourtant pas favorable, souligne Thierry Ermakoff : « Nous venions de vivre, éberlués, la rupture de l'union de la gauche qui, à l'époque, mariait le PCF, le PS et les radicaux de gauche [...]. [...] Nous avons perdu les élections législatives [...]. Lyon était dirigé par Francisque Collomb, qui fleurait bon l'extrême centre droit¹⁵⁷⁵. » Trois ans plus tard, cependant, la gauche accède au pouvoir avec Jack Lang à la Culture qui double le budget. FRACS, artothèques deviennent actifs en matière d'estampes, la diffusion s'élargissant par leur entremise. L'URDLA est présente dans de nombreuses manifestations, salons, foires et marchés avec ses estampes mais aussi avec ses livres. La Foire de Bâle (ART

¹⁵⁷² L'entente entre les deux hommes est grande, à tel point qu'à la mort de Max Schoendorff Pietro Sarto se demande comment faire sans lui ? Il concrétisera avec la conception d'un nouvel atelier en relation avec un centre pour autistes à Lavigny et en travaillant à créer un cercle de bibliophiles avec l'appui du musée Jenisch de Vevey (Suisse).

¹⁵⁷³ Lyon en comptait 64 en 1900, précise Max Schoendorff, dans *...Ça presse...*, n° 50, septembre 2011, p. 2.

¹⁵⁷⁴ « Nous ne prenons pas de risques en vous accordant la petite aide que vous sollicitez pour créer un atelier géré par des artistes-utilisateurs : on n'a jamais vu vivre une telle tentative plus de six mois », disait l'adjoint à la culture de Lyon à Max Schoendorff, qui le rapporte dans *...Ça presse...*, numéro d'anniversaire des 25 ans, en 2003.

¹⁵⁷⁵ ERMAKOFF Thierry, « Une histoire de l'URDLA », BBF, juillet 2015, p. 154.

Basel) accueille l'URDLA dans ses murs, attestant son développement et son volontarisme en matière d'édition.

Compétences, capacités techniques mais aussi sauvegarde et recherche innovante, observatoire éthique d'une déontologie de l'estampe ... ces mots sont brandis dans le premier numéro de ...*Ça presse...*, par son président-fondateur, en janvier 1997. L'idée sous-jacente est d'impliquer les artistes dans la définition et l'administration de leurs désirs, pour obtenir une synergie d'individualités habituellement vouées à l'isolement, parce que l'imprimerie est l'emblème d'une détermination populaire. À l'origine il s'agit dans un premier temps de l'Union Régionale pour la Diffusion de la Lithographie¹⁵⁷⁶ devenue dans le second numéro du bulletin de l'association, ...*Ça presse...*, Utopie Raisonnée pour la Diversité et la Liberté en Art. Ensuite, le développé de l'acronyme inscrit sur le bulletin sa véritable singularité : « Utopie Raisonnée pour les Droits de la Liberté en Art ». L'utopie – elle se rattache au besoin quelque peu fou de création d'un lieu où se fabriquent des idéaux de mots et de formes, « une sorte de prodige¹⁵⁷⁷ » qui va au-delà, pour « mettre aux commandes la préoccupation artistique¹⁵⁷⁸ ». « Car, on le comprend, l'intention n'était pas de divulguer une science ou de maintenir un simple savoir mais d'abord de les conquérir et de les subvertir pour soi-même...¹⁵⁷⁹. » Un manifeste s'élabore dans la permanence de l'esprit libertaire surréaliste : « [...] nous opposons les menées subversives de l'amour et de la chair dans le secret des inventions, la lumière des sensations¹⁵⁸⁰. » Plus de deux cents peintres originaires de vingt-cinq pays y travaillent déjà en 1997, dont Wolf Vostell, Jacques Villeglé, Mario Merz, Bob Wilson, Erik Dietman, Fabrice Gygi, ou d'autres, comme Philippe Favier, Denis Laget ou Patrice Vermeille. Cela donne naissance à des milliers d'estampes. L'atelier est fondé sur un principe de partage équitable. L'artiste y vient concevoir et tirer ses épreuves ; il en garde la moitié, l'autre moitié revient à l'URDLA qui les diffuse. Max Schoendorff assure la direction de l'atelier et demeure en lien avec lui, presque quotidiennement.

La ligne de conduite, Max Schoendorff l'a plusieurs fois martelée, notamment à propos d'une initiative des associations « Tourisme et Travail », plus précisément de la partie traitant des questions culturelles « Travail et Culture » avec l'Union des arts plastiques. « Elle

¹⁵⁷⁶ Sa première adresse est 161, boulevard de Stalingrad, 69006 Lyon.

¹⁵⁷⁷ SCHOENDORFF Max « Appel contre le torpillage », ...*Ça presse...*, n° 23, décembre 2004, p. 2.

¹⁵⁷⁸ SCHOENDORFF Max « Moralité (Assemblée générale, 2-VII-2011) », ...*Ça presse...*, n° 50, septembre 2011, p. 3.

¹⁵⁷⁹ Ibid., p. 2.

¹⁵⁸⁰ SCHOENDORFF Max, « L'axe du mal », ...*Ça presse...*, n° 12, avril 2002, p. 16-17.

part de la constatation déjà bien admise mais trop rarement entrée dans la pratique que l'art appartient à tous¹⁵⁸¹. » Répondre à cette sollicitation est l'occasion d'atténuer les effets spéculatifs du marché de l'art : « Pour moi, pour beaucoup, c'est voir disparaître simplement une des plus douloureuses contradictions de la création actuelle : œuvrer pour les uns, être accaparé par les autres¹⁵⁸². »

Les deux bras actifs de cette Utopie « phynancés¹⁵⁸³ » en partie par l'État, la région Rhône-Alpes, le département et la ville de Villeurbanne, les adhérents, les ventes d'estampes, de livres, se musclent d'une production d'artistes français et étrangers qui affirme sa vitalité et son ouverture. À l'URDLA on fabrique des livres imprimés en offset¹⁵⁸⁴ ou au plomb¹⁵⁸⁵. Max Schoendorff définit des lignes éditoriales pour « des collections éditées selon des critères de qualité sévères et donnant des textes inédits novateurs ou depuis longtemps oubliés¹⁵⁸⁶ ». La collection « Fil à plomb » donne à l'URDLA une orientation plus littéraire, ces petits livres (22 x 11 cm) sont cousus et reliés sous cartonnage ; ils sont réalisés en typographie plomb. Le papier « souple et chaleureux¹⁵⁸⁷ » est choisi pour durer : un Johannot 125 g. Les couvertures à rayures déclinent de très élégantes couleurs enrichies pour la collection hURDLA, tout au long de ces mêmes fines lignes noires, d'un texte incrusté du marquis de Sade, « Français, Encore un effort¹⁵⁸⁸ ». Le message est clair, affirmer une liberté, liberté de conscience, liberté d'imprimer, lutte contre toute forme de théocratie, sur un mode efficace et subtil.

La collection « Livres de peintres¹⁵⁸⁹ » s'inscrit dans la tradition du livre d'artiste dont la production remonte à la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁵⁹⁰. Édouard Manet, Edgar Allan

¹⁵⁸¹ Dans un dépliant réalisé à cet effet, ces associations proposent un choix d'éditions d'artistes (lithographies, poster, cartes postales) de valeur à des prix très attractifs.

¹⁵⁸² Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 223, dépliant Tourisme et Travail, Travail et Culture avec l'Union des Arts plastiques, vers 1976.

¹⁵⁸³ Toute mention aux finances est orthographiée à la façon des pataphysiciens par Max Schoendorff.

¹⁵⁸⁴ Collections La Source d'Urd, HURDLA, Aperçu, Avant Post, Bréviaires, catalogues d'exposition.

¹⁵⁸⁵ La collection Fil à plomb bénéficie d'un financement distinct, DRAC, Conseil général, Région Rhône-Alpes et Centre national du livre à sa création en 2001.

¹⁵⁸⁶ SCHOENDORFF Max, URDLA, Catalogue, Villeurbanne, URDLA, 2009, p. 8.

¹⁵⁸⁷ DEVINAZ Danièle, « URDLA : de l'estampe au livre », Le Progrès, 14 juillet 2001, p. 12.

¹⁵⁸⁸ Extrait du Cinquième dialogue de La Philosophie dans le boudoir, manifeste contre tout régime totalitaire fauteur de crimes d'intérêt politique.

¹⁵⁸⁹ Trente-trois ouvrages produits en 2001, DEVINAZ Danièle, « URDLA : de l'estampe au livre », Le Progrès, 14 juillet 2001, p. 12.

¹⁵⁹⁰ Pour la place du livre d'artiste en France voir Livre de luxe *et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques* (1919-1939), thèse de doctorat d'histoire de l'art, Camille Barjou, Université Grenoble Alpes, sous la dir. de Laurent Baridon, 2017.

Poe avaient illustrés des recueils de poèmes de Charles Cros, de Stéphane Mallarmé. Des collaborations se nouèrent entre Maurice Denis et André Gide, entre Pierre Bonnard et Paul Verlaine au tournant du siècle, puis Sonia Delaunay et Blaise Cendrars font accéder le livre illustré à une certaine forme de modernité artistique¹⁵⁹¹. Les grands marchands Ambroise Vollard et Daniel Henry Kahnweiler éditent, selon Walter John Strachan, au moins un tiers des livres d'artistes pendant la grande première moitié du XX^e siècle¹⁵⁹². D'autres écrivains contemporains comme Pierre Louÿs (*Chansons de Bilitis*, *Aphrodite...*) prennent la suite des « Curiosa », livres de luxe au caractère licencieux qui occupaient déjà une place importante¹⁵⁹³ dans l'entre-deux-guerres. André Masson investit l'illustration pour en faire œuvre d'art, il travaille à des dessins pour Justine sans pouvoir être publié¹⁵⁹⁴.

Le livre d'artiste semble être, dans les ateliers de l'URDLA, la poursuite d'une recherche plus sophistiquée. Elle offre le terrain d'une confrontation matérielle aux poètes, aux écrivains, aux philosophes. Les artistes s'inventent des étreintes avec le texte, où la contrainte génère l'investigation. L'attention déjà portée à la typographie, au papier, au livre-objet par Max Schoendorff, la réflexion sur la composition dans ses autres éditions s'élargit des rapports entre le texte et l'image menés dans l'intérêt d'un décloisonnement des approches.

Les papeteries d'Arches et de Rives fourniront les supports à cette collection pour des tirages où l'impression du texte peut être sous-traitée à un autre imprimeur, tandis que l'artiste bénéficie des savoir-faire et des presses de l'URDLA.

Max Schoendorff avait déjà illustré d'autres ouvrages, en commençant par *Angélique*, carnet de poème de Gérard Guillot typographié par Robert Droguet (1957), *Hélicon*, de Michel Bernard (1974). Il poursuivra sa collaboration avec des auteurs, notamment Dionys Mascolo, en illustrant *De l'amour*, en 1993¹⁵⁹⁵, et réalisera des frontispices ou intégrera des gravures dans d'autres œuvres¹⁵⁹⁶. Des estampes lui seront demandées pour des

¹⁵⁹¹ *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Camille Barjou, Université Grenoble Alpes, sous la dir. de Laurent Baridon, 2017, p.10.

¹⁵⁹² Ibid., note 10, Walter John STRACHAN, *The artist and the book in France : the 20th century livre d'artiste*, Londres, P. Owen, 1969, p. 38.

¹⁵⁹³ Ibid., p. 102.

¹⁵⁹⁴ Ibid., p. 107.

¹⁵⁹⁵ GUILLOT Gérard, *Angélique*, Lyon, *Carnet Syntaxe* n° 3, 1957 ; BERNARD Michel, *Hélicon*, Paris, Michel Cassé éd., 197 ; MASCOLO Dionys, *De l'amour*, URDLA, Villeurbanne, 1993.

¹⁵⁹⁶ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971 ; SALAGER Annie, *La Femme-Buisson*, Paris, Édition Saint-Germain-des-Prés, 1973 ; GAUTIER Henri, *Dans le coffret tombé ouvert*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1974 ; MONTMANEIX François, *Le Dé*, Bagnols-sur-Cèze, Guy

couvertures¹⁵⁹⁷. Le texte intègre dans le livre par son traitement typographique, son jeu dans l'espace, une matérialité à prendre en compte par le praticien de l'estampe. En se confrontant aux choix éditoriaux, les livres deviennent l'espace de croisement des imaginaires.

Féconde est cette année quatre-vingt-six où Max Schoendorff illustre le texte de José Pierre, *La Magdeleine aux baisers*, qui allait rejoindre la ligne éditoriale des Livres de peintres¹⁵⁹⁸ entamée l'année précédente à l'URDLA. Sur le plan scénographique, la même année, il s'était laissé convaincre d'utiliser la Scène de la vie des douze Césars pour un *Rigoletto* à l'Opéra de Hambourg, alors qu'il refusait jusqu'alors d'introduire sa peinture dans ses décors. De cet étrange dispositif naît aussi l'intérêt¹⁵⁹⁹ que commence à lui porter le surréaliste José Pierre qui va signer le texte de l'ouvrage Schoendorff, ses pompes et ses œuvres publié après l'exposition organisée par la Fondation Léa et Napoléon Bullukian à Champagne-au-Mont-d'Or (dernière exposition à laquelle assiste Jacques Verrière). Avec *La Magdeleine aux baisers*, l'impétuosité amoureuse accède aux nouveaux enjeux de l'écriture poétique et érotique. L'auteur introduit un univers d'où toute idée de péché est exclue. Il rejoint là-dessus Max Schoendorff qui refuse les frontières séparant l'amour du libertinage. Il partage avec lui une sensibilité aux mélanges des genres, de Sade (philosophie et débordements sexuels) aux romantiques allemands qui s'expriment fréquemment dans les dessins ou la peinture de Schoendorff. Sans prétendre rivaliser avec Bataille, José Pierre ambitionne d'être reconnu comme romancier érotique en montrant que de nombreuses situations se prêtent à une extension érotisante. Il mêlera encore religion et érotisme dans son roman *La Fontaine close*¹⁶⁰⁰ en 1988 et livrera un autre texte dans cette même collection

Chambelland éditeur, 1974 ; NEYME Jacques, *À vif à peine un mot*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1975 ; RIVIÈRE Roger-A., *Poésies complètes*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1975 ; SALAGER Annie, *Les Fous de Bassan*, Paris, Édition Saint-Germain-des-Prés, 1976 ; SALAGER Annie, *Récit des terres à la mer*, Lyon, Fédérop, 1978 ; FOUCHÉ-SAILLENFEST Philippe, *Clématites*, Villeurbanne, s.e., 1981 ; FOUCHÉ-SAILLENFEST Philippe, *Sonnets*, Paris, Librairie Le Pont de l'Épée, 1987 ; COURTOT Claude, *Une épopée sournoise*, Paris, Librairie José Corti, 1987 ; PACHE Jean, *Les Soupirs de la sainte et les cris de la fée*, Pully, Suisse, Pierre-Alain Pingoud éd., 1991 ; COURTADE Pierre, *Jeu de Paume*, Paris, Le Temps des Cerises, 1997 ; ROMAN Jacques, *La Chair touchée du temps*, Lausanne, Suisse, Chabloz, 2005 ; SALAGER Annie, *Bleu de terre*, Vénissieux, *La Passe du vent*, 2008 ; SALAGER Annie, *Le lumineux le céleste*, Saint-Laurent-du-Pont, Éd. Le Verbe et l'empreinte, 2010.

¹⁵⁹⁷ MAIGNAUD Gilles (sous la dir.), François Badoit, *itinéraire d'un lieu de livres*, Pérouges, Mac, 1993 ; BOURG Lionel et al., *Le Voyage singulier. Regards d'écrivains sur le patrimoine*. Genève – Rhône-Alpes, Éditions Paroles d'Aube, Carouge-Genève, Vénissieux, 1996 ; VISCHER Melchior, *Transcerveau express*, trad. de l'allemand par Claude Riehl, Lyon, La Fosse aux ours, 1999 ; JAGUER Édouard, *L'Envers de la panoplie*, Paris, Édition Syllepse, 2000.

¹⁵⁹⁸ Trente-six « Livres de peintres » seront édités par l'URDLA jusqu'en 2012.

¹⁵⁹⁹ L'écrivain s'en explique dans PIERRE José, *Schoendorff, ses pompes et ses œuvres*, op. cit., p. 9.

¹⁶⁰⁰ Pierre José, *La Fontaine close*, Liège (Belgique), Éditions de l'Instant, 1988.

« Livre de peintres » à l'URDLA qui se verra illustré par le graveur Patrice Vermeille en 1993.

Dans les illustrations de *La Magdeleine aux baisers* (**figures 126 et 127**), un jeu de tension s'exprime et tente de surmonter l'amalgame tentant entre désir et amour. Les figures s'affrontent, se repoussent, s'imbriquent « amoureux[ses] comme un scarabée¹⁶⁰¹ », indissolublement liées ou retenues. Les sortilèges schoendorffiens participent d'une célébration du vivant où les formes sont volontiers viscérales jusqu'à faire se rencontrer des planches d'anatomie et d'étranges cartographies historiées. Cependant le rappel de la menace de la Vanitas de l'âge baroque n'est jamais loin et la Magdeleine rappelle dans l'avant-dernière illustration qu'elle avait pour un temps trouvé une manière d'y résister, grande manipulatrice des hommes et de leurs émotions. La gesticulation de la sainte précède-t-elle une scène de dévoration à l'image de celle de Goya¹⁶⁰² ? Les couleurs alternent entre innocence et menace. Elles sont celles de la chatoyance : azur lumineux, rouge trop brillant, chairs rosées, orangées, jaune flamboyant et dévastateur, rarement ponctué de rappel à l'ocre de la terre et au gris du fer. Les dégradés expriment la grâce des voluptés isolées, inscrites pour certaines comme des emblèmes dans le velours du papier.

Autre complice de José Pierre, Jean Schuster¹⁶⁰³ offre, trois ans plus tard, à Max Schoendorff son second prétexte à l'illustration d'un livre de peintres¹⁶⁰⁴, *Carton blondes ondulés* (**figures 129 à 133**). Gérard Legrand¹⁶⁰⁵ salue ce qu'il interprète « comme une équation d'astres ou un échangeur de phares très rare ». Le récit de Jean Schuster est d'autant plus mystérieux qu'il est dépourvu de ponctuation. Il enchâsse les lithographies qui s'immiscent sous le texte. Elles sont constituées pour la plupart de collage d'empreintes (exception faite de la dixième planche, où le texte en position centrale sépare deux motifs identiques, l'un bleu, l'autre rouge). Ce qui peut être interprété, selon Gérard Legrand, comme une expérience spirituelle d'un poète qui s'interroge sur sa fin et son commencement, s'accorde au processus créatif de Max Schoendorff. Comme dans *Histoire naturelle*, de Max

¹⁶⁰¹ L'expression est reprise de Catherine de Heilbronn dans la pièce de Kleist.

¹⁶⁰² GOYA Francisco, *Sature dévorant un de ses fils*, 1819-1823, peinture murale transférée sur toile, 146 x 83 cm, Madrid, musée du Prado.

¹⁶⁰³ Jean Schuster a été, avec José Pierre, l'un des membres fondateurs d'Actual (1982-1993), association qui s'était donné pour objet de rassembler les archives surréalistes, dont Max Schoendorff fit partie.

¹⁶⁰⁴ SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, *Carton blondes ondulés*, Villeurbanne, URDLA, 1989.

¹⁶⁰⁵ Ils sont tous les trois les directeurs de la publication de la revue bimestrielle *Coupure*, Paris, *Le Terrain vague*, 1969-1972. Gérard Legrand est l'auteur du texte informant de la parution du *Livre de peintres Carton blondes ondulés*, 1989.

Ernst et Paul Éluard, aux éditions Jeanne Bucher, en 1926, les planches combinent dessin et frottage « selon une technique inventée par l'artiste qui consiste à poser une feuille de papier sur une surface ou un objet et à le froter ensuite avec du graphite ou autre medium de dessin¹⁶⁰⁶ ». Un papier report permet ensuite le transfert sur la pierre lithographique par pression. Le dessin peut être ensuite retravaillé. Le trait du dessin délimite des surfaces imbriquées, où explosent des trames diffuses et récurrentes. Un jeu de recouvrements, d'intersections combinent les transparences colorées de leurs filtres en une prophétie visuelle kaléidoscopique. Les sources organiques s'immiscent et se dissolvent au rythme de parcours fluides et dévoyés. L'hallucination naît de la liberté de leurs développements. Le rapport au texte est par endroit suggestif, sans être interprétatif. Comme dans l'esprit des livres d'André Masson des années trente, il n'est en aucun cas littéral. Ici, on devine davantage une préoccupation de recherche d'une œuvre en soi autour de dispositifs des métamorphoses de l'empreinte. Le livre est publié à 50 exemplaires (46 sur vélin de Rives et 4 H.C. sur BFK de Rives). La manipulation des feuillets est complexe, ils se déplient un à un sur une surface double de la chemise qui les contient. Les planches non reliées sont réunies dans un coffret en bois qui rappelle les coffrets à cigares qui, empilés, parsèment l'atelier. Avec ces livres de peintres, Max Schoendorff fusionne les métiers, activités et statuts de l'éditeur et de l'artiste-illustrateur où l'estampe prend une place majeure.

L'intérêt de Max Schoendorff pour l'estampe participe d'un procédé qui fait naître des pièces qui « sont de véritables originaux multiples¹⁶⁰⁷ », mais « autour de l'association, il y a toute une vie, toute une activité, des connexions, une pensée¹⁶⁰⁸ ». Les œuvres produites deviennent accessibles au plus grand nombre. Elles existent d'une façon indépendante pour elles-mêmes ou sont intégrées dans certaines publications comme les « Livres de peintres¹⁶⁰⁹ ». Elles alimentent les réseaux de cabinets d'estampes et les artothèques. Une volumineuse presse Voirin-Marinoni est déposée par le Centre national des arts plastiques (CNAP) du ministère de la Culture. Le savoir-faire technique s'étoffe : lithographie, taille-douce, xylographie, linographie, photographie, héliogravure, sérigraphie. Tandis que les lithographes ou le taille-doucier entreprennent d'élaborer des prolongements de techniques

¹⁶⁰⁶ *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Camille Barjou, Université Grenoble Alpes, sous la dir. de Laurent Baridon, 2017, p. 378-379.

¹⁶⁰⁷ Texte de Max Schoendorff dans III^e *Quinzaine d'art contemporain*, cat. d'exp., Lyon, Centre commercial de La Part-Dieu, 16 – 28 avril 1984.

¹⁶⁰⁸ MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », *Le Monde*, mardi 21 février 2012, p. 21.

¹⁶⁰⁹ Max Schoendorff en illustrera deux à l'URDLA : PIERRE José, *La Magdeleine aux baisers*, Villeurbanne, URDLA, 1986, SCHUSTER Jean, *Carton blondes ondulés*, URDLA, Villeurbanne, 1989.

pour repousser les limites, innover dans des directions inusitées, pendant que le poète précurseur s'en empare et trouve les mots propices à ce combat inspirant : « A-t-on dit jamais ce premier duel des matières, cette joute aux armes mouchetées, avant l'outil de pleine offense¹⁶¹⁰ ? »

L'esprit qui anime l'URDLA est celui d'« une aventure technique et spirituelle¹⁶¹¹ ». « L'URDLA affiche depuis les années 70 son refus des impératifs esthétiques globalisants de même que sa résistance à l'absorption de l'art par l'industrie de la culture des loisirs¹⁶¹². » L'esprit d'Adorno et de Guy Debord plane sur la naissance de cette Utopie : « Pour moi, c'est l'idée que tout est toujours à faire dans l'organisation de la collectivité¹⁶¹³. » L'URDLA organise « la résistance à l'uniformisation programmée¹⁶¹⁴ ». Dans le catalogue Aquabon Aquafortistes Aquatintistes À quoi bon(s) ?, conçu pour l'exposition éponyme de 2005, Max Schoendorff cite l'article de Charles Baudelaire de 1862 « Peintres et aqua-fortistes » qui révèle la singularité de l'estampe : « Non seulement l'eau-forte sert à glorifier l'individualité de l'artiste, mais il serait même difficile à l'artiste de ne pas décrire sur la planche sa personnalité la plus intime. Aussi peut-on affirmer que, depuis la découverte de ce genre de gravure, il y a eu autant de manières de le cultiver qu'il y a eu d'aquafortistes. »

La III^e *Quinzaine d'art contemporain* au Centre commercial de Lyon La Part-Dieu, en 1984, est l'occasion d'annoncer la création du Centre international de la lithographie en place et en lieu du 207, rue Francis-de-Pressensé : « L'installation en 1986 à Villeurbanne, avec l'aménagement d'une ancienne usine de plus de mille mètres carrés sous verrière, a permis d'adjoindre et d'animer, en osmose avec le secteur création et imprimerie, une vaste zone-galerie, équipée de quelque quatre-vingts mètres de cimaises où trouvent continûment place des expositions soit vernaculaires soit allogènes¹⁶¹⁵. » Elles s'articuleront autour de l'estampe et résonneront avec les institutions de la ville comme, en septembre 93, avec Jacques Villeglé¹⁶¹⁶ mis à l'honneur par la Biennale d'art contemporain. Villeurbanne voit s'ouvrir, la même année, la Maison du livre, de l'image et du son de l'architecte Mario Botta. Cinq ans

¹⁶¹⁰ BACHELARD Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 68.

¹⁶¹¹ Lettre de Pietro Sarto lue au Conseil d'administration de l'URDLA, le 23 mars 2015. Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 269, lettre de Pietro Sarto au CA de l'URDLA, 2015.

¹⁶¹² SCHOENDORFF Max, *Éditorial, ...Ça presse...*, n° 13, juin 2002, p. 2.

¹⁶¹³ KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 45.

¹⁶¹⁴ SCHOENDORFF Max, *Éditorial, ...Ça presse...*, n° 6, septembre 2000.

¹⁶¹⁵ SCHOENDORFF Max, *URDLA, Catalogue, Villeurbanne, URDLA, 2009*, p. 7.

¹⁶¹⁶ BOST-LERRANT Bernadette, « Jacques Villeglé, à Villeurbanne », *Le Monde Rhône-Alpes*, 18 septembre 1993, p. 5.

plus tard, la Délégation aux arts plastiques, émanation de l'État, octroie à l'URDLA le statut de Centre international de l'estampe.

Les difficultés financières assombrissent l'horizon des dernières années de la décennie quatre-vingt, cependant qu'un atelier de taille-douce s'ouvre avec l'aide de l'atelier suisse de Saint-Prex qui rejoint les presses lithographiques. En 1994, la région diminue sa participation, qui ne cesse d'aménager une précarité annoncée.

En 2003, l'URDLA célèbre ses vingt-cinq ans. Sous une forme associative ce qui était au départ : « Union régionale pour la diffusion de la lithographie », puis « Utopie pour les droits de la liberté en art¹⁶¹⁷ » s'est imposé comme « Centre international de l'estampe et du livre ». Le principe fondateur perdurait : « opposer l'original multiple de l'estampe à la réduction à l'unicat de l'objet d'art contemporain, cantonné à l'éclat de sa force économique¹⁶¹⁸ ». Au 16^e Salon d'art contemporain d'Albigny-sur-Saône, en 2002, on ne peut que constater la variété des techniques de l'URDLA¹⁶¹⁹ : bois gravé, eau-forte, aquatinte, incision, héliogravure, photographie, typographie, sérigraphie, linogravure, lithographie et mixed media. Les techniciens, formés à l'URDLA, les adaptent aux projets des artistes. Des procédés s'inventent au cours du dialogue noué autour des machines.

Dès le début des années quatre-vingt, une ligne éditoriale est en place¹⁶²⁰ : « Nous ne publions que des textes récents inédits ou anciens devenus inaccessibles et des livres pas encore traduits en français¹⁶²¹. » L'URDLA se trouve représentée par ses publications au Salon du livre de la Porte de Versailles¹⁶²².

Max Schoendorff souligne dans le livre de Jacques Rancière, *Le Destin des images*, « trop de mots ». Trop de mots se prononcent sur ce qui pourrait être considéré comme l'asservissement à un discours esthétique. Si cette assertion se rapproche peut-être de la pensée profonde qui lui fait choisir la peinture ou l'estampe pour expression, il crée néanmoins, au sein de l'URDLA, un bulletin sur papier bible qui rend compte des actions

¹⁶¹⁷ Le développé de l'acronyme paraît sur la première de couverture dans *...Ça presse...*, n° 11, décembre 2001.

¹⁶¹⁸ *¼ de siècle d'Utopie déraisonnable*, 1978-2003, invitation au 25^e anniversaire de l'URDLA, samedi 27 septembre 2003 à midi.

¹⁶¹⁹ URDLA au 16^e *Salon d'art contemporain d'Albigny-sur-Saône*, cat. d'exp., Albigny-sur-Saône, Association Reg'Art, 20 avril – 5 mai 2002.

¹⁶²⁰ Les collections Livre de peintres, Bréviaires, Fil à plomb, la Source d'Urd, Aperçu, Avant Post, Hurdle verront le jour.

¹⁶²¹ *¼ de siècle d'Utopie déraisonnable*, 1978-2003, plaquette réalisée pour les 25 ans de l'URDLA : I- La mémoire est un théâtre, II- Pourquoi fallait-il inventer l'URDLA ?, III- Misère des images, IV- Démarrage en côte, V- Les petits échos de la mode, VI- Aurore.

¹⁶²² Stand Rhône-Alpes, 14/19 mars 2008, Paris Expo, Porte de Versailles / hall 1.

passées et à venir, des révoltes et de l'état d'esprit dans lequel travaille cette « Utopie¹⁶²³ » : ...*Ça presse*... et qui retiendra plus particulièrement notre attention au regard d'un de ses leitmotiv : « J'aimerais retourner le jeu, passer de la dénonciation polémique des mots qui encombrant la peinture à l'intelligence théorique de l'articulation entre les mots et les formes visuelles qui définit un régime de l'art¹⁶²⁴. » Le premier numéro de ...*Ça presse*... voit le jour en janvier 1997, tiré à 1800 exemplaires en 2008. Son rôle, être un « bulletin de santé, un index, une autocritique, un tract, une gazette¹⁶²⁵ ». Revue trimestrielle, elle annonce les nouvelles éditions, les expositions, stages, visites, donne des nouvelles des artistes et informe des ventes réalisées. Imprimé sur papier bible à partir du numéro 11 paru en décembre 2001, ...*Ça presse*... est, sous la plume de Max Schoendorff, un « [...] point d'arrivée & point de départ d'idées, d'images avec l'envie de perturber tant soit peu l'inexorable dégradation des conditions humaines, la passivité, l'assentiment obtus », « [...] c'est dans ce journal que le lecteur peut prendre connaissance des hauts faits & gestes de ses mandataires, qu'il est informé de l'éclosion de tout phénix¹⁶²⁶ ».

Dans le trente et unième numéro de la revue, en décembre 2006, il renouvelle son engagement éditorial auquel il ne dérogera jamais : « C'est dans ces pages, en effet, que s'émulsionnent les ingrédients complexes entrant dans la formule de l'URDLA, dans son élaboration que s'expérimentent les hypothèses et les promesses¹⁶²⁷. » Le contenu est organisé en « nouvelles inédites, des essais, des poèmes, des libelles, des manifestes, des critiques et des notes de lecture ; mais aussi des reproductions de peintures, des gravures ou des photographies¹⁶²⁸ ». Les activités de l'URDLA sont annoncées parutions d'ouvrages : dans les collections Fil à plomb, Aperçu, Avant Post, puis de Hurdle ; les expositions sont annoncées, leurs catalogues présentés et enfin le bulletin rend compte des manifestations auxquelles l'URDLA participe. Les nouvelles estampes pressées à l'atelier paraissent à la vente. Les pages sont ouvertes à l'actualité des publications, des galeries et musées, « des amis ».

¹⁶²³ I - La mémoire est un théâtre, II - Pourquoi fallait-il inventer l'URDLA ?, III - Misère des images, IV - Démarrage en côte, V - Les petits échos de la mode, VI - Aurore.

¹⁶²⁴ RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 81.

¹⁶²⁵ SCHOENDORFF Max, « Éditorial », ...*Ça presse*..., n° 1, janvier 1997, p. 1.

¹⁶²⁶ SCHOENDORFF Max, « Primevère », ...*Ça presse*..., n° 12, avril 2002, p. 2.

¹⁶²⁷ L'illustration en guise de titre (qui éclaire avec humour sur la distance prise par l'auteur dans sa quête de liberté) montre une vignette où deux nains tentent d'ouvrir une noix, l'un la tenant, l'autre brandissant un maillet destiné à enfoncer un coin fiché entre les deux parties de sa coquille ; tout à la fin du texte, les deux nains réjouis ont réussi l'exploit ! ...*Ça presse*..., n° 31, décembre 2006, p. 1.

¹⁶²⁸ ...*Ça presse*..., n° 31, décembre 2006, p. 1.

La mise en page est faite par l'artiste. À partir du numéro onze, papier blanc, format A 5, chapeauté par un bandeau noir¹⁶²⁹ surmontant une illustration sous-titrée qui s'est allégée des problèmes de droits d'auteur (depuis le numéro 9 de juin 2001) en première de couverture dans lequel se lit en lettres blanches URDLA ...ÇA PRESSE..., le numéro et la date de la publication. Ce numéro onze affirme ses intentions, Max Schoendorff se plaçant sous la protection de Pascal : « J'écrirai ici mes pensées, sans ordre et non pas peut-être dans une confusion sans dessein. C'est le véritable ordre qui marquera mon objet par le désordre même », une façon de s'affranchir de liens qui auraient pu le contraindre et de surprendre son lecteur. Quelques extraits sont livrés ici en vrac : **Utopie**... image d'un monde que nous n'habitons toujours pas..., **Raisonnée** ... se colleter à l'inorganisation naturelle..., **Pour les droits** ..., les produits dérivés de la culture..., **De la Liberté** ..., la culture a été vampirisée par le culturel..., **En art**, ... ne pas aboutir demeure une durable exigence et une exigeante dureté...¹⁶³⁰. Ce trimestriel s'affiche dans la manière de se dater comme révolutionnaire (depuis le numéro 10 de septembre 2001) « Germinal – Floréal – Prairial », « Messidor – Thermidor – Fructidor », « Vendémiaire – Brumaire – Frimaire » et « Nivôse – Pluviôse – Ventôse ». Les terrains de ces batailles se situent principalement dans le monde de la politique, souvent culturelle, du marché de l'art et de la conservation des techniques. Chaque bulletin est doté d'une image¹⁶³¹ qui illustre une citation¹⁶³². De petites vignettes, raffinements fragiles, ponctuent les rubriques. La manifestation sur la page d'un accident physique, une tache d'encre rouge dans le numéro treize, est matérialisée¹⁶³³. Les règles typographiques sont subverties : la hiérarchie des capitales des titres n'est plus, celle des corps de lettres non plus, l'esperluette peut relier les mots, cependant rien n'est systématique, le labour à deux colonnes peut s'étaler sur la totalité de la surface du format A4, devenu paysage. C'est d'ailleurs sur cet espace médian, la double page centrale, que Max Schoendorff développe le cœur de son propos, au gré d'une fantaisie d'orthographe, de corps, de polices, de graisse et

¹⁶²⁹ Du numéro 1 à 10, le format choisi est un A5 plié en deux dans la hauteur sur papier de couleur.

¹⁶³⁰ D'après le feuillet central de *...Ça presse...*, n° 11, décembre 2001.

¹⁶³¹ Format : 13 cm x 12,8 cm.

¹⁶³² Sont cités : Chamfort, Georges Bataille, Sénèque, Karl Marx (2), Raoul Vaneigem, Hegel, Jacques Lacan, Bossuet, Scutenaire (2), Roland Barthes, Apollinaire, Brecht, Alfred Jarry, Lichtenberg, Marcel Duchamp, Jean-Paul, Montaigne, La Mettrie, La Fontaine, René Char, Friedrich Nietzsche, André Breton, Lewis Carroll, Roger Gilbert-Lecomte, Fernando Pessoa, Jacques Prévert, Michel Leiris, Max Ernst, Sade, Adorno (2), Guy Debord, Stendhal, Marat, Pascal, Lénine, Maurice Blanchot, Victor Hugo, Ludwig Feuerbach, Arthur Schopenhauer, Stéphane Mallarmé, Novalis (2), Samuel Beckett, Henri Michaux, Héraclite, Virginia Woolf, Walter Benjamin, Bernard Noël, Francis Ponge, Adalbert Stifter, Sigmund Freud, Max Schoendorff...

¹⁶³³ Une tache d'encre rouge recouvre les « taches de sang du terrorisme », SCHOENDORFF Max, « Sans état d'âme », *...Ça presse...*, n° 13, juin 2002, p. 16-17.

d'interlignages. Les titres sont exercices de style autour de l'univers de la « presse », outil/médium, passerelle entre estampe, poésie, littérature, philosophie, arts et communication ; jeux d'assemblages qui suivent le précepte de Jean Cocteau, « Ce que tu as de différent, cultive-le ». Les bulletins sont constellés de notes d'humour, jeux de mots des titres de rubriques : Appressiations, Ça tire, Agence de presse, Compression de revue... Les images sont quelques fois empreintes d'érotisme, il sert de fluide vital à cette ligne éditoriale qu'endosse celle ou celui qui s'associe à la publication : « [...] toute voix au chapitre décide du mot de la Fin¹⁶³⁴ ».

Max Schoendorff croise les réseaux de ses contributeurs à l'envi – littéraires, culturels, artistiques, politiques, amicaux surtout. ...*Ça presse...* est le lieu de leur activisme. Il surprend le lecteur, proposant une structure de rédaction qui se joue du langage et cisèle les formules comme il le fait avec les titres de ses œuvres, de ses expositions ou des textes de circonstance.

À Villeurbanne, l'URDLA non seulement développe ses compétences techniques, allant jusqu'à l'édition de plus de deux mille références, contribuant à l'enrichissement des collections des cabinets d'estampes, celui de la Bibliothèque nationale et ceux des musées¹⁶³⁵. Elle constitue également une ressource pour les Artothèques en quête d'œuvres accessibles en termes de prix destinées au prêt aux particuliers et pour les cabinets d'estampes.

L'URDLA propose aussi ses formations, un centre de documentation et d'exposition, expositions qu'elle fait circuler dans les musées, les bibliothèques en France et à l'étranger. Les artistes arrivent du monde entier et voisinent avec les jeunes talents. La ville de Villeurbanne met un appartement à la disposition de l'URDLA, qui ainsi peut héberger les artistes venant réaliser des images à l'atelier.

Les expositions¹⁶³⁶ se succèdent au 207, rue Francis-de-Pressensé à Villeurbanne « sans jamais oublier de défendre et d'illustrer la cause de l'estampe dans ses applications ou

¹⁶³⁴ SCHOENDORFF Max, « Parad... », ...*Ça presse...*, n° 14, septembre 2002, p. 17.

¹⁶³⁵ Musée d'art et d'histoire de Genève, musée des Beaux-Arts de Lyon, FRAC de Haute-Normandie pour ce qui est des estampes signées par Max Schoendorff.

¹⁶³⁶ Elles font l'objet d'invitations soignées réalisées sur des supports recherchés, dont le texte se termine toujours par une injonction à se rendre au vernissage « à midi juste ». Les formulations concises, percutantes, font l'objet d'un soin particulier. Max Schoendorff renouvelle les formulations (on relève dans SERULLAZ Arlette, DOUTRIAUX Annick, Delacroix, « *Une fête pour l'œil* », Paris, Gallimard, 1998, p. 103, une marque (post-it) sur le texte d'une invitation de Delacroix qui avait dû lui plaire ... : « M. Delacroix a l'honneur de vous inviter à visiter la peinture qu'il vient de terminer dans la Galerie d'Apollon, au Louvre. Vous voudrez bien vous y présenter les Jeudi 16 & Vendredi 17 octobre, depuis 11 heures jusqu'à 3. »

implications¹⁶³⁷ ». Max Schoendorff à la fois est commissaire d'exposition, réalise les catalogues dans lesquels il écrit des textes, conçoit les affiches et les programmes. Depuis les premiers spectacles de la rue des Marronniers, il met en page, réalise les visuels, écrit les rédactionnels, choisit la typographie, les supports de ses documents de communication¹⁶³⁸. Au total, une cinquantaine d'affiches voient ainsi le jour, pour le théâtre, l'opéra, pour ses propres expositions et pour celles qu'il organise à l'URDLA. Il commence très tôt au Théâtre de la Comédie, puis au TNP, pour le Théâtre de la Croix-Rousse, puis à Toulouse, à Berlin, à Stavanger ; il signe la plupart des affiches de Théâtres 13 dans le sud de la France. Il agit sur tous les registres du signifiant, notamment sur le caractère typographique. Il le renverse, le décale, le triture, le reflète, l'ajuste en lettrine, le mêle volontiers à sa propre écriture, ne s'interdisant pas de lui offrir une touche érotique (Permanence du regard surréaliste¹⁶³⁹, Photogravure¹⁶⁴⁰, *L'Empreinte d'un baiser*¹⁶⁴¹). Pour Carmen Jazz, à Vienne, en 1993, il décline autour de sa scénographie l'ensemble de la création graphique. Le monde du cigare en est l'inspiration, il est vrai qu'il le côtoie de près en tant que consommateur¹⁶⁴².

Qu'elles accompagnent ses expositions personnelles ou les manifestations de l'URDLA, les publications que Max Schoendorff édite sont de grande qualité (certaines font l'objet de tirages sous emboîtages¹⁶⁴³, qui peuvent être enrichis d'estampes numérotées¹⁶⁴⁴). Les contributeurs sont soigneusement choisis : critiques, essayistes, journalistes, artistes, conservateurs de musée français ou étrangers. Neuf d'entre elles¹⁶⁴⁵ furent particulièrement remarquables : des images sophistiquées faisant intervenir des matières en rapport avec le sujet (simili pierre pour Lithographie, valise en plastique rainuré avec poignée pour URDLA

¹⁶³⁷ SCHOENDORFF Max, « Dossier de presse », ...*Ça presse...*, n° 14, septembre 2002, p. 3.

¹⁶³⁸ Voir Inventaire édition.

¹⁶³⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 856.

¹⁶⁴⁰ Voir Inventaire édition, Excel n° 86.

¹⁶⁴¹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 1078.

¹⁶⁴² L'emboîtement des Livres de peintres fait aussi appel à l'esthétique des coffrets de cigares.

¹⁶⁴³ PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, Champagne-au-Mont-d'Or, musée André-Malraux du Havre, Fondation L. et N. Bullukian, 1986, LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980.

¹⁶⁴⁴ LERRANT Jean-Jacques, Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff, Lyon, s.e., 1967, LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, Lyon, Auditorium, 1980, *Dépaysage de Max Schoendorff*, cat. d'exp., Lyon, L'Embarcadère, 1996.

¹⁶⁴⁵ Lithographie 1797-1997 (1997), XX primeur 1978-1998 (1999), *Suisses à l'URDLA* (1999), Photogravure, la photo comme estampe (2000), Poésimage Bibliophilie (2001), Aux pieds de la lettre (2002), mu-sique en vue (2002), URDLA 3D (2006).

3D). Pour le catalogue mu-sique en vue¹⁶⁴⁶, Max Schoendorff signe l'illustration de la première de couverture, une Space notation, terme anglais utilisé par Simon Gallot¹⁶⁴⁷ à propos de György Ligeti pour *Volumina*, Œuvre pour orgue de 1961, utilisant exclusivement le graphisme musical. Un paysage et son reflet constitué d'un extrait de bande passante sur laquelle se dessine une succession serrée d'ondes, qui n'a d'autre objet que de communiquer au lecteur l'objectif poursuivi par le sujet : l'exploration des interactions entre arts visuels et arts sonores. Elle est soulignée par le titre mu-sique en vue qui exprime cette mu-tation à l'origine d'un champ expérimental abyssal.

L'attention qu'il porte à la relation texte-image s'élargit non seulement à la typographie, mais aussi à la nature des supports qu'il utilise. Graphiste iconoclaste, il l'est encore, jouant des plus petits détails avec les cartes de vœux de l'URDLA (**figure 140**) qui interrogent le regard. Il redouble d'invention à l'occasion de ce message annuel. Dans l'édition, des premières coulures d'Angélique¹⁶⁴⁸ aux Livres de peintres, Carton blondes ondulés¹⁶⁴⁹ ou La Magdeleine aux baisers¹⁶⁵⁰, en passant par les frontispices, les estampes contenues dans les luxueuses publications comme Hélicon¹⁶⁵¹, il soigne les couvertures, déniche des illustrations, traque les techniques d'assemblage, arrache au papier des vertus qui vont entrer en dialogue avec la nature de l'encre, quelquefois le vernis qui y est appliqué. Il sacralise l'objet-livre en concevant des emboîtages, des cartonnages... Il ranime des techniques de collage rares pour de modestes éditions¹⁶⁵², conçoit des illustrations aux légendes facétieuses : « Il était un foie ... », dans un ouvrage sur le savant Claude Bernard¹⁶⁵³, « À Kant... », échappé d'un herbier philosophique pour enrichir un ouvrage sur Jean-Jacques Rousseau¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁴⁶ mu-sique en vue, cat. d'exp., URDLA, 12 octobre – 14 décembre 2002, Villeurbanne, 2002.

¹⁶⁴⁷ GALLOT Simon, « Synesthésique Ligeti », mu-sique en vue, cat. d'exp., URDLA, 12 octobre – 14 décembre 2002, Villeurbanne, 2002, p. 51.

¹⁶⁴⁸ GUILLOT Gérard, Angélique 12/12, carnet Syntaxe, n° 3, Lyon, Robert Droguet, 1957. Voir Inventaire édition, Excel n° 212 à 220.

¹⁶⁴⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 946 à 969.

¹⁶⁵⁰ Voir Inventaire graphique, Excel n° 922 à 929.

¹⁶⁵¹ Voir Inventaire édition, Excel n° 733 à 741.

¹⁶⁵² Jacques André éditeur, en 2009 et 2011.

¹⁶⁵³ NGUYEN – SCHOENDORFF Odile, *Je suis... Claude Bernard*, Lyon, Jacques André éditeur, 2009. Voir Inventaire édition, Excel n° 1063.

¹⁶⁵⁴ NGUYEN – SCHOENDORFF Odile, *Je suis... Jean-Jacques Rousseau*, Lyon, Jacques André éditeur, 2011. Voir Inventaire édition, Excel n° 1111 et 1112.

En 2003, Max Schoendorff, dans un texte « Démarrage en côte¹⁶⁵⁵ », fait le point sur les développements de l'URDLA : la structure offre aux artistes la possibilité d'exposer leurs estampes à Bâle, à Düsseldorf ; à Paris des lignes éditoriales se définissent ; elle permet la pratique de l'héliogravure, installe un poste de typographie, réalise des expositions thématiques. L'Atelier de Saint-Prex de Pietro Sarto accompagne l'installation d'une presse de taille-douce. Mais le développement s'accompagne de dépenses et les difficultés s'accumulent.

En décembre 2004, c'est le clash financier. Max Schoendorff fait paraître dans *...Ça presse...*, n° 23¹⁶⁵⁶ : « la mise sous le boisseau de l'Utopie Raisonnée pour les Droits de la Liberté en Art...¹⁶⁵⁷ », sous la forme d'un faire-part de décès. L'association se trouve depuis le 14 décembre en redressement judiciaire après que son président eut proposé dans un premier temps « Une cure de jouvence », un document recelant des propositions jugées insuffisantes pour remédier au déficit, suivi d'une autre étude de solutions intitulées « Mort et transfiguration », retraçant toutes les étapes du périple effectué auprès des subventionneurs pour obtenir les moyens de poursuivre l'activité. Dans le dossier qui est envoyé aux administrateurs, tout est consigné en quatre « sections » : « Appel, Marche au supplice, Grande instance, Argus. » Depuis le lancement d'un SOS depuis l'URDLA (« Appel contre le torpillage de l'URDLA ») et la liste des noms des signataires de la protestation issus principalement du monde de la culture, jusqu'au considérable dossier de coupures de presse collectées¹⁶⁵⁸, le document rend compte des étapes d'un combat sans merci qui se joue avec l'État, la Région Rhône-Alpes et la Ville de Villeurbanne. Le président ne se départ pas de sa combativité, conservant une forme de discours frondeur à l'humour grinçant. La procédure de règlement judiciaire s'enclenche.

¹⁶⁵⁵ *1/4 de siècle d'Utopie déraisonnable, 1978-2003, Villeurbanne, URDLA, 2003.*

¹⁶⁵⁶ *...Ça presse...*, n° 23, décembre 2004, p. 16-17.

¹⁶⁵⁷ Ibid.

¹⁶⁵⁸ Dossier de presse : « Mort et transfiguration », Lyon Capitale, 1-7 décembre 2004, TILLET Pierre ; « URDLA : chronique d'une fin annoncée », Lyon Figaro, vendredi 3 décembre 2004, p. 37, GABRIEL Nelly ; « Entre torpillage et sabotage », Le Progrès, samedi 4 décembre 2004, p. 38, DEVINAZ Danièle ; « URDLA : vivre telle quelle, ou mourir », *L'Humanité hebdo*, 4 et 5 décembre 2004, p. 39, LÉONARDINI Jean-Pierre ; « Histoire d'un petit tigre qui a trop bien grandi », 20 mn, mercredi 15 décembre 2004, p. 40, A. F. ; « Estampes, bientôt la fin ? », 20 mn, vendredi 17 décembre 2004, p. 41, A. F. ; « Les estampes sont dures pour l'URDLA », Le Monde, samedi 18 décembre 2004, MARMANDE Francis ; « Le dernier centre en Europe d'estampes et de lithographies est menacé », Le Progrès, lundi 20 décembre 2004, p. 42, DEVINAZ Danièle ; « Des sénateurs à la rescousse », France 3, le 9 décembre 2004, p. 43 ; Arte, « Métropolis », le 18 décembre 2004, MURE André ; « Lithos...léthales », Le Progrès, samedi 4 décembre 2004, p. 44, non signé ; « Suicide annoncé d'une utopie », La Quinzaine littéraire, 1^{er}-15 janvier 2005, p. 45.

L'artiste et l'équipe autour de lui poursuivent un idéal posé en fer de lance devant « les contingences du réel. L'imaginaire dans l'élaboration passe la plupart du temps à la trappe alors que, du cœur de la pensée, il nourrit l'énergie qui tient debout, l'action concrète¹⁶⁵⁹. »

Pour finir de balayer cet état des lieux, Max Schoendorff, président, revendique cette position instable comme garante de l'utilité de l'institution à la manière provocante dont il a habitude « ses politiques » : « L'URDLA est en danger de mort, tout va bien¹⁶⁶⁰ ! » La fin de l'année 2003 marque la reprise d'un combat engagé dès le sauvetage de l'imprimerie Badier – un patrimoine condamné à disparaître qui se traduit par la préservation de techniques et de savoir-faire et par la production d'estampes nourries de l'imaginaire de plusieurs centaines d'artistes. Une lettre est adressée au ministre Jean-Jacques Aillagon pour renforcer l'octroi d'une subvention qui est menacée. Lors de l'anniversaire de l'URDLA, rue Francis-de-Pressensé, outre les vingt-cinq bougies-cierges, préfiguration d'un enterrement proche, le cocktail se résume à du pain et de l'eau. Dans le *...Ça presse...* de décembre 2004, le faire-part de décès tient lieu de page centrale en résonance avec la première de couverture qui montre la figure d'un saint Sébastien (Hans von Gersdorf (1517 ?) perforé de quantité d'ustensiles contendants, légendée par une citation d'Alfred Jarry, « La mort n'est que pour les médiocres »... Mais *...Ça presse...* continue de paraître et, en mars 2005, une solution est trouvée au Tribunal de grande instance : l'administrateur judiciaire « obtient en fin de compte des partenaires l'engagement de ces moyens¹⁶⁶¹ ». La conclusion s'impose : « tout ira bien à condition de ne rien produire ! »

L'Empreinte d'un baiser ou Voyage en URDLA, un DVD de 52 minutes, réalisé par Henri Durand en 2006, est diffusé au cours de deux journées¹⁶⁶², « Les États d'âme généraux de l'estampe », organisées conjointement par l'atelier de Saint-Prex et l'URDLA. L'objectif : réveiller, lutter « contre la démission des intellectuels et des artistes face aux événements politiques ». Et Max Schoendorff de proclamer « que c'est par la gravure que Goya a véhémentement protesté face à la bêtise régnante¹⁶⁶³ ». Une enquête est menée par

¹⁶⁵⁹ SCHOENDORFF Max, « Démarrage en côte », *¼ de siècle d'Utopie déraisonnable 1978-2003*, Villeurbanne, URDLA, 2003.

¹⁶⁶⁰ SCHOENDORFF Max, « Aurore », *¼ de siècle d'Utopie déraisonnable, 1978-2003*, Villeurbanne, URDLA, 2003.

¹⁶⁶¹ SCHOENDORFF Max, « Hé ! Dites... Ho ! », *...Ça presse...*, n° 27, décembre 2005, p. 2.

¹⁶⁶² Vendredi 9 juin et samedi 10 juin 2006 ; au programme : les techniques, les artistes, les images, les regardeurs, et un projet de charte des « États généraux de l'estampe ».

¹⁶⁶³ SCHOENDORFF Max, « Le grand sommeil », *...Ça presse...*, n° 30, septembre 2006, p. 3.

l'intermédiaire d'une feuille du bulletin qui interroge les absents¹⁶⁶⁴. Après le pain sec et l'eau, une dégustation des Vendanges tardives de 2006 est proposée : RÉC/VOLTE 2006¹⁶⁶⁵, une tragi-comédie où le jeu est à rebattre...

Deux ans plus tard, dans son éditorial du numéro 37 de *...Ça presse...*, l'artiste graveur peut à nouveau affirmer : « la prédestination de l'URDLA aux multiples se voulait métaphore du flux d'attractions et de répulsions qui gouverne les particules humaines : elle n'a jamais renoncé à sa mission d'observatoire des moments et des mouvements sur cet itinéraire accidenté, nécessaire si l'on croit retrouver dans l'art en gestation la fonction anthropologique qui lui revient¹⁶⁶⁶. »

Mais quelque chose semble pourtant s'être enrayé dans l'Utopie, voulue par Schoendorff. Plus aucun éditorial ne fait l'économie d'un certain état de mélancolie. Après s'être battu et avoir réussi à remettre les machines en route – « vaine, la gloriole à tirer de la récursive curiosité pour la chronique de l'URDLA » –, tous les éditoriaux font état d'une barbarie qui, numéro après numéro, interroge : « Et si grandissait une certaine angoisse de la perte du futur ? Si s'éteignait le désir d'imaginer¹⁶⁶⁷ ? » Même s'il pense à une régénération encore possible du tissu culturel puisque le désir de peindre et celui de graver demeurent, l'espoir, « puisque le capitalisme superbe continue d'agir beaucoup plus efficacement contre lui-même que peuvent le faire tous ses adversaires¹⁶⁶⁸ », vacille.

Cependant, la qualité de la production demeure, celle des expositions aussi, et il est du devoir de l'URDLA de la débusquer pour la faire apprécier où qu'elle soit. Pietro Sarto, qui dirige l'atelier de Saint-Prex, dans une communication qu'il adresse à l'URDLA, rappelle que seule compte la qualité de la pièce exposée. Il se peut qu'elle soit de Dürer mais, si elle l'est, elle est montrée au même titre qu'un billet de banque, un papier d'orange ou qu'un timbre-poste¹⁶⁶⁹. L'atelier villeurbannais perpétue « cette aventure technique et spirituelle » en toute liberté, engageant les pouvoirs publics.

¹⁶⁶⁴ Certains, en d'autres temps, avaient pu répondre directement comme Raymond Grandjean (1929-2006) en terminant par « et MERDRE à ces petits bourgeois enculturés », GRANDJEAN Raymond, « in extremis », *...Ça presse...*, n° 30, septembre 2006, p. 10.

¹⁶⁶⁵ L'annonce est publiée dans le bulletin : « Vendanges tardives », *réc/volte 2006* (avec un jeu de mots graphique récolte/ révolte) 2006, *...Ça presse...*, n° 30, septembre 2006, p. 32.

¹⁶⁶⁶ SCHOENDORFF Max, « Narthex » *...Ça presse...*, n° 37, juin 2008, p. 3.

¹⁶⁶⁷ SCHOENDORFF Max, « Assemblée générale, 12 mai 2012, Stat Urdla dum volvitur orbis », *...Ça presse...*, n° 53, juin 2012, p. 2.

¹⁶⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁶⁹ « Nous étions bien d'accord, Max et moi, sur le sens que prenait cette exposition, l'abîme qui sépare le regard du graveur et celui de l'historien ». Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 268, SARTO Pietro, lettre lue

Lors de l'exposition des gravures de Max Schoendorff à l'artothèque de Toulouse, en parallèle avec ses peintures au musée des Augustins, Aliette Armel¹⁶⁷⁰ décrit les rapports entre le graveur Schoendorff et sa technique qui porte en elle le témoignage d'une force : « ... il aime les difficultés, même techniques, et l'alchimie du dessin qui monte de la pierre lithographique après avoir disparu au cours des traitements précédant l'encrage, la maîtrise et la faculté d'anticipation nécessaires – à la quadrichromie pratiquée en plusieurs plaques, le répondant du bois ou du lino au ciseau qui l'entaille –, toutes ces contraintes, et ces joies, propres à l'estampe¹⁶⁷¹, le provoquent, stimulent son goût des défis, son besoin de maîtriser l'impossible technique. » Comme pour ses peintures, poursuit la conservatrice des Augustins, Schoendorff ne fait pas de dessin préparatoire : « il considère la plaque, la pierre, la toile comme un lieu où s'accomplit une sorte de calcification de l'activité mentale, incompatible avec une " réflexion " préalable. Il est hostile à toute idée de modèle, même intérieur ...¹⁶⁷². »

« L'estampe – que Max Schoendorff pratique sous toutes ses formes (gravure sur bois, sur cuivre), à l'outil (pointe-sèche) ou à l'acide (lithographie) – n'est pas un simple complément de la peinture », précise encore Aliette Armel dans le catalogue *Aquabon Aquafortistes Aquatintistes À quoi bon(s) ?*¹⁶⁷³ En effet, le défi technique continue à stimuler l'artiste après qu'il a cessé de peindre sur toile (2004). Il poursuit les échanges avec les matières, pierre, métal, papier ; les substances corrosives dans un échange corporel en tension avec l'outil, avec la presse : « L'artiste donne aux surfaces leur valeur de miroir, un torse se bâtit dans sa volonté de refléter, dans sa volonté de séparer nettement le monde de la matière et le monde de la lumière, avec le souvenir des vérités géométriques élémentaires¹⁶⁷⁴. » Le paramètre temporel joue encore plus profondément son rôle d'agent créateur : le temps de dessiner, celui de traiter le trait, de l'encrage, de la pression. À l'instar des anamorphoses d'Erhard Schön (1491-1542) qui intéressèrent fort les surréalistes, dans les estampes de Max

au Conseil d'administration de l'URDLA, le 23 mars 2015. Elle retrace l'esprit qui a animé les créateurs de ces ateliers de gravure de part et d'autre de la frontière.

¹⁶⁷⁰ ARMEL Aliette, « Max Schoendorff », 2005, *Aquabon Aquafortistes Aquatintistes À quoi bon(s) ?*, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006, p. 35.

¹⁶⁷¹ Le seul constat d'échec évoqué par Max Schoendorff concerne *L'Écartelé*, lithographie, 76 x 54 cm, Michel Cassé, 1974 : « J'étais obsédé par Gautier d'Agoty, j'espérais retrouver ses couleurs... et ça je n'ai jamais pu le faire... » (note retranscrite par Marie-Claude Schoendorff dans le catalogue d'archive de l'atelier, Est-ce temps ?).

¹⁶⁷² ARMEL Aliette, « Max Schoendorff », 2005, dans *Aquabon Aquafortistes Aquatintistes À quoi bon(s) ?*, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006, p. 35.

¹⁶⁷³ *Aquabon Aquafortistes Aquatintistes À quoi bon(s) ?*, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006, p. 35.

¹⁶⁷⁴ BACHELARD Gaston, « Préface », dans FLOCON Albert, *Traité du burin*, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1953, p. 13.

Schoendorff, le temps est une exigence, et « le corps du spectateur est soumis à un parcours et à une scénographie qui orientent la lecture et ménagent des surprises, suscitent des réactions au cours de la déambulation¹⁶⁷⁵ ».

À propos de l'exposition récapitulative de l'œuvre gravé de Max Schoendorff Est-ce temps ?¹⁶⁷⁶, Francis Marmande, écrivain et chroniqueur au Monde, rappelle l'extrême proximité de pensée de l'artiste avec Nietzsche, Klossowski et Bataille. Mais il insiste aussi sur l'attention portée à la matérialité : « Choisir la matérialité du dessin, du papier, de la couleur, des peintures, choisir une expression, sans concepts autres que picturaux, a le sens d'une action poétique¹⁶⁷⁷. » En 2011, le rédacteur en chef d'Exit, Luc Hernandez a, dans l'atelier, un entretien avec Max Schoendorff, autour de l'art contemporain¹⁶⁷⁸, qui montre à quel point l'estampe fut le fer de lance de son engagement sur la scène artistique de son pays : « – Vous avez aussi peint des estampes qu'on peut voir à l'URDLA. C'est une partie essentielle de votre travail... – Oui, je suis devenu une sorte d'apôtre de l'estampe, j'en ai peint pendant quarante ans ! C'est presque un catalogue raisonné de ma petite histoire personnelle¹⁶⁷⁹. »

Max Schoendorff entame sa carrière de graveur par une lithographie en trois couleurs chez Michel Cassé pour *L'Opération Schoendorff*, édité chez Verrière, son galeriste. L'auteur Robert Droguet¹⁶⁸⁰, ami, poète et typographe, lui offre un texte intitulé : Sur une lithographie de Max Schoendorff, La mer de la virilité :

« Planche sacrificielle, odieusement propriétaire et forclosée, dévastée comme un champ de carnage, un ravage, et forte de ses friches et de ses écorchures et de ses déchirures [...] elle dit, avec la fermeté circulaire des choses complexes, l'essentiel d'un paysage sans géographie qui est le portrait du pays sans chemin et sans

¹⁶⁷⁵ PERTHUIS Gwilherm, « Erhard Schön », ...*Ça presse...*, n° 57, juin 2013, p. 3.

¹⁶⁷⁶ Est-ce temps ? », cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 5 mars - 29 avril 2011.

¹⁶⁷⁷ MARMANDE Francis, « Le monde du silence de Max Schoendorff », *Le Monde*, samedi 23 avril 2011, p. 22.

¹⁶⁷⁸ Luc Hernandez republie cet article à l'occasion des quatre expositions qui montrent des œuvres de Max Schoendorff en 2016, « Un regard sur la scène artistique lyonnaise au XX^e siècle », musée des Beaux-Arts, Lyon, du 3 décembre 2015 au 10 juillet 2016 ; « Max Schoendorff », galerie Michel Descours, Lyon, du 3 février au 12 mars 2016 ; « Max Schoendorff-Benjamin Hochart », URDLA, Villeurbanne, du 14 au 20 février 2016 ; « Peintres et vilains, imprimer l'art », Lyon, Bibliothèque municipale de la Part-Dieu, du 9 février au 30 avril 2016.

¹⁶⁷⁹ HERNANDEZ Luc, « Max Schoendorff : « J'ai peur de l'ennui, c'est ce qui me sépare d'une grande part de l'art contemporain », *Exit*, n° 37, février 2016, p. 61.

¹⁶⁸⁰ Robert Droguet avait édité un recueil de poèmes, *Angélique*, illustré par Max Schoendorff. Voir *Inventaire graphique*, Excel n° 212 à 220, GUILLOT Gérard, *Angélique* 12/12, carnet de Syntaxe n° 3, Lyon, Robert Droguet, 1957.

voyage où chemine une limace, dure entrée d'un périscope, la pensée, et son centre qui est partout et sa limite nulle part...¹⁶⁸¹ »

Des bribes de corps entassés s'amoncellent entre l'écume scarifiée de la pierre tendre et des surfaces malmenées, frottées, usées, déterrées d'une matière sablonneuse. Trois couleurs, un rouge sang, un vert émeraude et quelques traces de jaune éteint, jouent avec le blanc du papier. Il reprendra ces teintes deux ans plus tard pour une sorte de diptyque, augmenté d'un bleu. *Les Caresses d'Adam*¹⁶⁸² et surtout son pendant *Les Rêves d'Ève*¹⁶⁸³ font une large place aux nuances des dégradés du crayon lithographique. Des imbrications de chairs palpitantes dessinent une efflorescence de muqueuses, de tissus organiques et de matières fluides et vivantes.

Avec *Les Amies*¹⁶⁸⁴, l'artiste reprend pour la seule fois, en l'inversant, une toile réalisée deux ans plus tôt. Apparaît une gestation de formes féminines, lovées dans un creux, d'où émergent les traits sinueux d'un froissé d'étoffes d'où ne subsisterait que l'image figée d'empreintes fragmentées en ombre et en lumière. « Si le monde des " Amies " n'est pas sans évoquer Paresse et luxure, de Courbet, ou " Les femmes damnées ", de Baudelaire, il exhibe en même temps les secrets " des maquis cérébraux de l'impossible corps plein du rire du désir " » écrit Max Schoendorff afin d'accompagner le catalogue¹⁶⁸⁵ de l'exposition de la toile au musée Paul Dini de Villefranche-sur-Saône en 2001. La lithographie¹⁶⁸⁶ aplatit la subtilité des modelés peints dans le tableau bien qu'elle montre quatorze couleurs. Elle refuse aussi les irisations des moirés contenus dans la peinture.

La Grande Passion (**figures 115, 116 et 117**) se présente sous la forme d'un coffret noir toilé orné d'un frontispice, et de onze planches (76 x 56,5 cm) pressées par Les Imprimerie Réunies pour l'éditeur Jean-Charles Lignel entré en 1971 à la direction du

¹⁶⁸¹ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Sur une lithographie de Max Schoendorff (27 septembre 1970), Lyon, Verrière, 1971.

¹⁶⁸² Voir Inventaire graphique, Excel n° 706, *Les Caresses d'Adam*, lithographie 5 couleurs, 74 x 54 cm, imprimeur Michel Cassé, éditeur Empreinte, 1972.

¹⁶⁸³ Voir Inventaire graphique, Excel n° 707, *Les Rêves d'Ève*, lithographie 4 couleurs, 74 x 54 cm, imprimeur Michel Cassé, éditeur Empreinte, 1972.

¹⁶⁸⁴ Voir Inventaire graphique, Excel n° 708, *Les Amies*, lithographie 14 couleurs, 65 x 48 cm, imprimeur A. Desjobert, éditeur Art Conseil, 1972.

¹⁶⁸⁵ « Les Amies ressortissent à une sorte d'imagerie visionnaire d'un monde où la femme participerait d'un continuum organique dans l'enchevêtrement d'une jungle maniériste. [...] La chair ne s'anime que par le trouble qu'elle suscite », *Le Choix d'un collectionneur, une histoire de la peinture à Lyon et en Rhône-Alpes depuis 1875*, cat. d'exp., musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône, Lyon, 2001, p. 84.

¹⁶⁸⁶ Marie-Claude Schoendorff rappelle que Max refusait à cette estampe l'appellation de lithographie, il disait que c'était de la belle offset !

Progrès, et qui en deviendra le propriétaire en 1979. Chaque lithographie est signée et datée (ex : S 16.IV.72). Le projet est construit en référence avec La Grande Passion d'Albrecht Dürer qui comporte douze xylographies dont un frontispice, réalisées entre 1497 et 1510, conservées à l'Albertina de Vienne. Max Schoendorff y retrouve tout l'intérêt pour la corporéité des personnages que Dürer avait traités selon un procédé de hachures travaillant les modelés, à la façon de la gravure sur cuivre. C'est, cependant, un syncrétisme de culture chrétienne et païenne où l'érotisme assume une part de sacré que l'artiste mobilise.

La première planche reprend en partie centrale le frontispice du coffret qui annonce le titre de l'œuvre. Elle fut cependant la dernière réalisée dans le temps. Elle expose un motif de bucrâne dont les cornes sont enguirlandées de formes organiques souples et fluides. La symétrie générale de la composition, qui sera le propre des onze planches, est accentuée par des bandeaux noirs. Ils enchâssent dans la hauteur chaque planche et accusent le caractère eschatologique du projet. Une constellation d'anamorphoses se déversent autour d'un entrecroisement d'axes qui, en révélant une troisième dimension, accuse son caractère sacrificiel. L'équilibre du contraste prend en compte une grande variété de traitement des surfaces vibrantes : minuscules écailles, voiles de plumetis, jetés de mouchetés, coupes de lamelles, de rayures plus ou moins sinueuses, ou encore trames textiles ou tissulaires. Le dégradé affirme le vivant par le modelé jusqu'aux extrêmes, saturés de blanc ou de noir.

Les dix planches réalisées entre le 21 mars et le 14 avril présentent une mise en page commune : dans le cadre blanc de la feuille les deux bandeaux noirs¹⁶⁸⁷ circonscrivent la surface lithographiée ponctuée par un cabochon centré sur le bord supérieur de l'estampe¹⁶⁸⁸. Une large marge blanche court sur le pourtour. Trois ans plus tard, l'artiste reprend ce système. Il ponctue les bords de son Tabernacle (**figure 120**) de sphères contenant un monde cellulaire détaillé. Seule la planche du 13.IV.72 de La Grande Passion fait précisément référence au texte biblique, avec une crucifixion, ou transparaît l'expressionnisme de Grünewald. La figure christique étrangement déformée aux bras écartés est flanquée de deux dépouilles de lambeaux amalgamés. Des lignes de traîne baconiennes semblent dissoudre l'expression de terreur focalisée sur le visage du crucifié.

¹⁶⁸⁷ Ces deux bandeaux noirs avaient déjà été utilisés dans le collage De natura Lucretia, vers 1957, 31 x 23,8 cm, coll. de l'artiste, Voir Inventaire graphique, Excel n° 368 inv. 149.

¹⁶⁸⁸ 1/ S 21.III.72, losange, 2/ S 23.III.72, cercle, 3/ S 25.III.72, ellipse horizontale, 4/ S 3.IV.72, triangle, 5/ S 4.IV.72, hexagone, 6/ S 7.IV.72, carré, 7/ S 9.IV.72, étoile à huit branches, 8/ S 13.IV.72, pentagone, 9/ S 12.IV.72, rectangle vertical angles abattus d'obliques à pointes, 10/ S 14.IV.72, rectangle vertical angles abattus de quart de cercle, 11/S 16.IV.72, 11/ LA GRANDE PASSION.

Max Schoendorff implique le regardeur par des rendus haptiques autant qu'optiques : il introduit des frottages qui accentuent l'authenticité de la sensation. La souffrance est noyée au sein des formes du désir, pulsions organiques, rugosités d'un sexe ou galbe lisse d'une carnation, tension d'un membre fondu dans un bouillonnement d'étoffes. D'une écume écrêtée, transmutation de métaux silencieux, se dessinent des sinuosités obstinées. Les torsos montrent des transparences diffuses de dégradés texturés. Le trait est nerveux. Les volumes incorporent l'intérieur d'écorchés dans la mollesse de leurs contours redoublés par le maillage de fourreaux qui épousent les tensions. Un sein semble caparaçonné d'une gangue de métal, un tatouage oblitère un faisceau musculaire de son application répétée. Rompant avec l'hypnose de la débauche savamment composée, des éléments d'architecture surgissent : des fenêtres aveugles systématiquement présentes dans la partie supérieure de chaque planche. Elles font naître des flux de matières vivantes, trouées ou obstruées comme autant d'écrans translucides, elles avalent, elles aspirent ou rejettent. Les colonnes deviennent vertébrales. Les pics écartent les chairs. Une faille s'entrouvre sur le blanc ou le noir d'un néant. Des emmarchements composent des bassins épurés ou baroques, des arènes en attente d'entrelacs suspendus débordent par ailleurs au-delà de la feuille, faisant naître des profondeurs vite obscurcies. Le chaos contenu par les bandeaux de noir fait souvenir du délitement de l'issue : quel que soit le sens, les sens, il n'y a qu'une certitude, au bout de la Passion, la mort.

Le rythme d'exécution est soutenu : Max Schoendorff réalise ces onze planches entre le 21 mars et le 16 avril 1972. Il est vrai que cette année ne voit que deux toiles sortir de l'atelier. Au théâtre, il signe aussi la scénographie très complexe de *La Langue au chat* de Roger Planchon. C'est aussi l'année de sa première exposition parisienne à la galerie Verrière, avenue Matignon.

Durant les années 1973 et 1974, dix lithographies sont pressées chez Michel Cassé à Paris : *La Rumeur*, *Vanités de la vanité*, *Au fond du miroir*¹⁶⁸⁹, *Au creux d'un cri*, *Chambre de pierre pour vierge* (**figure 1119**), *Ivresse*, *Le Philtre*¹⁶⁹⁰, *Tabernacle* (**figure 120**), *Eau-mère hurlant*¹⁶⁹¹ et *L'Écartelé*¹⁶⁹². Elles ont toutes des formats en hauteur, principalement 74 x 54 cm ou 76 x 54 cm, sont dotées d'une, deux ou quatre couleurs.

¹⁶⁸⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 718, *Au fond du miroir*, 1973, lithographie, 76 x 54 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹⁰ Voir Inventaire graphique, Excel n° 730, *Le Philtre*, 1974, lithographie, 60 x 40 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹¹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 729, *Eau-mère hurlant*, 1974, lithographie, 74 x 54 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹² Voir Inventaire graphique, Excel n° 728, *L'Écartelé*, 1974, lithographie, 76 x 54 cm, coll. de l'artiste.

Perforant la surface d'un cadre dans le cadre, les genoux serrés de *La Rumeur* (**figure 118**) exposent leur rondeur jaillissant d'un flot de jupons qui drape les formes organiques éruptées d'un crâne fracassé. La peau est irisée. Les textures se mêlent, elles bourgeonnent, se plissent, s'enroulent, s'épousent. Le contraste des noirs et des bistres s'équilibre. Une puissance onirique se dégage de cette image fantomatique.

Déjà bien présent dans *La Rumeur*, le crâne de la vanité gagne une place centrale dans *Vanités de la vanité*¹⁶⁹³. Il règne sur le réseau amoncelé d'une myriade de fragments précisément soulignés, de formes organiques déployées, dégradant un bleu de Prusse léger ou profond, deux tons de vert, tour à tour froids ou chauds selon que l'émeraude ou le bronze s'en mêle. Enfin, toute une gamme de lie de vin complète la palette particulièrement harmonieuse de cette estampe.

L'Éros reprend la main avec *Chambre de pierre pour vierge* (**figure 1119**). Proche du tableau de 1970, *La Fille de Loth* (**figure 201**), un corps acéphale s'affale dans la diagonale de la feuille. Le bulbe efflorescent d'un sexe masculin dépecé épouse son renversement. L'arrière-plan est grillagé. Une chaleur de coloris diffuse : rouges cuivrés, ocres jaunes, maculations de pourpre. D'autres corps se devinent.

Première apparition, dans *Ivresse*¹⁶⁹⁴, de ce motif bi-valve central que l'artiste reprendra à grande échelle des années plus tard comme armature de *Naïade. Monologue*¹⁶⁹⁵ (1991) ou d'*Ex-terminata*¹⁶⁹⁶ (1996).

En 1973, Max Schoendorff signe en peinture *Narcisse décomposé*¹⁶⁹⁷ et en gravure *Au fond du miroir*¹⁶⁹⁸, deux œuvres riches d'un répertoire graphique convergeant : pulsations de matière vivante, plissés lapidaires, résilles effilochées, fluidités écumantes, anamorphoses circonvolutiques, reflets miroitants noyés dans le flot des cartographies aléatoires. Les contrastes des blancs et des noirs de la lithographie comme les myriades de couleurs de la palette orchestrent l'hybridation de pièces baroques aux multiples accents.

¹⁶⁹³ Voir Inventaire graphique, Excel n° 716, *Vanités de la vanité*, 1973, lithographie, 74 x 54 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹⁴ Voir Inventaire graphique, Excel n° 721, *Ivresse*, 1974, lithographie, 74 x 54 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹⁵ Voir Inventaire peinture, Excel n° 279, *Naïade. Monologue*, 1991, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹⁶ Voir Inventaire peinture, Excel n° 327, *Ex-terminata*, 1996, huile sur toile, 130 x 97 cm, coll. de l'artiste.

¹⁶⁹⁷ Voir Inventaire peinture, Excel n° 160, *Narcisse décomposé*, 1973, huile sur toile, 61 x 50 cm, coll. part.

¹⁶⁹⁸ Voir Inventaire graphique, Excel n° 718, *Au fond du miroir*, 1973, lithographie, 76 x 54 cm, coll. part.

En 1974, Max Schoendorff réalise une lithographie, *Au creux d'un cri*¹⁶⁹⁹, qui résonne à plusieurs égards dans les rapports de surface avec une huile de 1965, *L'Ouvert*¹⁷⁰⁰ : une composition très symétrique d'intérieur de coquillage, une huître peut-être, constituée de glaces translucides nacrés rosés, bleutés, filigranés dans ses membranes transparentes. Des corolles se déploient. Dans la lithographie, d'une béance phanérogame s'échappe un flot rouge sang. Les couleurs sont éclatantes, modulées en dégradés, en vibrations par un coloriage aux traits serrés. Surmontant l'ondoiement de ces métamorphoses dans la toile comme dans l'estampe, un regard vide intrigue. Ce masque, au regard plus ou moins habité, apparaît à de multiples reprises dans plusieurs tableaux : *Die unendliche Toten*¹⁷⁰¹ (1975), *Noun et Nout*¹⁷⁰² (1990), *Le Rôdeur de la nuit*¹⁷⁰³ (1992), *Antiportrait phanérogame*¹⁷⁰⁴ (1994), et dans la grande lithographie, *La Tentation de Lilith* (**figure 125**).

Le *Philtre*¹⁷⁰⁵ fait figure d'expérience lithographique, sans lien narratif, sans commencement ni fin : mélanges d'encres abreuvant les tracés recomposés aux structures d'étoupes de l'empreinte, pâtes spongieuses, vermiculées, tressages. Des ébullitions produisent de minuscules reliefs lunaires. L'artiste assiste à l'hybridation de ses matrices ; il procède de la même alchimie dans son atelier-laboratoire sur la toile *Fétiche* (**figure 207**). Il jouera encore de ces outils et de ces substances avec *Héland* (**figure 212**). Construites autour du tracé d'une surface rectangle, les œuvres proposent tour à tour opacité et transparence, comme mise en abîme, retour à l'origine. Malgré les essais de tirages sur fond blanc, la version retenue par l'artiste demeure sur fond noir, accentuant le caractère énigmatique et romantique du titre.

Avec *L'Écartelé* (**figure 212**), Max Schoendorff se lance d'abord un défi technique : retrouver la palette des planches anatomiques de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785). Les surréalistes avaient été sensibles à la « beauté convulsive » mise en scène avec les gravures du siècle des Lumières, comme la planche de *L'Ange anatomique*. La machine humaine est disséquée, comme chez Marcel Duchamp, elle est perçue à l'image d'un

¹⁶⁹⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 731, *Au creux d'un cri*, 1973, lithographie, 76 x 54 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷⁰⁰ Voir Inventaire peinture, Excel n° 160, *L'Ouvert*, 1965, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.

¹⁷⁰¹ Voir Inventaire peinture, Excel n° 167, *Die Unendliche Toten*, 1975, huile sur toile, 150 x 150 cm, coll. part.

¹⁷⁰² Voir Inventaire peinture, Excel n° 273, *Noun et Nout*, 1990, huile sur toile, 200 x 200 cm, coll. part.

¹⁷⁰³ Voir Inventaire peinture, Excel n° 282, *Le Rôdeur de la nuit*, 1992, huile sur toile, 116 x 89 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts.

¹⁷⁰⁴ Voir Inventaire peinture, Excel n° 305, *Antiportrait phanérogame*, 1994, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part.

¹⁷⁰⁵ Voir Inventaire graphique, Excel n° 730, *Le Philtre*, 1974, lithographie, 60 x 40 cm, coll. de l'artiste.

assemblage désirant. Des faisceaux ceints de rubans spiralés enserrant l'armature d'un vide thoracique donnant naissance aux ondulations molles de formes amalgamées par le flux vivant du trait. L'anatomie découvre les forces expressives d'attraction de la dissection du vivant. Le sujet s'efface au profit des lignes de force qui l'animent. Le rendu des couleurs souhaité par l'artiste au sortir de l'épreuve chez Michel Cassé ne fut pas en accord avec les attentes du lithographe. Quant à croire que le titre *L'Écartelé* intégrait aussi l'écart matériel avoué...

Quelques années avant de reprendre l'atelier Badier à l'origine de la création de l'URDLA, Max Schoendorff rencontre Pietro Sarto, véritable « chef de bande » de l'Atelier de Saint-Prex à côté de Lausanne, en Suisse. Leur affinité devient amitié. Elle fut tenace et féconde autour de valeurs communes : liberté de penser, d'agir, afin que la technique puisse élever l'âme de la matière fondue dans une forme de communautarisme de moyens, ouvert, assorti d'une l'utopie aux contours fouriéristes. *Schlussreim* (**figure 122**), eau-forte et pointe-sèche, fut la seule estampe, signée par Max Schoendorff, qui sortît de ces presses des bords du Léman. C'est, pour Schoendorff, le livre¹⁷⁰⁶ (**figure 123**) qui deviendra le lieu et l'endroit de l'usage de cette technique où jamais le dessin ne fut peut-être si empreint de mémoire, « l'érigeant en un peuple de statues ou la couchant sur l'autel du sacrifice pour en respirer les augures¹⁷⁰⁷ ». Une *Melencolia*, dans *Schlussreim*, qui aurait ramassé la matrice parfaite pour y méditer sur l'eau bleuisseuse du lointain.

Si l'on était tenté, devant *Du sang de la Méduse* (**figure 124**), de se remémorer un instant qu'hormis Pégase et Chrysaor (père de Géryon), du sang de la Méduse, Asclépios aurait extrait à la fois un poison et un remède capable de réveiller un mort, on pourrait imaginer avoir retrouvé le mythe signifiant l'ambivalence de la gravure. Mais Schoendorff n'illustre pas, on surinterpréterait donc à chercher là un lien... Cependant la mémoire diffuse. Englouti dans un portrait labyrinthique au regard vide, le regard est happé par le chahut archimboldesque de formes qui, d'espaces en espaces, offrent l'écrin d'une scénographie. Il est possible que Max Schoendorff travaille déjà à *La Cenerentola* (**figure 269**). Le motif complexe du décor-machine, qu'il retient, une cage métallique, semble se retrouver au cœur du dispositif lithographique : « Tous les lieux, indique Schoendorff, sont donnés simultanément pour que le monde soit présent dans sa temporalité et qu'il soit stable, pour

¹⁷⁰⁶ RIVIÈRE Roger-A., *Poésies complètes*, Paris, Guy Chambelland éditeur, 1975 ; Max Schoendorff, *Aquarelles 1974-1975*, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976, non paginé.

¹⁷⁰⁷ LERRANT Jean-Jacques, « Une mise en théâtre de la mémoire », Max Schoendorff, *Aquarelles 1974-1975*, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976, non paginé.

que les rapports de l'univers soient organisés une fois pour toutes¹⁷⁰⁸. » La structure fait sens. Ce même constat se fait avec *Un voyage d'Hypérior*¹⁷⁰⁹, une imbrication de plans du condensé au sublimé au sein d'un entrelacement très organique. C'est la dernière lithographie de Max schoendorff qui sort de l'atelier de Michel Cassé.

À partir de 1980, toutes les estampes seront pressées dans l'atelier d'abord lyonnais puis villeurbannais de l'URDLA. Avec *Nature déshabillée*, *L'Union libre*, *Idylle et Sibylle*, *L'Antre de l'autre* et *Trous blancs*¹⁷¹⁰, on assiste à une explosion de couleurs : aux pourpres orangés rosis par des incarnats duveteux succède une harmonie d'ocres violacés, de terre de vert anglais, quant aux quatre couleurs d'*Idylle et Sibylle*, elles se déclinent en une harmonie de tonalités pastel. Avec *Trous blancs*, le décalage opère, jouant de la matière colorée, de son absence dans trois trous blancs, troublants. Le procédé lithographique est rendu à un acmé de variations. Le dessin habite une dimension érotique à la fois caressante et rythmée. Le regard est absorbé, submergé par le processus d'entraînement à suivre le trait, déclenché par les foisonnements contenus par l'image. Elles préfigurent l'immense lithographie *La Tentation de Lilith* (**figure 125**), lithographie d'une couleur, le noir, constituée de neuf pièces aboutées qui excitera le processus mental exercé.

La Tentation de Lilith (**figure 125**) offre un déferlement de formes charnelles surgissant au travers de cadrages superposés, de fenêtres, de portes adossées hypothétiquement les unes aux autres. Des jaillissements, des passages se dérobent dans une mise en abîme. Lilith est une déesse qui cherche à entrer par effraction pour arriver à ses fins de séductrice. À partir de la figure centrale du ventre se dessinent les attributs de l'envoûtement, galbe d'une jambe, cambrure d'un dos, courbe d'une gorge, arrondi d'une cuisse. Ce ventre originel était le motif central de la toile *Nabelschnur der Zeit*, [Nombril du temps] (**figure 189**) de 1967. Les surfaces de *La Tentation de Lilith* sont aimantées de matières rendues animées. Nombre d'entre elles reproduisent au crayon lithographique la texture de la pâte prise pour sujet : fermentations, sédimentations, cloques, concrétions, ramifications craquelées... les motifs se disloquent, s'enlacent, se lovent, s'encastrent. L'écume trouve l'arabesque qui vient lécher des amas de débris stratifiés. Une frénésie de

¹⁷⁰⁸ FONTAINE Gérard, *Le Décor d'Opéra- un rêve éveillé*, Paris, Éd. Plume/Adès, 1996, p. 217.

¹⁷⁰⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 829, *Un voyage d'Hypérior*, 1979, lithographie, 74 x 54 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷¹⁰ Voir Inventaire graphique : Excel n° 853, *Nature déshabillée*, 1980, lithographie, 76 x 56 cm, coll. de l'artiste ; Excel 878, *L'Union libre*, 1982, 76 x 56 cm, coll. de l'artiste ; Excel 879, *Idylle et Sibylle*, 1982, 76 x 56 cm, coll. de l'artiste ; Excel 880, *L'Antre de l'autre*, 1982, 76,5 x 56,5 cm, coll. de l'artiste ; Excel 885, *Trous blancs*, 1983, 120 x 80 cm, coll. de l'artiste.

forces désirantes, tempétueuses et diluviennes, insuffle dans le dessin les échos linéaires de mouvements décomposés en vibrations puissantes : le gouffre d'un siphon, la chute d'une cataracte. Un souffle parcourt les transparences de décombres. Les zones obscures disputent des recoins profonds à la clarté mercurielle de la tonalité. Un monde de passion se déploie.

Max Schoendorff est ensuite mobilisé par un large programme, *Naturam natura docet, debellet ut ignem*¹⁷¹¹ (La nature enseigne à la nature à combattre le feu), qui va l'occuper deux années durant (1985 et 1986). Quatre grandes toiles, quatre lithographies, quatre linogravures et quatre dessins à la mine de plomb composent le projet.

Il poursuit ensuite son œuvre gravé avec trois linogravures *Ramu*, *Karawari* et *Yuat*¹⁷¹², puis avec deux lithographies *Orage* et *Chair et Fleurs*, des commandes destinées à deux organismes régionaux, l'Union des arts plastiques (UAP) et l'Agence pour le développement économique de la région Rhône-Alpes (ADERLY).

L'intérêt du graveur pour les courants de pensée originaux se renouvelle au fil de ses œuvres. Avec *Marcion expose les antithèses*¹⁷¹³ et *Une promenade avec Simon le Mage*¹⁷¹⁴, il explore les épisodes de l'hérésiologie remontant cette fois à l'Antiquité. Après l'estampe qui avait pour moitié compté au programme du cycle alchimique *Naturam natura docet, debellet ut ignem* (1985), renouant avec l'origine de l'*Atlanta Fulgiens* dont il est issu, Max Schoendorff parcourt la gnose avec *Marcion expose les antithèses* et *Une promenade avec Simon le Mage* en 1990. Le répertoire graphique est bi-couleur, noir et blanc, alliant lithographie et linogravure pour les fonds. On observe dans la linogravure une nervosité du sillon proche de celle de la xylogravure. Un tracé incisif de méandres rythme les surfaces de tremblements. Il s'articule autour d'une abondance de motifs cernés. L'image renvoie à un art pariétal qui s'inscrit dans une recherche extra-européenne qui captiva les artistes modernes. On y perçoit les traces de l'aspiration pour une authenticité, la refondation d'un regard originel que laissent imaginer les titres de ces œuvres. Le corps est en continuelle transformation, transmutation, régénérescence. L'économie de quelques accents anthropomorphiques suffit à le rendre immanent. Ces deux pièces serviront de cartons pour

¹⁷¹¹ Ce programme a été étudié dans la partie 4, Les séries comme une exploration de sous-continent, p. 217.

¹⁷¹² Voir à ce sujet le chapitre : Le cœur des imbibitions, p. 63.

¹⁷¹³ Voir Inventaire graphique, Excel n° 970, *Marcion expose les antithèses*, 1990, lithographie et linographie, 75 x 105 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷¹⁴ Voir Inventaire graphique, Excel n° 971, *Une promenade avec Simon le Mage*, 1990, lithographie et linographie, 75 x 105 cm, coll. de l'artiste.

l'édition¹⁷¹⁵ de tapis réalisés en deux dimensions à la main, selon le procédé du tuffage, en laine vierge. Ils furent tissés d'avril à novembre 1990, et exposés dans la galerie Arrivetz¹⁷¹⁶ à Lyon. L'atelier de tissage CRC avait associé pour sa collection XX^e siècle, Valerio Adami, Pierre Alechinsky, John Armleder, Eduardo Arroyo, Alain Clément, Olivier Debré, Bengt Lindström, Bram van Velde... La matérialité voluptueuse du support fait corps avec la poésie de l'image, « la chair comme tapis de prière¹⁷¹⁷ ». Comme intention, la gnose est là bien présente dans ces deux œuvres, pour rappeler que le seul moyen de briser l'illusion du monde et d'atteindre la plénitude est de vivre selon ses désirs, ce qui fait de Max Schoendorff un gnostique de la gravure.

Après sa rupture avec le metteur en scène Jacques Rosner, à l'issue d'une collaboration de vingt ans, Max Schoendorff marque le pas dans le domaine de la scénographie théâtrale. Il continue néanmoins à en imaginer les contours, en gravure, cette fois, avec *In extenso* (**figure 135**). C'est la première et la seule estampe qu'il réalise sur zinc. Elle autorise de plus grandes dimensions que celles de la pierre lithographique. Dans un format horizontal, propre à la scène théâtrale, il met en scène un être mi-femme mi-oiseau, en attente, dont on ne sait ni s'il est simple ou double, ni si nous en avons une vision extérieure ou intérieure. L'être aux formes visqueuses se rapproche de celui, tricéphale, de Max Ernst observé dans *Le Surréalisme et la peinture* (1942), de la collection William Copley. On assiste au spectacle d'une métamorphose. Le titre de l'œuvre en rassemble la totalité. Deux plans frontaux se superposent, formant une perspective dont la profondeur est incarnée par un battant clouté qui demeure entrouvert. Postée dans l'embrasement troglodyte de l'ouverture, rappelant la forme parallélépipédique du caisson sur lequel se dresse l'être multicéphale de Max Ernst, la silhouette d'*In extenso* se découpe sur un paysage. Il est constitué de trois bandes de couleurs occupées par un cirque vert bronze oxydé, surmonté d'une frise de sommets modelés d'aspérités teintées du turquoise des glaciers, couronné du calme irisé d'un jaune travaillé de reflets nacrés. Ces montagnes zoomorphes, spectatrices aveugles d'une

¹⁷¹⁵ Atelier CRC, créé en 1987 par Antoine Merteuil, à Chalon-sur-Saône, fait fabriquer par la société SFP Tisca en Bourgogne. Dimensions : 210 x 160 cm et 325 x 250 cm. L'édition de chaque tapis avait été prévue à 7 exemplaires, chaque exemplaire ayant un certificat d'authenticité signé par l'artiste et l'éditeur.

¹⁷¹⁶ Ces tapis sont exposés par Arrivetz, 24, rue Jarente, Lyon 2^e, du 8 décembre 1990 au 3 janvier 1991.

¹⁷¹⁷ *Jeou p'ou t'ouan* ou *La chair comme tapis de prière* est un ouvrage de Li-Yu et Pierre Klossowski, paru chez Pauvert en 1979. Ce titre est repris dans un texte qui accompagne la présentation des tapis de Max Schoendorff, dans SCHOENDORFF Max, « Tapis originaux », Chalon-sur-Saône, Atelier CRC France, cat. de vente, 1991. Marcion expose les antithèses : « excommunié par son propre père, ô merveille des merveilles, ravissement et sujet de stupeur, il ouvre avec la langue la prison de nos corps étrangers. » Une promenade avec Simon le Mage : « avec Héléne, soleil et lune, sur les sables de Samarie, d'Anatolie, de Palestine, ils brûlent contre la décomposition du monde par le désir et l'amour : la chair comme tapis de prière. »

arène déserte qui rappelle la vacuité des tableaux de De Chirico, redoublent, ici, le langage de la nature. Elles naissent de l'iconographie aléatoire de la fractale, héritée des frottages surréalistes et que l'artiste intègre, comme une écriture automatique et monstrueuse, à la fois dans ses dessins, ses estampes et sa peinture. Contrairement à la représentation de Max Ernst, dont l'intérêt se porte sur l'action de l'être composite peignant un tableau, l'estampe de Max Schoendorff suscite un sentiment de dépaysement provoqué par la théâtralité de la scène.

Le retour à un format vertical pour *Le Fond du cœur* (**figure 136**) de 1991, plus fréquent, restitue l'aspect d'une zone intérieure tapissée de motifs de colonnes enlacées, de filins dorés, cuivrés ou violacés, ornant une chambre des secrets aux décors miroitants. Avec quatre couleurs, jaune, rouge, violet et bleu, l'artiste invente de riches combinaisons de coloris qui n'ont d'égales que la bigarrure des tressages, des trames textiles, des concrétions proliférantes de bulles, des feuilletés de métal repoussé. Quelques êtres bicéphales, crochus, tentaculaires, peuplent cet espace de rêve. Une logique graphique, constituée de traits oblongs, parallèles, imprime le mouvement d'une trajectoire suspendue, retenue, d'un sarcophage anthropomorphe éventré à la place du cœur – cœur à la fois contenu et contenant. La chute est cependant prévisible, elle est accentuée par la ligne sinueuse laissée en réserve et qui relie l'image à son support, le blanc du papier. Le support de l'image n'est en rien anecdotique chez Schoendorff, il est souvent le rappel d'une matérialité qui requiert une attention. Il laisse remonter les réserves à la surface comme signes plastiques impliqués, c'est ainsi le cas dans *Bissextille*¹⁷¹⁸ ou *Interlope*¹⁷¹⁹.

La même année que la création de *Bissextille*, Max Schoendorff rappelle dans les *Cahiers Roger Vailland* que « qui dit création dit désir¹⁷²⁰ ». La main amalgame les formes à une matière organique poursuivant une accumulation d'éléments enfouis, encore inconnus du peintre à l'instant où il les exhume : *Bissextille* comme *Interlope* habitent les marges du désir. Des éclats s'incrustent dans une débauche de couleurs. On a conscience de la complexité de la technique qu'il faut mobiliser pour les obtenir... L'artiste agite des substances qui semblent intrinsèquement animées, de la mollesse, du palpitant, du rugeux, du cristallisé, du tacheté. C'est sur les traces de corps imbriqués, épousant d'autres corps, que Max Schoendorff

¹⁷¹⁸ Voir Inventaire graphique, Excel n° 996, *Bissextille*, 1993, lithographie, 49 x 63 cm, coll. de l'artiste. *Bissextille* illustre la couverture d'un ouvrage de psychiatrie : DILL Jacques, SASSOLAS Marcel, *Douze rencontres en terrain psychotique*, Toulouse, Éditions Érès, 2015.

¹⁷¹⁹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 1082, *Interlope*, 206, lithographie, 120 x 80 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷²⁰ SCHOENDORFF Max, « Créer au XXI^e siècle », *Cahiers Roger Vailland*, n° 6, décembre 1996, p. 38.

poursuit la capture d'une cohérence ainsi créée qui touche au plus profond de la complicité avec son regardeur.

Max Schoendorff poursuit son œuvre gravé à partir d'expériences nouvelles. En 1992, il réalise deux grandes estampes à l'aquatinte. Grâce à ce procédé, il parvient à un rendu voluptueux, présentant des surfaces vibrantes de milliers de particules encrées. La palette délicate de gris contraste avec le noir total du trait acéré obtenu par la morsure de l'acide de la plaque de métal. S'ensuit un effet de lavis maîtrisé, totalement cerné. Point enfoui¹⁷²¹ : « C'est l'exploration, pour ne pas dire le fouaillage inquisiteur des corps. Dont on ne sait, même après attentive scrutation, où ils commencent, où ils finissent dans cette représentation du dedans et du dehors, de l'enveloppe et des entrailles. [...]. On pense à des bacchanales organiques d'un érotisme raffiné et cru¹⁷²². » Nous ne sommes plus dans la fragmentation des formes mais dans le mouvement qui l'a engendrée : l'éclatement, l'explosion, le jaillissement, un déferlement presque japonisant. Une large vague pâle s'incurve, elle entraîne dans son écume un élan vital et extatique : des éclats de corps y tracent les soubresauts déformants du plaisir. Dans la partie droite de la gravure, tout ne semble être que ruine et désolation. L'obscur découvre à peine l'ossuaire dispersé exhibé. D'autres marqueurs de l'éprouvé et du fantasmé s'y détectent : béances coagulées, surgissements informels, déchirures, effritements. Des échos graphiques prennent corps par faisceaux ondulants de lignes serpentine. Jusqu'au centre même de l'image qui exprime la cruauté viscérale d'un état second. Délices et supplices s'incrument sous l'acide.

Avec Max Schoendorff on s'aperçoit que l'ombre des flammes est habitée. À *l'ombre des flammes*¹⁷²³ naît un grouillement foisonnant qui dessine mille allusions aux figures de l'indicible. Il se forme, grâce à l'aquatinte, une matière moelleuse au sein de laquelle des échos sinueux impriment une danse entre surfaces pleines du blanc laissé en réserve, grises ou noires. En contrepoint se superposent des trajectoires d'espèces hybrides : la carapace ténébreuse d'un dragon fabuleux se cabre, transpercée par un éclair blanc. Dans un repli de lumière, des bêtes mènent une existence de lémures.

¹⁷²¹ Voir Inventaire graphique, Excel n° 984, Point enfoui, 1992, aquatinte, 75 x 106 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷²² GABRIEL Nelly, « Le même, différent », Lyon Figaro, 27 novembre 2004, p. 12.

¹⁷²³ Voir Inventaire graphique, Excel n° 985, À *l'ombre des flammes*, 1992, aquatinte, 75 x 106 cm, coll. de l'artiste.

Avec Haut cadavre exquis¹⁷²⁴, en 2000, Max Schoendorff se livre à l'URDLA au jeu surréaliste du « cadavre exquis » avec trois autres artistes (de haut en bas) : Marco Polo, Georges-Henri Morin et le lithographe de l'URDLA, Marc Melzassard. Le jeu bien connu consiste à faire exécuter un dessin à chacun, sans qu'aucun ne puisse tenir compte de la contribution précédente. L'ensemble finit par représenter un personnage fantastique campé sur un socle qui offre étrangement une certaine logique anatomique. Cette lithographie trouvera sa place avec Merry Raid¹⁷²⁵ à l'exposition Kanular à l'INSA (école d'ingénieurs qui croise arts et techniques) en juin 2000.

La problématique du temps, que Max Schoendorff déploie, se trouve interrogée dans le titre de la rétrospective de l'œuvre gravé, Est-ce temps ? (**figure 137**), ultime jeu sur le mot es-tam-pe. Ce catalogue est conçu pour l'essentiel à l'occasion d'une exposition à l'URDLA qui se tient concomitamment avec Max Schoendorff, accrochage au musée des Beaux-Arts de Lyon. Les paroles qui l'accompagnent sont l'œuvre d'amis, de critiques, d'artistes, de conservateurs, de poètes, de dramaturges, d'écrivains, d'hommes de théâtre et de cinéma. Ils figurent sous le titre générique de « Fragments » comme autant de contributions que le graveur a souhaité présenter chronologiquement. Le premier texte¹⁷²⁶, d'avant soixante-huit, donne le ton, celui de l'épopée poétique : Jean-Jacques Lerrant avait repéré en Max Schoendorff un peintre d'histoire, une histoire revisitée à l'aune d'une carte du monde surréaliste. Autre discours des premières tentatives, il est signé Robert Droguet et résume l'essence du projet dans sa totalité « une peinture muqueuse de l'émoi¹⁷²⁷ ». En effet, le caractère organique est omniprésent. Le poète-typographe Robert Droguet souligne aussi le caractère méditatif de la pratique de l'artiste qui insiste sur le désir comme vertige des sens. Il exalte le mouvement contenu dans le dialogue instrumental et matériel qui nourrit les mirages de la vision. Au détour d'un entretien¹⁷²⁸ avec Roger Planchon, en 1980, on prend conscience de la dimension « savante », rendue palpable par une technique qui aspire touche après touche, lentement, à l'unicité de son propre langage. Dans ce même ouvrage, d'où est extraite la remarque du metteur en scène, Max Schoendorff se prête au sens que Jean-Clarence

¹⁷²⁴ Clin d'œil à à Ba-ccha-nale ?, Voir Inventaire graphique, Excel n° 1005, Haut cadavre exquis, 2000, aquarelle, 76 x 49 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷²⁵ On pense à Ready Made. Voir Inventaire graphique, Excel n° 1005, Haut cadavre exquis, 2000, aquarelle, 50 x 52,5 cm, coll. de l'artiste.

¹⁷²⁶ Extrait de LERRANT Jean-Jacques, Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff, Lyon, s.e., 1967.

¹⁷²⁷ DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Verrière, 1971.

¹⁷²⁸ PLANCHON Roger, « Pour un portrait de Max Schoendorff », dans LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, op. cit., p. 20-24.

Lambert donne au caractère éminemment érotique de son œuvre. Il est à considérer au sens de Georges Bataille « il est une voie d'accès au sacré, lequel n'a rien de paradisiaque ni de céleste, étant [...] une descente et une chute, un gouffre où sombrent les systèmes et les certitudes aussi bien que les données convenues du Réel¹⁷²⁹ ». Le faste de ces mises en scène campe sur le papier ou sur la toile les éléments d'une scénographie qui transmute les formes incorporées. Le singulier naît du foisonnement de ces mondes interchangeable. Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse en 1985, y est particulièrement sensible : « ... il devine le mouvement du végétal semblable à celui, moins visible, du minéral, à celui, plus remuant, de l'animal, et invente, pour le dire en images, des floraisons charnelles, des brisures d'agates, de somptueux plissés, des corolles de pierre, des grossissements de coupes microscopiques offertes comme toiles de fond à l'espace mental où se joue un opéra cosmique¹⁷³⁰ ». On relèvera avec lui un autre trait marquant des compositions schoendorffiennes, cette beauté sauvage qui affleure sous les travestissements raffinés des cataclysmes imbriqués.

Pour lutter contre la page blanche qui malmène toujours un moment, l'artiste précipite quelques ancrages, maculations, empreintes, réminiscences d'aléatoires maîtrisés, comme l'avaient fait Masson, Dominguez ou Max Ernst. Renouvelée à chaque projet nouveau, puis reprise avec une minutie extrême, l'opération matérielle prophétique est conduite au long d'un cheminement patient. Les transformations accusent les ressemblances ou les dissolvent, les couleurs s'altèrent. Elles se moient comme si une durée était nécessaire à leur genèse, à leurs mues au rythme des pensées contenues ou provoquées par leur matérialité.

Intercesseur d'idées novatrices, défricheur de territoires enfouis de la culture, affréteur de sens exhumés, assistant devant l'apparition d'une germination qui s'incarne sous le burin ou le pinceau, sont autant de traits qui dessinent la conception romantique de son Gesamtkunstwerk. Et si son art est cruauté, c'est qu'il assume toutes les contradictions jusqu'à celle du désir exhibé en catharsis parce qu'il est au creux du fluide vital de sa création. Que l'on considère le mouvement et les mémoires crues du corps démembré (*Chambre de pierre pour vierge*, 1973) ou les grandes lithographies *Naturam natura docet, debellet ut ignem*, de 1985, ce qui est donné à voir bouleverse froidement. Entrailles, écorchés, finesse de détails de planches anatomiques, secrètes muqueuses au fond de dédales profonds, l'organique du dessin, de la main, révèle un espace mental où le plaisir demeure celui du temps dépensé. Le

¹⁷²⁹ LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, op. cit., p. 10.

¹⁷³⁰ BUACHE Freddy, texte de l'invitation de la galerie L'Entracte, Lausanne (Suisse), novembre 1985.

temps au dessin, et aussi celui d'un « érotisme, cette approbation de la vie jusque dans la mort¹⁷³¹ », souvent rappelé, que l'artiste place au centre d'une dynamique orchestrée pour émouvoir son regardeur. « La lithographie, la gravure, la photographie sont chargées d'ébaucher une adhésion au réel ou au surréel et de dispenser les paradigmes d'un rapport possible au monde¹⁷³². » Au-delà du raisonnement et du discours, qu'il tenait par ailleurs, il rend compte de ces rencontres et de ses interrogations souvent ontologiques, mais aussi de ces fractures dans la pensée des sociétés en résonance avec celles de sa propre époque.

Enfin, Max Schoendorff écrit en 2006, dans le catalogue de l'exposition URDLA 3D (titre qui intègre inmanquablement un jeu visuel, (**figure 139**) : « On se souvient que, dans l'asthénie provinciale, l'URDLA, tout en renforçant son équipement technique, aura conduit une exploration théorique tandis qu'une nuée d'historiens du contemporain disputait de ce qui désormais est de l'art et de ce qui n'en est pas (pas encore, déjà plus). Rien n'interdit l'usage de son esprit critique¹⁷³³. » Scène active de l'estampe contemporaine, l'URDLA est confirmée, comme un atelier international où des centaines d'artistes se confrontent à toutes les techniques de l'estampe, auprès de praticiens expérimentés prêts à inventer de nouveaux savoir-faire. La production alimente la curiosité des collectionneurs, les fonds de la Bibliothèque nationale¹⁷³⁴, des cabinets d'art graphique, le réseau des artothèques en conformité avec la vocation de large diffusion de l'Art à l'origine de l'Utopie.

¹⁷³¹ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 31.

¹⁷³² SCHOENDORFF Max, *Aux pieds de la lettre*, cat. d'exp., URDLA, 12 janvier – 16 février 2002, Villeurbanne, 2002.

¹⁷³³ SCHOENDORFF Max, « Exposition », URDLA 3D, multiples, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006, non paginé.

¹⁷³⁴ Obligation qui date de 1642, par dépôt légal.

Conclusion

« J'ai essayé, par un sentiment assez fractal, de reconstituer les choses à l'intérieur de ma propre œuvre, celles que je voyais, que j'analysais, que je critiquais, dans la création en général du siècle, de mon siècle. J'ai essayé de les retrouver toutes présentes dans la problématique de ce que je faisais, de les laisser aussi fortes les unes que les autres, de ne renoncer à rien¹⁷³⁵. »

Contrairement aux artistes qui, à la fin des années cinquante estimaient que pour exister il fallait « monter » à Paris, Max Schoendorff fit résolument le choix de rester à Lyon. Il assumait la décision qu'il avait prise de demeurer loin de la scène parisienne. Et s'il partageait avec Roger Planchon, Bernard Chardère, Jean-Jacques Lerrant, Robert Droguet et quelques autres cet ancrage lyonnais, c'est surtout une communauté de pensée qu'ils partageaient¹⁷³⁶. Ils furent les conspirateurs de cette décentralisation qui leur paraissait essentielle pour la cité. Leur désir c'était d'« avancer par ruptures successives. [...] j'ai toujours tendance à croire que c'est une situation terrible pour un artiste de ne plus ouvrir la voie d'être le perturbateur permanent¹⁷³⁷. » Il décentralisa la pratique de l'estampe, de l'édition d'art, dans une certaine mesure une forme populaire de l'expression artistique, en fondant l'URDLA. Il trouva à Lyon, et surtout à Villeurbanne, les conditions favorables à ses inventions dans un réseau amical d'intellectuels, ne s'interdisant aucun territoire de la pensée aux croisements des cultures et des pratiques en mouvement, à partir de son atelier exceptionnel, même si, rétrospectivement, il avoua que ce « palais était devenu une sorte de piège¹⁷³⁸ ». En effet, durant son existence, le premier paradoxe de son œuvre fut qu'elle suscita le discours alors qu'elle en était l'inverse, sans humeur, sans fantasme : un théâtre d'expérience mis au jour, une scène du « faire » et de la création.

Maintenant que son hôte en a déserté les planches, à l'ombre de l'œuvre, l'atelier a pris le premier rôle. Il n'est pas le lieu d'une sédimentation qui va vers l'inerte, mais un lieu des possibles par l'espace composé, les objets qu'il collecta et leurs mises en connexion : les

¹⁷³⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 276. CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 42, non publié.

¹⁷³⁶ Avec Roger Planchon, il était toujours amené à des conversations sur « la création »... Des conversations sur sa peinture également, « Roger essaie de comprendre, de sentir, d'approcher ... », Entretiens avec J.-J. Viton sur Roger Planchon, retranscription d'une bande magnétique, Marseille, le 7 décembre 1973.

¹⁷³⁷ JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, Aquarelles les jeunes filles ? », Lyon Capitale, 6 novembre 2001, p. 3.

¹⁷³⁸ Ibid., p. 2.

vidéastes s’y trouvent inspirés, les photographes s’y succèdent, tentant d’y trouver peut-être une généalogie à la part de mystère qu’il renferme. Le visiteur n’en ressort pas indemne.

Il eut « une forme d’attention anormalement élevée ¹⁷³⁹ » pour demeurer sur un terrain international où la culture se fabrique... Il s’organisa pour demeurer au cœur d’une économie artistique élargie au reste du monde. Dévoreur de l’esprit du temps, il s’intéressa à tous les moyens de communication, jusqu’à Internet, même s’il ne posséda jamais d’ordinateur. On peut supposer qu’il ne trouva pas suffisamment de jouissance à la vue de pixels, même quand la très haute définition s’engage à la concurrence du réel...

Il reçut à l’atelier, dans le cadre de son travail, pour le simple plaisir de la conversation ou du débat d’idées, nombre de visiteurs qui ne manquèrent pas d’être impressionnés par l’homme et l’endroit. D’autant que le maître des lieux était un gourmet, épicurien, et que sa cave ou ses fourneaux lui forgèrent une réputation ¹⁷⁴⁰. Rappelons que si l’atelier est le lieu du travail solitaire devant le chevalet, il fut l’endroit d’autres créations de l’esprit, accompagné d’hommes de théâtre et de cinéma, Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Vauthier, Roger Planchon, Jacques Rosner, Armand Gatti ou encore Johannes Schaaf, João Monteiro. Les surréalistes Jean-Louis Bédouin, Georges Goldfayn, José Pierre, Jean Schuster, Claude Courtot y trouvèrent un ressort à leurs actions. Les critiques, journalistes et écrivains, Bernard Chardère, Michel Butor, Stéphane Deligeorges, Robert Droguet, Pierre Klossowski, Dany Laferrière, Jean-Jacques Lerrant, Francis Marmande, Bernard Noël, Dominique Rabourdin, Louis Seguin, Jean-Noël Vuarnet ¹⁷⁴¹, Fernand Rude, l’éditeur Éric Losfeld y creusèrent une communauté de pensée. Les conservateurs de musées comme Pierre Gaudibert, Denis Milhau, Claude Ritschard, Sylvie Ramond, le neurologue François Michel, des collectionneurs et des artistes ¹⁷⁴² Raymond Grandjean, Jim Leon, Henri Ughetto, Jean Janoir, Theo Gerber, Fabio

¹⁷³⁹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 271. CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 11, non publié.

¹⁷⁴⁰ La bibliothèque de la cuisine livre des spécialités de haute tenue qui, préparées dans des réceptacles et avec des ustensiles aussi singuliers qu’improbables seraient dignes de figurer parmi les collections de qui voudrait tracer une histoire de la gastronomie et de ses ustensiles. Elle témoigne autant de son intérêt pour le découpage du bœuf que des curiosités culinaires, tel *l’Oreiller de la belle Aurore* qui laisse encore des traces mémorables, voir BÉGHAIN Patrice, « Max Schoendorff », ...*Ça presse...* n° 55, décembre 2012, p. 2.

¹⁷⁴¹ Jean-Noël Vuarnet avait en projet de faire un livre sur Max, comme il l’atteste par la dédicace de son ouvrage *Que pas une ombre ne bouge* (Fonds régional d’art contemporain de Picardie édité avec Suites de Jean-Charles Blais) : « Pour Max Schoendorff et pour Marie-Claude, – en attendant un livre qui serait mieux à nous... en toute amitié, Jean Noël V., le 26 novembre 93. »

¹⁷⁴² « L’atelier de Schoendorff n’est point une citadelle interdite, la tanière chaude et inaccessible d’un solitaire. Non seulement le peintre descend dans la rue – comme il fit en mai – mais, en dehors de ses heures de travail, il ouvre largement ses portes aux discussions des peintres, des écrivains, des cinéastes, des militants politiques qui aiment en lui l’homme d’action autant que de méditation, sa culture tout autant que sa liberté créatrice », LERRANT Jean-Jacques, « Histoires », Max Schoendorff, Lyon, Éric Losfeld, 1969, non paginé.

De Sanctis, Jorge Camacho, Pierre Pinoncelli, Pietro Sarto¹⁷⁴³, et la performeuse Marina Abramovic, entre autres, y échangèrent.

Paradoxe à ce cénacle, son œuvre, il ne la montrait pas facilement – l’atelier, ce n’était pas l’endroit. Il y eut pour cela la galerie de Marcel Michaud, puis la galerie Verrière, les autres galeries, les foires, les salons, les musées et les livres. Il avait choisi de peindre pour ne pas dire, de laisser la liberté à son regardeur pour faire le voyage, se laisser conduire dans une confrontation lente et réitérée – il s’y tenait. Seuls Jean-Jacques Lerrant et Jean-Paul Jungo réussirent à le circonvenir, à lui faire prononcer les mots qu’il avait très tôt renoncé à écrire – sans jamais se défaire de la liberté qu’il tenait à laisser à son regardeur.

À l’occasion de l’exposition d’aquarelles *Aquarelles les jeunes filles ?*, en 2001, à la galerie Dettinger, l’artiste confie avoir « quelque peu boudé Lyon¹⁷⁴⁴ » et, paradoxalement, y avoir été « trop présent¹⁷⁴⁵ ». Sans acrimonie, il estime n’avoir « pas beaucoup été payé de retour¹⁷⁴⁶ ». Réagit-il en pensant à ses engagements à la MAPRA ou à l’URDLA, ou se positionne-t-il en artiste qui dans sa ville ou dans son pays, malgré sa notoriété, occupe peu souvent le devant de la scène¹⁷⁴⁷ ? Il critique aussi le collectionneur lyonnais qui, selon lui, ne prête que peu aux institutions et ainsi ne permet pas de visibilité aux artistes qu’il a élus.

Après la disparition de Jacques Verrière, en 1986, il se passe presque quinze ans sans que Schoendorff soit accroché aux cimaises lyonnaises, un long intermède où collectionneurs parisiens, suisses et allemands avaient heureusement entretenu la diffusion de ses œuvres. Max Schoendorff est critique envers les institutions culturelles, et ceux qu’il appelle les « supplétifs culturels¹⁷⁴⁸ » qui selon lui constituent « des collections homogènes, selon le goût majoritaire de la nomenclature » ; mais ceci n’est, le concernant, qu’un paradoxe supplémentaire : « J’ai toujours dit, depuis quarante ans, que la position d’artiste donnait des privilèges, des luxes qui devaient être équilibrés par un rôle joué dans la société, celui d’un

¹⁷⁴³ « Ne touchons rien dans ce lieu de poésie », voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 266. SARTO Pietro, lettre à Marie-Claude Schoendorff, postée le 10 décembre 2013.

¹⁷⁴⁴ JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, *Aquarelles les jeunes filles ?* », Lyon Capitale, 6 novembre 2001, p. 1.

¹⁷⁴⁵ Ibid.

¹⁷⁴⁶ Ibid.

¹⁷⁴⁷ « Max Schoendorff, parlant de lui-même, constate qu’il est à la fois "célèbre et inconnu" », vol. II, Iconographie et annexes, p. 270. CHIOCCA Marie-Hélène, *Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002*, p. 4, non publié.

¹⁷⁴⁸ SCHOENDORFF Max, « Exposition », URDLA 3D, cat. d’exp., URDLA, 2006, Villeurbanne, 2006, non paginé.

citoyen engagé dans la réflexion¹⁷⁴⁹. » Cependant, plusieurs de ses œuvres entrent dans des collections publiques et particulièrement dans celles de sa ville¹⁷⁵⁰. La rencontre à Lyon avec Sylvie Ramond, conservatrice venue d'Unterlinden¹⁷⁵¹ en 2004, à la direction du musée des Beaux-Arts, lui offrira une consécration. Celle de voir d'abord entrer dans les collections publiques d'autres de ses œuvres offertes au musée, notamment par le collectionneur suisse Jean-Paul Jungo, constituant un ensemble très cohérent, et celle de voir l'organisation de deux expositions : Ex-trait, en 2008, et Max Schoendorff, accrochage, en 2010. L'œuvre du peintre-graveur est enfin montrée dans une institution lyonnaise et viendra rejoindre l'accrochage permanent, vingt-huit ans après la rétrospective, Rétrospection, organisée à l'Auditorium Maurice-Ravel.

La vie artistique lyonnaise lui apparaît comme étant seulement une juxtaposition d'individualités intéressantes mais ne dégagant pas l'énergie nécessaire à un milieu culturel fécond. De surcroît, « on a invariablement demandé aux artistes de s'écraser, d'être le moins fiers possible¹⁷⁵² ». C'est sans doute cette constatation aussi qui lui fit souvent endosser, par réaction, le rôle de contradicteur. Il assume en effet un engagement critique de la société, considérant que l'art a toujours été profondément dérangeant. Marie-Claude Schoendorff consigne à ce propos, les extraits d'une conversation avec un critique :

« Je pourrais facilement faire un manifeste : une autre voie à la modernité... Je crois qu'on a devant l'avenir la position de celui qui entre dans une forêt (« les chemins de forêt », de Heidegger : on ne sait pas quels sont ceux qui vont de l'autre côté). La modernité n'a choisi qu'un seul chemin... j'essaie d'explorer les autres. [...] Je ne suis pas entièrement désespéré sur la possibilité qu'un sens apparaisse [...]. Moi, j'essaie de trouver que la vie est supportable. On bricole des solutions qui au moins ont permis que fonctionne le jeu entre soi et les autres¹⁷⁵³. »

¹⁷⁴⁹ JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, Aquarelles les jeunes filles ? », Lyon Capitale, 6 novembre 2001, p. 5.

¹⁷⁵⁰ Le Conseil général du Rhône s'était rendu acquéreur d'une première toile, Aveugle étoile morte (1970), qui avait été mise en dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon. André Dubois, ami de Max Schoendorff, lui-même artiste et collectionneur, en lègue une autre, Vers le nom (1963), qui précède de très près un autre don, de Gilbert Monin, en 2006 : de Foolish Wives, un dessin monumental sur métal. Enfin, plusieurs collectionneurs offrent au musée des pièces, qui rejoignent les donations de Marie-Claude Schoendorff, lesquelles prennent place dans l'accrochage permanent du musée et participent aux manifestations illustrant la scène artistique du XX^e siècle, en France et à l'étranger (Allemagne (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), Grande-Bretagne (National Galleries of Scotland), Mexique).

¹⁷⁵¹ Unterlinden, lieu de conservation du retable d'Issenheim, œuvre qui les rapproche dans une commune admiration.

¹⁷⁵² JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, Aquarelles les jeunes filles ? » Lyon Capitale, 6 novembre 2001, p. 4.

¹⁷⁵³ CHAINE Stani, interview pour Lyon Poche, 2 mai 1996, dans SCHOENDORFF Marie-Claude, « Grand livre noir », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

Il a recours, pour ce faire, à des moyens plastiques de création mais aussi conçoit des expositions, organise des rencontres d'artistes à l'URDLA, rédige des textes, des livres qu'il édite. Il constate cependant que la force de subversion sur laquelle étaient basées les pratiques taboues ou les interdits des années trente, quarante, cinquante, « s'est métamorphosée en une espèce de laxisme sans rivage [...]. On prend le contre-pied de ce qui était subversif et le conformisme devient la subversion suprême¹⁷⁵⁴. » La dégénérescence à laquelle il fait référence, celle du marché de l'art contemporain notamment, ne l'empêche pas de trouver « qu'il y a beaucoup de choses très intéressantes » et que « cette contradiction-là, ça fait partie du charme de l'existence » : « Ne sommes-nous pas tous, créateurs/destructeurs du XX^e siècle, dans le cas étrange d'avoir à redonner sans cesse de nouvelles règles au jeu de l'art dont nous ne cessons de saper les certitudes¹⁷⁵⁵ ? », c'est la mission qu'il se donne à l'URDLA.

Max Schoendorff incarne une transversalité aux convergences de la peinture, de la gravure, de la dramaturgie, de la scénographie mêlées de philosophie, de littérature... L'essentiel est que le regard soit toujours maintenu à même hauteur. Ses domaines d'intervention lui offrent ce à quoi il aspire : « une plongée dans l'inconnu¹⁷⁵⁶ », lente, sans cesse à l'affût d'horizons d'attente nouveaux, sans barrière. Il développe une expression mettant en interaction une conception organique à partir d'une expérimentation de la transformation, du glissement, de la déviance appliquée à quantité de domaines d'action, convaincu qu'une certaine efficacité pour faire changer les choses passe par l'art. Elle prend forme à l'aune d'une imagination matérielle, redoublant l'automatisme surréaliste. Rien n'est acquis a priori, tout est à remettre en cause, réinventant l'approche, attentif à la genèse, à l'embryonnaire. Ces recherches vont rendre possible l'émergence d'un visible, jailli de l'obscur et du bouleversement. Sa façon d'être au monde, de mettre en connexion les univers, est un questionnement permanent profond et léger. Il invente un plus-que-présent, un « capharnaüm vitæ¹⁷⁵⁷ » qui refonde une pensée par la déconstruction des certitudes et les trouble.

¹⁷⁵⁴ PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », *La Revue Commune*, n° 6, mai 1997, p. 41-49.

¹⁷⁵⁵ SCHOENDORFF Max, « Un créateur parle du langage musical aujourd'hui », *Musique Nouvelle*, Auditorium, 1980, p. 11. Voir vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 233.

¹⁷⁵⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 37.

¹⁷⁵⁷ SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitæ », *...Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16.

Max Schoendorff avait le dessein subversif de se constituer, une « autre » culture, par ses lectures¹⁷⁵⁸, qui le conduisirent à découvrir de nouvelles relations entre les événements, dans des domaines aussi variés que le théâtre, le cinéma, les arts plastiques, la musique, la philosophie, la littérature ou la politique¹⁷⁵⁹. Ce qui touche le plus, dans cette ardeur pour l'intelligence, n'est point l'intelligence en tant que telle. C'est le fait qu'elle implique un effort constant de responsabilité et de liberté. Il œuvrait pour un art à l'équilibre, de l'action, de la pensée, de l'engagement dans une réalité sociale qui le sollicitait constamment. Il refusait les valeurs établies sur l'injustice, le lieu-commun, le convenu, les domaines exclusifs. Il n'hésitait pas à opposer à la raison, la force de l'utopie mue par celle du désir, tempéré par l'humour. Il tenait à distance toutes les tentatives d'interprétation psychologique ou introspective de son œuvre, arguant d'une mise au jour librement et consciemment exprimée à la rencontre de l'autre par une matérialité qui touche à l'intime.

Trait de caractère marquant, sa curiosité experte était toujours en alerte, un moyen vraisemblablement d'éloigner le spectre de la routine, de l'habitude, de se fabriquer sa propre carte du monde, en ironisant sur la seule vraie menace qui serait de ne plus s'amuser... Loin d'obéir aux terrorismes idéologiques, fussent-ils surréalistes, il chassait sur les terrains de la marge, de la diversité, du plaisir, qui parurent offrir à son œil sauvage une évasion quant à l'horror vacui. Il avait recours à des expérimentations de laboratoire déterminantes pour ses projets.

Il travaillait le passage du temps, le retenait substantiellement par strates, couches successives, empilements de matières, de livres aussi ; et, spirituellement, s'intéressait à toutes les pensées qui s'élèvent au rang de mythologies, d'hermétisme, d'ésotérisme dans des mondes intermédiaires qu'il débusquait et réactivait, au théâtre comme dans la peinture ou dans l'estampe. Il composait un univers apte à séduire les sens, détruisait les frontières des apparences, par le recours à l'usage de la mise en scène de la matérialité. Dans ce jeu, rien n'est donné, l'objet de la recherche schoendorffienne se dissimule, se substitue dans un vertige. Il redouble les illusions entremêlant ces plans de travail, les niveaux d'allusions pour captiver, mais aussi faire chanceler, troubler ou défaillir le regardeur – comme chez Shakespeare, la vie est un rêve, le monde, un théâtre.

¹⁷⁵⁸ « La lecture est l'un de mes vices les plus constants... Il n'est pas un jour de ma vie où je n'ai acheté un livre. Je ne me suis jamais arrêté », vol. II, Iconographie et annexes, p. 271. CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 11, non publié.

¹⁷⁵⁹ « Si je n'avais pas peur du ridicule, je dirais que mon œuvre, c'est ma vie, je ne vois pas de hiérarchie entre faire un tableau, lire un livre, dessiner un costume pour un spectacle, éditer un livre », vol. II, Iconographie et annexes, p. 272. CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 17, non publié.

Au seuil de l'atelier, le visiteur est accueilli par une lettre de Marcel Duchamp épinglée au mur, qui donne le ton : « Les artistes de tous temps sont comme des joueurs de Monte Carlo et la loterie aveugle fait sortir les uns et ruine les autres. [...] À mon avis, il n'y a de salut que dans un ésotérisme. [...]. En 2 mots fais moins de self-analyse et travaille avec plaisir sans te soucier des opinions, la tienne et celle des autres¹⁷⁶⁰. » Le plaisir dans la cohérence de la pensée est ce qui se perçoit dans chacune des actions de Max Schoendorff jusqu'à la volupté. Friedrich Nietzsche est un des penseurs dont Max Schoendorff s'est le plus nourri. Il montre que l'homme est un être de désir et que la raison n'est que le garde-fou de la pulsion de vie, que le désir seul est créateur et la raison stérile. Comme lui, malgré sa profonde « conscience du délitement général, de la situation méprisable de la plupart des choses¹⁷⁶¹ », et, partant de là, il conserve une distance, non dénuée de légèreté, convaincu, lui aussi que l'homme ne crée qu'en s'opposant.

La recherche des matériaux de son invention, leur installation, leur utilisation, leur mise en œuvre, viennent décupler celle de la révolution surréaliste entamée autour de Max Ernst et d'André Masson étranger à l'art auparavant. Il n'y a pas dans cette œuvre de reconduction thématique. Les innovations relayent d'autres investigations de l'imagination, de la connaissance. Il ensemence ces moments de surprise où les transformations du hasard donnent vie à l'intelligence de la forme, aux échos plastiques de ses innombrables éblouissements. Il œuvre en profondeur pour une forme d'anthropocentrisme où l'homme de pensée et de chair, indissociablement unies (depuis Heidegger, Merleau-Ponty et Bachelard), l'est aussi au monde des objets, de la matière, de la technique.

S'il n'est pas insensible à un certain plaisir rétinien, il n'a pas cru à la valeur esthétique de l'art, mais à l'œuvre comme support de méditation, d'interrogation, en pleine conscience, « un artifice servant à fixer l'attention, à stabiliser ou à exciter l'esprit¹⁷⁶² ». « S'attaquer au rythme, au mouvement, au sens du corps du spectateur¹⁷⁶³ », voilà l'ambition de l'œuvre qui parvient à déranger, à émouvoir et captiver le regardeur. Elle passe ainsi nécessairement par une peinture qui part de l'intérieur, mais non une peinture de l'intérieur

¹⁷⁶⁰ Elle se matérialise sous la forme d'un fac-similé épinglé sur le mur du seuil de l'atelier, à la vue de tout visiteur attentif : Lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 août 1952.

¹⁷⁶¹ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 95.

¹⁷⁶² JAGUER Édouard, « Balustrade », Phases, cat. d'exp., Ixelles (Belgique), Musées d'Ixelles, Museum Van Elsene, 9 octobre – 17 novembre 1974, non paginé.

¹⁷⁶³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 97.

comme chez Francis Bacon. Elle tient du renversement, a l'apparence de l'organique du vivant et invite concrètement à un regard sur notre propre état, sur la mise en abîme de celui-ci. La série des Autoportraits de dos¹⁷⁶⁴ en témoigne particulièrement. Homme des défis et des contraintes, il est régulièrement tenté par la monumentalité, l'occasion d'une implication renouvelée dans l'alchimie esprit-matière, attentif « à la surprise, à l'incident fortuit qui débouche sur une construction de plus en plus savante et complexe¹⁷⁶⁵ ».

Max Schoendorff établit d'emblée une distance quant aux fluctuations du quotidien. Il installe dans son tableau l'espace d'une dimension contradictoire qu'il harmonise en cherchant à construire à partir du spontané une aventure : « J'essaye de me proposer une réflexion poético-philosophique¹⁷⁶⁶ sur l'acte de peindre, sur la signification existentielle du fait de peindre¹⁷⁶⁷. » Cette démarche rejoint celle que Louis Seguin avance¹⁷⁶⁸ à propos de Maurice Blanchot : « Pas de système..., seulement une démarche qui rend possible une activité spirituelle où le philosophique ne se distingue pas du poétique...¹⁷⁶⁹ », et du plastique, dans le cas présent. Ne révèle-t-il pas aussi ce que Dionys Mascolo, à la fin de *De l'amour*, note comme une exigence : « ce qui de la pensée n'est pas pensable, c'est cela qui permet la pensée¹⁷⁷⁰ » et le passage à l'acte pour l'artiste dans de métamorphiques et féconds inachèvements.

Dans le bulletin de la galerie Mathieu, à l'occasion de sa 50^e année d'exposition¹⁷⁷¹, José Pierre souligne l'attitude de Max Schoendorff qui, comme le saluait André Breton à propos de Picasso et de De Chirico (soixante ans avant cette exposition), a su retrouver « cette raison de peindre ». « Ce qui s'y joue [poursuit-il] concerne non seulement, comme il va de soi, l'artiste lui-même, mais toute l'aventure de l'esprit humain dans ce qu'elle peut présenter à la fois de plus profond, de plus ancré dans les ténèbres de la chair, et de plus ambitieux, de

¹⁷⁶⁴ Voir Inventaire peinture, Neuf autoportraits de dos, acrylique sur toile, 1998, 81 x 65 cm, Excel n° 334 à 342.

¹⁷⁶⁵ Galerie Mathieu, *Ballade d'automne*, cat. d'exp., n° 4, 19 octobre-4 décembre 2004.

¹⁷⁶⁶ La poésie, poiesis, s'entend au sens grec, celle qui décèle et dévoile ainsi que le concevait Hölderlin.

¹⁷⁶⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 310. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 2, 7 janvier 1991.

¹⁷⁶⁸ SEGUIN Louis, « Les exigences de Dionys Mascolo », *La Quinzaine littéraire*, n° 639, 16-31 janvier 1994, p. 10. On remarquera que ce livre (MASCOLO Dionys, *De l'amour*, Villeurbanne, URDLA, 1993), édité par Max Schoendorff à l'URDLA, est le seul titre de la collection « Bréviaires » qui pourtant porte un pluriel augurant sans doute un avenir au genre.

¹⁷⁶⁹ SEGUIN Louis, « Les exigences de Dionys Mascolo », *La Quinzaine littéraire*, n° 639, 16-31 janvier 1994, p. 10.

¹⁷⁷⁰ MASCOLO Dionys, *De l'amour*, Villeurbanne, URDLA, 1993, p. 62.

¹⁷⁷¹ *Ballade d'automne*, cat. d'exp., n° 4, Lyon, Galerie Mathieu, 19 octobre - 4 décembre 2004.

plus en mesure d'éclairer ou non, notre destinée¹⁷⁷² ». Comme pour Heidegger, l'œuvre d'art est pour Max Schoendorff une puissance qui ouvre et « installe un monde¹⁷⁷³ ». Il se positionne au cœur d'une tradition germanique qui après Munch, Kandinsky, rend possible l'éclosion d'un expressionnisme (Die Brücke, Blaue Reiter). Son champ artistique s'étend dans l'espace-temps depuis les arts primitifs, gothique, maniériste et dans tous les domaines artistiques (arts plastiques, théâtre, littérature, musique...). Il découvre toutes les avant-gardes avant même que les grandes institutions s'en emparent. C'est le cas pour les avant-gardes allemandes, puis russes avec les expositions Paris-Berlin (1978) et Paris-Moscou (1979) du Centre Georges Pompidou. L'exposition Marcel Duchamp qui précéda en 1977 fit l'effet d'un véritable évènement, Max Schoendorff collectait déjà tout ce qui pouvait se lire à son sujet.

Le tableau de Max Schoendorff est une machine à capter l'attention où la couleur violente qualifie ce qui est en train de se faire où les formes sont tourmentées où le corps nu est disséqué. Il a l'ambition de modifier un état interne, de provoquer une altération du rythme physique du spectateur. Il accueille pour cela l'irrationnel des romantiques allemands qui avait tant imprégné les surréalistes. Comme le pensait Pierre Gaudibert, conservateur du musée de Grenoble en 1979, Max Schoendorff fait partie d' « un courant permanent à travers toute l'histoire de l'art, un courant qui fait confiance à l'imagination créatrice, la " Phantasie " du monde germanique (avec son ouverture vers le rêve et vers la terreur), qui suscite les œuvres, informe les images, mais également change le monde réel¹⁷⁷⁴. » Max Schoendorff a revendiqué ces affinités, qui privilégient l'expression et l'intensité sur l'harmonie des formes. Il trouva d'autant plus sa place dans l'héritage expressionniste qu'il ne dissocia pas sa pratique artistique de son engagement social¹⁷⁷⁵.

On retrouve, proche de lui, ce brassage de références romantiques, expressionnistes, surréalistes chez Theo Gerber¹⁷⁷⁶, une rythmique presque abstraite où la couleur subjective

¹⁷⁷² PIERRE José, « Jamais la peinture n'a moins ressemblé à un art d'agrément », *BalLade d'automne*, cat. d'exp., n° 4, Lyon, Galerie Mathieu, 2004, p. 1.

¹⁷⁷³ HEIDEGGER Martin, « La conférence sur l'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁷⁷⁴ GAUDIBERT Pierre, « Images de l'imaginaire ou la non-avant-garde », *Images de l'imaginaire*, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 6 décembre 1978-30 janvier 1979.

¹⁷⁷⁵ « L'expressionnisme est totalement différent, c'est une prise de signification politique, sociale, une critique du réel », vol. II, *Iconographie et annexes*, p. 275. CHIOCCA Marie-Hélène, *Visites à Max Schoendorff*, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 39, non publié.

¹⁷⁷⁶ Theo Gerber (1928_1997) expose de nombreuses fois avec Max Schoendorff dans le cercle des artistes surréalistes (*Armes & bagages*, galerie Verrière en 1975, *Permanence du regard surréaliste à l'ELAC* en 1981, *Changer la vue à Cahors*, en 1986, *Carte noire*, hommage à Jacques Verrière à Lacoux-Hauteville en 1988, *Autour de José Pierre*, galerie Claude Lemand en 1997, *José Pierre : le surréalisme revendiqué*, galerie 1900-

anime violemment la surface. Cet esprit réunira Theo Gerber, Fabio De Sanctis et Max Schoendorff autour d'une sculpture, [Le Marbre] (**figures 145 et 146**), qui fait figure de rareté dans l'œuvre du peintre-graveur. À Lyon, certaines œuvres de Jim Leon et d'Henri Ughetto laisseront transparaître les mêmes affinités.

Intellectuellement proche de Max Ernst, Max Schoendorff a en commun cette culture allemande dont il est l'héritier, celle des philosophes, Kant, des romantiques allemands, Hegel, Schelling, Novalis, Hölderlin, puis celle de Stirner, de Marx, de Feuerbach... Son œuvre témoigne de l'incarnation de leur réflexion. Elle est une nécessité : « C'est ce sentiment d'une chose mystérieuse par rapport à soi-même qui a besoin de se représenter fatalement à travers un objet ; avec une sorte de pression¹⁷⁷⁷. »

Dans le dispositif de captation du regardeur, nombre d'œuvres de Max Schoendorff fonctionnent comme celles de Pierre Klossowski¹⁷⁷⁸ – regarder revient à s'en constituer la victime¹⁷⁷⁹. L'émotion provoque une vision qui jusque-là s'était refusée à l'amateur. C'est physiquement que tout commence, l'image ébranle, « énerve sensuellement¹⁷⁸⁰ », comme le dit Bataille à la lecture des Cent-vingt Journées de Sodome. Le tableau perturbe nos façons d'être perturbé et rend possible l'organicité de l'univers sadien. L'énigme qu'il propose devient le sujet. Si Klossowski et Schoendorff ne travaillent pas de la même façon la figuration, ils montrent tous deux les excès du désir, une liberté du corps qui opère comme une révolte contre le décompte du temps. Ces deux artistes entretiennent avec les intellectuels du XX^e siècle, de Nietzsche à Rilke, de Sade à Bataille ou Breton, des proximités de pensée qui jalonnent leurs itinéraires. Ils s'efforcent de mettre dans la circulation de l'image ce qui souvent en est exclu. Ne cherchent-ils pas à nous libérer, en instaurant un nouveau rapport au savoir tenant compte que la jouissance même de ce savoir entraîne l'énergie de la liberté de penser ?

Comme Julien Gracq, Picasso ou Marcel Duchamp, Max Schoendorff ne voulut pas qu'on l'enfermât dans la catégorie du « surréalisme ». Rebelle aux étiquettes, c'est au

2000 (post-mortem) en 2007). Il est également exposé à l'URDLA ou avec l'URDLA dans des expositions d'estampes. Il est à l'origine du Carrefour international des estampes, au château de La Tour-d'Aigues en 1887.

¹⁷⁷⁷ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 277. CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 52, non publié.

¹⁷⁷⁸ Pierre Klossowski deviendra l'un de ses grands amis. Il exposera avec lui (Camacho, Klossowski, Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 9 mars-14 avril 1984) et écrira le texte du catalogue de son exposition lyonnaise de 1999, Pierre klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999.

¹⁷⁷⁹ LAMARCHE-VADEL Bernard, Klossowski, *l'énoncé dénoncé*, Paris, Marval, Galerie Beaubourg, Anvers, Lens fine Art, 1985, p. 21.

¹⁷⁸⁰ Qui « énerve sensuellement », au sens « d'énervement érotique », pense la spécialiste de Sade, Annie Le Brun, dans LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Jean-Jacques Pauvert et Éditions Garnier, 1982, p. 39.

mouvement de libération initié par ce courant qu'il adhéra. Il prit part à la révolte contre l'inertie et l'ineptie de l'ordre social bourgeois pour retrouver les aspirations essentielles qui fondent la collectivité humaine. Cependant la distance qu'il conserva quant au collectif ne le conduisit jamais à une fusion. Il tenait trop à l'individu, à son unicité et à son inventivité. En art comme en politique, il tenait à faire dialoguer l'individu et la communauté, enrichie des apports de chacun : « Le surréalisme, je considère que c'est d'abord de l'ordre de l'intime¹⁷⁸¹. » Il demeure sa carte du monde, refusant que l'on désamorce en la vulgarisant la notion de surréalisme.

Max Schoendorff fut, dans cet atelier de la rue Victor-Hugo, comme dans un réacteur, un lieu d'intense stimulation. Il y a concentré ses recherches, ses coups de foudre, produisant une œuvre multiple très cohérente et chargée d'une énergie¹⁷⁸². Dans cet espace unique, il a croisé en toute liberté, sans jamais perdre le fil de ses projets qu'il mène toujours au bout, une pluralité foisonnante de sources d'inspirations et d'itinéraires, parmi ses objets-fétiches, ses collections oniriques et les milliers de livres qu'il a rassemblés dans sa bibliothèque. Sa culture faisait autorité de façon quasi naturelle même si s'élevaient quelques rares voix discordantes qui le critiquaient « sotto voce » parce qu'il impressionnait ses interlocuteurs. Certains ont dénigré ses scénographies¹⁷⁸³, n'ont pas supportés d'être distancés, bousculés par sa peinture, ont refusé de s'ouvrir à sa forme d'utopie, mais rares sont ceux qui ont résisté à l'attrait de la témérité et à la clarté de sa pensée, une cohérence reconnue comme une forme de transcendance¹⁷⁸⁴.

Quelles dimensions conserver de l'unicité de l'atelier ? Quel statut lui conférer ? Doit-on le considérer comme le pensent certains comme son œuvre majeure¹⁷⁸⁵ ? Finira-t-il comme le mur d'André Breton ou comme le Merzbau de Kurt Schwitters, reconstitué dans un musée ? Est-il souhaitable de lui trouver une implication possible dans la vie culturelle de la

¹⁷⁸¹ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 274. CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 35, non publié.

¹⁷⁸² « ... ma petite histoire, ça a été d'avoir été transversal, d'avoir pénétré dans des lieux où je n'aurais rien dû avoir à faire », dans *L'Intelligence d'une ville*, Vie intellectuelle et culturelle à Lyon entre 1945 et 1975, Actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006, p. 208.

¹⁷⁸³ La Langue au chat, Une lune pour les déshérités, Phèdre, Carmen Jazz.

¹⁷⁸⁴ « Il ne se souciait ni de la maladie ni de la mort, était drôle, intimidait, rendait intelligent. Il lisait Le Monde avec une férocité exemplaire, et sur toutes choses tenait l'autre discours », MARMANDE Francis, « Max Schoendorff (1934-2012), peintre, facteur de décors, homme de théâtre », Le Monde, en ligne le 23.10.2012 à 16h34.

¹⁷⁸⁵ Voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 265, Lettre de Pietro Sarto à Marie-Claude Schoendorff, adressée le 10 décembre 2012.

citée en son sens nietzschéen¹⁷⁸⁶ : « Pourvu que nous apprenions à faire de l'histoire en vue de la vie¹⁷⁸⁷. » Les acteurs du patrimoine professionnels et politiques ont été informés de la précarité de la situation.

Max Schoendorff eut le désir de donner corps à ce qui n'en a pas, de donner corps à la peinture, à l'estampe, à la scénographie, de leur offrir une pesanteur physique ? N'a-t-il pas conscience d'un érotisme qui ne puisse être maîtrisé que par la conscience qu'il puisse en avoir ? La Weltanschauung si singulière de celui qui revendiquait l'élitisme pour tous¹⁷⁸⁸ pourrait s'illustrer par une transformation qu'il a opérée avec le rideau de scène du Dom Juan de Molière, en octobre 2010 au théâtre Sorano de Toulouse. Son originalité est d'utiliser son souci d'incarnation du matérialisme comme principe de représentation du monde. Il lui attribue un rôle de perturbateur au même titre qu'un des personnages du drame – rien n'est anecdotique, tout doit faire sens dans l'intensité de l'instant. Il met en place un dispositif jusque-là jamais utilisé : un immense voile de tulle noir qui, à chaque acte, vient de la cour et disparaît au jardin. La fluidité légère de l'étoffe, expression du désir, de l'érotisme à chaque acte, accuse le défilement du temps incarné jusque dans le néant¹⁷⁸⁹. Par la dilatation de l'intime qui ne connaît pas de limites dans les champs de la perception et de la restitution l'homme s'élargit : « [...] l'art est une multitude de singularités en mouvement, l'infinitude des mouvements qui poussent un corps dans les bras d'un autre ; et il en va toujours ainsi, car c'est comme cela, avec des accélérations indicibles qui accroissent la puissance de l'être-au-monde, qui accroît aussi celle de l'être singulier dans le monde productif¹⁷⁹⁰. »

¹⁷⁸⁶ « Il s'agit de voir et savoir l'histoire mais selon des mesures justes et posément dosées. Voir et savoir, certes, mais à condition qu'il s'agisse d'une invitation à agir. Bref : ne faire de l'histoire (historiam rerum gestarum) qu'à condition de faire l'Histoire (res gestas), dans SCHLESSER Thomas, Paul Chenavard, *Monuments de l'échec* (1807-1895), Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 18.

¹⁷⁸⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), Paris, GF-Flammarion, 1998, [trad. ALBERT Henri].

¹⁷⁸⁸ La difficulté consiste à ne pas abaisser la culture sous prétexte de la mettre au service du plus grand nombre : « Je revendique l'élitisme pour tous. Ce que je propose, c'est comme une maquette, un exemple, un schéma de montage qu'on peut reproduire, améliorer », vol. II, Iconographie et annexes, p. 273. CHIOCCA Marie-Hélène, *Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002*, p. 20, non publié.

¹⁷⁸⁹ Le système supposait une accumulation des longs métrages des rideaux toujours du même côté... ce qui fonctionna mal au Sorano, pour des raisons d'ordre technique... Le décorateur Carlo Tommasi, qui avait vu le spectacle au Sorano, l'utilisa pour Phèdre, mis en scène par Jean-Marie Villégier et remarqué par Olivier Schmitt, « Un voile de tulle noir », *Le Monde*, 24-25 février 1991.

¹⁷⁹⁰ NEGRI Antonio, *Art et multitude*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 117.

Sources et bibliographie

Sources manuscrites, imprimées, figurées

Archives départementales du Rhône et de la Métropole

Série 4T, 4 M 551, Statuts de la « Société de l'exposition permanente des Beaux-Arts de Lyon » à la date du 10 janvier 1882.

3 E 9854, Minutes de M^e Legendre, Charles Antoine, juin 1851-12 avril 1853.

3 E 9771, Minutes de M^e Deplace, Claude Louis Marie Théodore (prédécesseur de M^e Legendre), juillet 1850-mai 1851.

Cadastre napoléonien, 1809.

Archives municipales de Lyon

Portail Web : 1836 Cote 6MP11.

922 WP 009 2* (rue Jarente), 315 WP 0498* (alignement rue Jarente), 3Cp 275,276, 277*.

HCL répertoire numérique série N V2014, 1 NP Dotation, Dons et Legs, subventions, emprunts, Consulté : 10* Registre récapitulatif des dons et legs faits en faveur des HCL depuis 1802 jusqu'en 1938.

Archives privées de Marie-Claude et Max Schoendorff

Correspondance de Max Schoendorff

Remarque : Max Schoendorff écrivait rarement. Il répondait néanmoins à des sollicitations qui se concrétisaient par des textes le plus souvent publiés. Ils sont recensés dans cette bibliographie, les inédits figurants dans vol. II, Iconographie et annexes.

Lettre à Antoine Bourseiller (Le Nouveau Gymnase, Marseille), le 24 décembre 1973.

Lettre à Paul-Émile Deiber, le 23 septembre 1984.

Lettre à Arturo Schwarz, pour la 42^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, 25 juin-28 septembre 1986.

Lettre à Stani Chêne, Lyon-Poche, 15 février 2000.

Lettre à Alain Virmaux, « Tous mes amis savent que j'écris très rarement », 24 janvier 2004.

Textes de Max Schoendorff

1951. « Présence de Léautaud », Passages, n° 8, janvier 1951, non paginé.

1952. « Le visage de la ville », Passages, n° 12, février 1952, non paginé.

1953. Jean-Michel, LACOUR Marie-Anne, SCHOENDORFF Max, *Le Noir d'aimer*, s.é., Lyon, 1953.

1957. « Six ans de théâtre », Résonance, n° 52, 1^{er} mars 1957, non paginé.

1962. BORDE Raymond, CHARDÈRE Bernard, SCHOENDORFF Max, « Jean Renoir », Premier Plan, n^{os} 22-23-24, Lyon, Serdoc, 1962.

1968. « Mode d'emploi du temps », [1968], dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016, p. 139.

1977. « Cliché original », invitation de l'exposition « Photographies Rajak Ohanian », Vénissieux, Hôtel de Ville, mai-juin 1977, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016, p. 147.

1979. « L'ombre de Satie », Par parenthèse, numéro spécial, mai 1979, non paginé.

1980. « Plan de Venise », invitation de l'exposition « Rajak Ohanian », Bruxelles, Belgique, galerie-Librairie/asbl, 25 mai- 26 juin 1980, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016, p. 149.

1981. « La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, février 1981, p. 8-12.

1992. « Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992, non publié.

1996. « Impression de Fourvière », (1996), dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016, p. 151.

1996. « Ruminations improvisées », Cahiers Roger Vailland, n° 6, décembre 1996, p. 30.

1997-2012. Éditoriaux et pages centrales de...*Ça presse...*, Villeurbanne, URDLA, depuis janvier 1997 jusqu'à septembre 2012.

2000. « Écrit à clefs », invitation de l'exposition « Canular », Lyon, Institut national des sciences appliquées, 3 mai-23 juin 2000, JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016, p. 157.

2000. « Le trouble par l'image », Pierre Klossowski, cat. d'exp., Lyon, galerie IUFM Confluence(s), janvier-mars 2000, dans JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016, p. 153.

2004. « Une vibration particulière », Passants, Lyon, Aedelsa Éditions, 2004.

2008. « Max Schoendorff », Cinéphilies / Cinéfolie, Bernard Chardère, 2008, non publié.

2009. « Not Notice », *Surréalisme d'hier et d'aujourd'hui*, Arturo Schwarz, non publié.

Documents

DROGUET Robert, *Théorème...*, tapuscrit, août 1959, non publié.

DROGUET Robert, « Painting Schoendorff », 1983, non publié.

Répertoire des tableaux de Max Schoendorff 1962-1970, Lyon, galerie Verrière, 1970.

SCHOENDORFF Marie-Claude, « Journal », Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

SCHOENDORFF Marie-Claude, « Grand livre noir », tenu depuis 1986 (année de la mort du galeriste Jacques Verrière). Répertoire de l'œuvre (expositions, articles de journaux, entretiens, prêts...), Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff.

CHARDÈRE Bernard, *Max : C.Q.F.D., Post mortem*, Lyon, fonds d'atelier de Max Schoendorff, 2012, non publié.

Photographies

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier de la rue Saint-Jérôme, tirage argentique sur papier brillant, 17,2 x 23 cm, 1958.

DE NATTES ÉRIC, Hymne 1, tirage argentique sur papier bromure, 24 x 39 cm, 1967-1969.

DE NATTES ÉRIC, Hymne 2, tirage argentique sur papier bromure, 30,2 x 40 cm, 1967-1969.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier (« Hymne » (1967-1969)), tirage argentique sur papier semi-mat, 29,5 x 39,5 cm, mai 1969.

GIULIANI Hubert, Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 14,4 x 17,5 cm, avant 1969, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988, reproduit dans

DROGUET Robert, GATTI Armand, LERRANT Jean-Jacques, Max Schoendorff, Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1969.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « Assez phale », à côté « Hélant », par terre « Automutation », tirage argentique sur papier RC brillant, 15,6 x 23,2 cm, 1980.

[ANONYME], Portrait Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 15 x 20,5 cm, dans Le Journal, juin 1980.

OHANIAN Rajak, Foolish Wives, 35 tirages numériques jet d'encre sur papier glacé, 10 x 15 cm, 1982-1983.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « Foolish Wives », tirage argentique sur papier RC mat, 14,5 x 22 cm, 1982-1983.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans le dispositif de la « Scène de la vie des douze Césars », tirage argentique sur papier bromure, 16,8 x 16,8 cm, 1983.

OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff avec appuie-main, tirage argentique sur papier bromure, 18 x 24 cm, vers 1983.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « La Tentation de Lilith », tirage jet d'encre sur papier semi- mat, 16 x 24 cm, 1984.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff, portrait dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier bromure, 17 x 11,5 cm, dans le catalogue de la « Scène de la vie des douze Césars », tirage argentique sur papier bromure, 1984.

OHANIAN Rajak, Portrait devant le jardin, tirage argentique sur papier RC mat, 33,8 x 22,6 cm, vers 1986.

OHANIAN Rajak, Portrait en contre-jour, tirage argentique sur papier semi-mat, 21 x 14,8 cm, avant 1986.

OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff en surimpression sur « Foolish Wives », tirage jet d'encre sur papier semi-mat, 15 x 23 cm, 1986.

CANAËT Philippe, Portrait Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 12 x 17,5 cm, 1987.

OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier, « La Fuite » (1973-1976), tirage argentique sur papier semi-mat, 22,8 x 17 cm, Max Schoendorff, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988.

OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier semi-mat, 17 x 14 cm, vers 1988, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988.

OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff, 14 x 9,5 cm, reproduit dans Dépayage de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, L'Embarcadère, 1996.

L'HOPITAL Marguerite, Portrait de Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage numérique sur papier brillant, 10 x 14 cm, 1997.

MOUCHA Milovlav, *Max Schoendorff, vue d'atelier*, 13 x 18,5 cm, reproduit sur invitation de l'exposition « Exquisses », Galerie Mathieu, 2008.

Tirages argentiques 10 x 15 cm, de Marie-Claude Schoendorff (sauf si mention contraire) en nombre d'exemplaires (ex.) :

Pied-à-terre rue Hamelin à Paris, 4 ex. ; MS peignant *L'Étiquette* (1991), 02.12.1990 ; 3 ex. ; MS travaille à En grappe (1995), atelier, 1991, 4 ex. ; Voyage aux USA avec J.-P. Jungo, 1991, 4 x 36 ex. ; MS travaille au crayon de couleur, avril-mai 1991, 2 ex. ; Construction de la scénographie, musée de Vassieux-en-Vercors, 1993, 4 ex. ; Visite Pierre Klossowski à l'atelier, sept. 1991, 10 ex. ; MS devant ses œuvres, atelier, 1992, 6 ex., photo Geneviève Bignens ; Construction du décor de Carmen Jazz, Théâtre antique de Vienne, 1993, 7 ex., MS tête de liste, élections municipales 1^{er} tour, mairie du 2^e arrondissement, 1995, 8 ex. ; Exposition Derniers tableaux, Lyon, L'Embarcadère, 6-25 mai 1996, 6 ex. ; Emballage En grappe (1995), en partance pour L'Embarcadère, atelier, 1996, 4 ex. ; Descente de En grappe (1995), par la porte-fenêtre de l'atelier donnant sur la cour, 6 mai 1996, 6 ex. ; Exposition Derniers tableaux, Lyon, L'Embarcadère, 6-25 mai 1996, 6 ex. ; Exposition Pierre Klossowski, Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999, 10 ex. ; Voyage au Canada, février 1999 ; Exposition *Rémy Zaugg. Portrait d'un ami*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 7 janvier-1^{er} octobre 2000, 4 ex. ; Visite à l'atelier de Jean-Paul Jungo, et Françoise Ninghetto du Mamco de Genève, atelier, devant Brame dans la boue (2000), Scherzo (2002), avant 2001, 3 ex. ; MS devant Comme une commune (2001), Autoportrait de dos, Ligne de mire (1998), Ex-terminata (1993), atelier, 2001, 1 ex. ; MS travaille à l'encre (colorex) et aux feutres, pièce aux masques, 2001, 2 ex. ; MS avec un « cône de chantier » sur la tête, pièce aux masques, avant 2002, 1 ex. ; Assemblée générale à l'URDLA, Vénissieux, 2003, 21 ex. ; Décors de Monsieur Chasse, MS travaille avec Jean-Louis Valat, pièce aux masques, 2003, 1 ex. ; Assemblée générale à l'URDLA, Vénissieux, 2004, 19 ex. ; MS devant son assiette, frise de noyaux et queues de cerise, cuisine, 2004, 1 ex. ; Cici, Lausanne, 2004, 8 ex. ; MS travaille à l'aquarelle, atelier, fin 2007, 5 ex. ; MS travaille à Répétition générale et autres aquarelles, 2008, 7 ex. ; MS travaille sur linographie Face de Poupe (2008), à l'atelier, sur son bureau, 2008, 3 ex. ; Finissage exposition Ex-trait, tableaux et dessins de Max Schoendorff, Lyon, musée des Beaux-Arts, 9 juin 2008, 8 ex. ; MS assis sur le fauteuil d'infirmier capitonné (XIX^e siècle), acheté aux puces, atelier, 2009, 3 ex. ; MS travaille sur Sade, atelier, 2009, 2 ex. ; MS

travaille sur les crayons de douleurs, pièce aux masques, 2010, 4 ex. ; MS travaille aux lavis, pièce aux masques, 2010, 9 ex.

Sources inédites

Entretiens

Remarque : Les entretiens avec Jacques Rosner (voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 328 à 331), Denis Milhau (voir vol. II, Iconographie et annexes, p. 332 à 335) et Catherine Lebret (vol. II, Iconographie et annexes, p. 336) ont fait l'objet de comptes rendus. Les autres entretiens sont cités dans le corps du texte.

2013 Cyrille NOIRJEAN, directeur de l'URDLA, Villeurbanne, URDLA, 30 mai 2013.

2014 Jean-Paul JUNGO, collectionneur, à Genève, 3 janvier 2014.

2014 Denis MILHAU, ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, à Sète, 19 avril 2014.

2014 Rajak OHANIAN, photographe, à Lyon, 20 mai 2014, 23 septembre 2015, 27 septembre 2015.

2014 Edmée, Odile et Marie-Claude SCHOENDORFF, à Lyon, 28 mai 2014.

2014 Georges GOLDFAYN et Françoise SIMECEK, collectionneurs, à Paris, 9 juin 2014.

2014 Yves ORECCHIONI, photographe, artisan d'art, photographe, à Lyon, 30 juin 2014, à Ambert, 30 juillet 2014.

2014 Sylvie RAMOND, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon, à l'atelier, 1^{er} août 2014.

2014 Denise RIZOS, assistante de Jacques Verrière, galerie Verrière, à l'atelier, 9 décembre 2014.

2014 Jacques ROSNER, metteur en scène, à Paris, 14 décembre 2014.

2015 Georges-Henri MORIN, écrivain, à l'atelier, 11 janvier 2015.

2015 Catherine LEBRET, restauratrice, à l'atelier, 4 février 2015.

2015 Bernadette BOST-LERRANT, ex-journaliste au Monde, à Lyon, 18 février 2015.

2015 Régis NEYRET, journaliste, collectionneur, à Lyon, 7 avril 2015, 28 avril 2015.

2015 André SERRÉ, metteur en scène, à l'atelier, 5 mai 2015.

2015 Éliane BOLIAN, administratrice de l'URDLA, à l'atelier, 3 juin 2015.

2015 Marie-Claude SCHOENDORFF, Lyon, « Le Grand livre noir », enregistrement vidéo, à Sainte-Foy, 15-16 juin 2015.

2015 Marc MELZASSARD, artiste lithographe, à l'atelier, 29 juin 2015.

2015 Georges et Yvette DARU, collectionneurs, à Irigny, 20 juillet 2015.

2015 Élisabeth VERRIÈRE, galeriste (sœur de Jacques VERRIÈRE), à Oullins, 4 août 2015.

2015 Marie-Claude SCHOENDORFF, Lyon, autour du « Grand livre noir », à l'atelier, 5 novembre 2015, 18 novembre 2015, 25 novembre 2015.

2015 Jean-Louis VALAT, ferronnier, collectionneur, à l'atelier, 10 novembre 2015, 8 décembre 2015.

2015 Bernard CHARDÈRE, fondateur de Positif, de l'Institut Lumière, à Lyon, 17 novembre 2015.

2015 Annie SALAGER, poète, à Lyon, 23 novembre 2015.

2015 Michel GUINLE, galeriste, à Lyon, 26 novembre 2015.

2016 Dominique DUBREUIL, spécialiste de musique contemporaine, professeur d'esthétique générale au CNSMD (Conservatoire national supérieur de musique et de danse), à Lyon, 20 janvier 2016.

2016 Francis MARMANDE, galerie Michel Descours, à Lyon, 16 mars 2016.

2016 Georges-Henri MORIN et Marie-Claude SCHOENDORFF, lecture des titres à l'atelier, 6 avril, 25 avril 2016, 30 mai 2016.

2016 Geneviève MATHIEU, galerie Mathieu, à Lyon, 1er juin 2016.

2016 Louis ERLO, ancien directeur de l'Opéra de Lyon, à l'atelier, 14 juin 2016.

2016 Julien LAMOUR, chanteur, collectionneur, à l'atelier, 18 juin 2016.

2016 Pietro SARTO, artiste-peintre, graveur, fondateur de l'Atelier de Saint-Prex, à Saint-Prex, Suisse, 20 juillet 2016.

2016 Alain DETTINGER, galerie Dettinger, à Lyon, 8 novembre 2016.

2016 Serge LIANDRAT, directeur général adjoint de la Mairie de Vénissieux, par téléphone, 28 novembre 2016.

2018 Paul GAUZIT, marchand, galerie Le Lutrin, 9 mai 2018.

Programmes, journaux, périodiques

1937 Le Poids du monde, n° 1, 28 avril 1937.

1939 Le Poids du monde, n° 2, 14 mars 1939.

1939 Le Poids du monde, n° 3, 31 mai 1939.

1939 Minotaure, n°s 12-13, 1939.

1939. Acéphale, n°s 1-5, 24 juin 1936-juin 1939, [réédition en fac-similé, Paris Jean- Michel Place, 1980].

1940 Le Poids du monde, n° 4, 14 décembre 1940.

1949 PONGE Francis, « L'atelier », *L'Architecture d'aujourd'hui*, hors-série n° 2, Arts plastiques, 1949, p. 46.

1951 *L'Âge du cinéma*, n°s 1-6, mars 1951-1952.

1953. DURET Roger, « M. Sarrasin, peintre verrier lyonnais... », *Dernière Heure Lyonnaise*, 1953, p. 4.

1955 TERRASSE Charles, « L'énigmatique école de Fontainebleau », *L'Œil*, n° 1, 15 janvier 1955, p. 6-13.

1955 SCHOENDORFF Max, « Poèmes », *Temps mêlés*, n° 14, 15 mai 1955, p. 9-10.

1955 ROH Franz, « Altdorfer », *L'Œil*, n° 5, 15 mai 1955, p. 28-39.

1955 CHASTEL André, « La manière italienne », *L'Œil*, n° 6, 15 juin 1955, p. 4-13.

1955 AUST Günter, « Si vous venez à Paris ou si vous y restez », *L'Œil*, n°s 7-8, été 1955, p. 30-37.

1956 LONGNON Jean, « Les Anges de l'apocalypse », *L'Œil*, n° 15, mars 1956, p. 22-23.

1956 SCHOENDORFF Max, « Les Coréens », *Résonance*, n° 44, 1^{er} novembre 1956, p. 36.

1957 MICHAUD Marcel, « Lyon et l'art contemporain », *La Revue du bien-vivre*, hiver 1957, p. 63-67.

1957 SCHOENDORFF Max, « Six ans de théâtre », *Résonance*, n° 52, 1^{er} mars 1957, p. 36.

1958 AEPLY Jeanine, DROGUET Robert, GUILLOT Gérard, PIERRET Marc, WITTMAYER René, « Max Schoendorff », *Syntaxe*, n° 1, janvier 1958, p. 3.

1958 GUILLOT Gérard, « À la Galerie Folklore, Exposition Max Schoendorff », *La République de Lyon*, 26 octobre 1958, p. 2.

- 1958 LERRANT Jean-Jacques, « Vernissage du salon d'Automne et dans les galeries », Le Progrès-Dimanche, 26 octobre 1958, p. 14.
- 1958 DEROUILLÉ René, « Première exposition Max Schoendorff », Dernière Heure Lyonnaise, 2 novembre 1958, p. 9.
- 1958 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff – Blanc et Demilly », Le Progrès-Dimanche, 5 novembre 1958, p. 5.
- 1958 DEROUILLÉ René, « Max Schoendorff », Tout-Lyon, 13 novembre 1958, p. 13.
- 1958 GRANDJEAN Raymond, « témoignage d'un jeune peintre abstrait », Résonance, n° 73, Noël 1958, p. 77-78.
- 1959 LERRANT Jean-Jacques, " Marcel Michaud, Cité Panorama, n° 1, janvier 1959, p. 4.
- 1959 LERRANT Jean-Jacques, « La peinture vivante à Lyon », Cité Panorama, n° 3, 15 mars 1959, p. 2.
- 1959 CIRLOT Juan Eduardo, « La pintura de Max Schoendorff », Revista, Barcelone, juin 1959, p. 15.
- 1959 DEROUILLÉ René, « Max Schoendorff, explorateur de la matière », Dernière Heure Lyonnaise, 19 juillet 1959, p. 3.
- 1959 Espaces, Revue mensuelle des loisirs & du tourisme populaires, Lyon, décembre 1959.
- 1959 LERRANT Jean-Jacques, "Esquisse pour un portrait de Marcel Michaud", Art présent, Lyon, Salon du Sud-Est, 1959, non paginé.
- 1959 LERRANT Jean-Jacques, « À propos de Modest Cuixart », Résonance, n° 82, Noël 1959, p. 64.
- 1963 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », Le Progrès-Dimanche, 28 octobre 1963, p. 7.
- 1963 LERRANT Jean-Jacques, « Un visionnaire se révèle : Schoendorff », Le Progrès, 4 décembre 1963, p. 7.
- 1963 FOUNÈS (de) Monique, « Max Schoendorff ou un renouveau dans l'art actuel », La Vie lyonnaise, n° 101, décembre 1963, p. 50.
- 1963 GAUTHIER Jean-Louis, Résonance, n° 118, décembre 1963, « Le Greco réincarné », p. 35-36.
- 1963 GUILLOT Gérard, « Schoendorff ou la cruauté de la peinture », La République de Lyon, 26 décembre 1963, p. 2.

1963 MURE André, « Le Greco réincarné », Résonance, n° 118, décembre 1963.

1965 DEROUILLÉ René, « Plein feu sur l'Art... », Dernière Heure Lyonnaise, janvier 1965, p. 9.

1965 [ANONYME] « Rétrospective Max Schoendorff à la Résidence universitaire André-Allix », Dernière Heure Lyonnaise, mars 1965.

1965 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », Le Progrès, 3 avril 1965, p. 8.

1965 JAGUER Édouard, « Couleur du temps, forme du désir », Phases, n° 10, septembre 1965, non paginé.

1965 LERRANT Jean-Jacques, « Au Casino de Charbonnières-les-Bains, Plein feu sur l'Art », Le Progrès, p. 6.

1966 DEROUILLÉ René, « Marie-Thérèse Bourrat, Ferréol, Max Schoendorff au théâtre de la Cité », Dernière Heure Lyonnaise, 6 février 1966, p. 3.

1966 [ANONYME], « Max Schoendorff, André Dubois, Veyron-La Croix », Le Progrès, 25 mai 1966, p. 6.

1966 [ANONYME], « Collaboration franco-catalane sous une voûte lyonnaise », Le Progrès, 25 octobre 1966, p. 8.

1967 DROGUET Robert « L'effet Schoendorff ou l'impossible », La Vie lyonnaise, n° 139, avril 1967, p. 30-31.

1967 BUTHEAU Robert, « Le peintre Max Schoendorff », La Vie lyonnaise, n° 139, avril 1967, p. 28-29.

1967 [ANONYME] « Une grande exposition Max Schoendorff à la galerie René Metras de Barcelone », Le Progrès, 24 mai 1967, p. 8.

1967 ARMENGOL Juan « Max Schoendorff », El Correo catalan, n° 27904, 13 de junio de 1967, p. 23.

1967 DENIS Michèle, « Le marché de la peinture », La Vie lyonnaise, n° 148, septembre 1967, p. 18-20.

1968 MAUBANT Jean-Louis, « Portrait souvenir de Marcel Michaud », Reflets de la vie lyonnaise et du Sud-Est, n° 162, 15 avril 1968, p. 38-39.

1968 SCHOENDORFF Max, « Portrait souvenir de Marcel Michaud », Reflets de la vie lyonnaise et du Sud-Est, n° 162, 15 avril 1968, p. 39.

- 1968 BORDE Raymond, « Max Schoendorff », *Midi/minuit Fantastique*, n° 20, oct. 1968, p. 76-79.
- 1969 MICHEL A., « Le metteur en scène Louis Erlo assisté de techniciens prépare un grandiose spectacle pour le centenaire de Berlioz », *Midi-Libre*, 28 janvier 1969, p. 6.
- 1969 DEROUILLÉ Robert, « peintres de Lyon à la Maison de la Culture de Grenoble », *Objectif*, février 1969, p. 16.
- 1969 LERRANT Jean-Jacques, « La mémoire fertile : Schoendorff », *La Galerie des arts*, n° 65, 15 février 1969, p. 22.
- 1969 DROGUET Robert, « Peinture », *Objectif*, mars 1969, p. 18-19.
- 1969 [ANONYME], « Vernissage de l'exposition Max Schoendorff », *Le Progrès*, 5 mars 1969, p. 9.
- 1969 DEROUILLÉ René, « Max Schoendorff », *Le Tout-Lyon*, 13 mars 1969, p. 13.
- 1969 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », *Le Progrès*, 15 mars 1969, p. 10.
- 1969 BUTHEAU Robert, « Max Schoendorff, par Jean-Jacques Lerrant », *Le Progrès-Dimanche*, 30 mars 1969, p. 15.
- 1969 MURE André, « Unique Schoendorff », *Résonances*, n° 171, mars 1969, p. 29.
- 1969 P. B. « le " Requiem " de Berlioz », *Résonances*, n° 177, juin 1969, p. 15-16.
- 1969 [ANONYME], « Des dizaines de tonnes de matériaux pour le " Requiem " de ce soir... et l'inchiffable talent de la version scénique, *L'Écho* liberté, 10 juin 1969, p. 8.
- 1969 DUMOULIN HENRY, « Triomphe du " Requiem " de Berlioz », *Le Journal de Lyon*, 13 juin 1969, p. 6.
- 1969 LERRANT Jean-Jacques, « Le " Requiem ", version scénique », *Le Journal de Lyon*, 13 juin 1969, p. 6.
- 1969 CLARENDON, « Le " Requiem " de Berlioz », *Le Figaro*, 13 juin 1969, p. 30.
- 1969 DUMOULIN Henry, « Triomphe du " Requiem " de Berlioz », *Le Progrès*, 13 juin 1969, p. 6.
- 1969 GRAVIER Albert, « Le XXIV^e festival de Lyon s'est ouvert à Fourvière sur une éblouissante réalisation du " Requiem ", de Berlioz », *L'Écho-Liberté*, 13 juin 1969, p. 7.
- 1969 LERRANT Jean-Jacques, « Peintres de Lyon », *Dernière Heure Lyonnaise*, 26 octobre 1969, p. 14.

1970 BONDY François, « Opérette », *Bref*, n° 129, janvier 1970, p. 12-30.

1970 GOMBROWICZ Witold, « Nudité jeune à jamais », *L'Avant-Scène*, n° 449, 15 mai 1970, p. 9.

1970 *L'Avant-Scène*, n° 449, 15 mai 1970.

1971 GODARD Colette, « " Tom Payne " ou l'anti-héros », *Le Monde*, 14 janvier 1971, p. 13.

1971 [ANONYME], « Robert Droguet a signé son " Schoendorff " », *Le Progrès*, 3 février 1971, p. 6.

1971 DEROUILLÉ René, « Max Schoendorf », *Le Tout-Lyon – Moniteur-judiciaire*, février 1971.

1972 [ANONYME], « Max Schoendorff à Paris », *L'Express Rhône-Alpes*, mai 1972, p. 83.

1972 [ANONYME], « Max Schoendorff et Jean Raine », *Le Progrès*, 14 mai 1972.

1972 [ANONYME], « Max Schoendorff », *Paris-Match*, n° 1202, 20 mai 1972, p. 97.

1972 MILOYAN Grégoire, « La Langue au Chat », *La Marseillaise*, 12 octobre 1972, p. 15.

1972 GRANDJEAN Michèle, « La Langue au Chat », *Le Provençal*, 12 octobre 1972, p. 16.

1972 LERRANT Jean-Jacques, « Création à Marseille de " La Langue au Chat " de Roger Planchon, par le Théâtre de Villeurbanne », *Le Progrès-Dimanche*, 15 octobre 1972, p. 15.

1972 LERRANT Jean-Jacques, « Vernissage du Salon d'Automne et dans les galeries », *Le Progrès-Dimanche*, 15 octobre 1972.

1972 GODARD Colette, « La Langue au Chat », *Le Monde*, 17 octobre 1972, p. 21.

1972 ALEXANDER Caroline, « Roger Planchon donne sa langue au Chat », *L'Express*, 23 octobre 1972, p. 8.

1972 DUMUR Guy, « La Langue au Chat », *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1972, p. 11.

1972 GREY Michel, « La Langue au Chat », *L'Aurore*, 23 octobre 1972, p. 7.

1972 POULET Jacques, « La Langue au Chat », *L'Humanité*, 24 octobre 1972, p. 11.

1972 BOST-LERRANT Bernadette, *Petites Affiches Lyonnaises*, « La Langue du Chat », n° 7709, 14 novembre 1972, p. 6.

1973 CICI, Congrès international du cinéma indépendant, 1929-1973.

1973 ROBERT René-Yves, « Exposition de peintures & Pérouges », *Lyon-Poche*, n° 88, août 1973.

1973 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff », *Le Progrès*, 23 décembre 1973

DEROUDILLE René, « Max Schoendorff, Calaferte et les peintres fantastiques », *Dernière Heure Lyonnaise*, 31 décembre 1973, p. 8.

1974 FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », *Lyon / Forum*, n° 47, janv.-février 1974, p. 4-9.

1974 [ANONYME], « Schoendorff, l'alchimiste d'un monde imaginaire », *L'Express Rhône-Alpes*, janvier 1974, p. 50.

1974 [ANONYME], « Dans l'atelier du peintre Max Schoendorff la caméra de télévision cherchait à découvrir les secrets d'une oeuvre », *Dernière Heure Lyonnaise*, 4 septembre 1974.

1974 [ANONYME], « À la découverte d'un homme et de son œuvre... La télévision s'est installée dans l'atelier du peintre Max Schoendorff », *Le Progrès*, 4 septembre 1974.

1975 LERRANT Jean-Jacques, « Armes et Bagages », *Le Progrès*, 20 avril 1975, p. 13.

1975 SCHOENDORFF Max, « Pour Roger Kowalski », *Lyon / Forum*, n° 56, septembre-octobre 1975, p. 29.

1975 LERRANT Jean-Jacques, « Peut-on vivre de son art à Lyon ? », *Le Progrès*, 30 décembre 1975, p. 6 bis.

1976 LERRANT Jean-Jacques, « Présence des créateurs rhodaniens », *Le Progrès*, 1^{er} août 1976, p. 13.

1976 [ANONYME], « Max Schoendorff », *Le Progrès*, 28 octobre 1976, p. 11.

1977 La Cerenentola, Paris, Théâtre national de l'Opéra, juillet 1977.

1978 BOST-LERRANT Bernadette, « Un peintre au théâtre », *ATAC Informations*, n° 96, octobre 1978, p. 18-23.

1978 DEROUDILLE René, « " Images de l'imaginaire " à l'Espace lyonnais d'art contemporain », *Dernière Heure Lyonnaise*, 27 décembre 1978, p. 14.

1979 [ANONYME], « Louis Thomas dans " Images de l'imaginaire " », *Le Progrès*, 3 janvier 1979.

1979 LERRANT Jean-Jacques, « " Images de l'imaginaire " : un domaine ouvert », *Le Progrès*, 7 janvier 1979.

1979 GAYOT Martine, « " Images de l'imaginaire " ou les abysses de l'âme », *Résonances*, n° 186, janvier 1979, p. 11.

1979 DEROUILLE René, « Les arts à Lyon se portent bien !.. », Dernière Heure Lyonnaise, 5 février 1979, p. 14.

1979 GAYOT Martine, « Max Schoendorff » Résonances, n° 190, mars 1979, p. 14.

1979 [ANONYME], « Max Schoendorff, peintures », Lyon-Poche, n° 365, 7-13 mars 1979, p. 34.

1979 POSTNIKOWA N., « Schoendorff », Art magazine, n°s 14-15, mars-avril 1979, non paginé.

1979 CORNU Daniel, « Les arts plastiques à Lyon : l'élan de l'Elac », Tribune de Genève, 2 avril 1979, p. 17.

1979 LERRANT Jean-Jacques, « Huit peintres de Lyon au musée de Genève », Le Progrès, 22 avril 1979.

1979 GAYOT Martine, « le Marché de l'art à Lyon, qui achète ? Qui vend ? » Résonances Lyon Région, n° 195, 16-29 mai 1979, p. 16-21.

1979 GAYOT Martine, MAUBANT Jean-Louis, « Qui achète ? Qui vend ? », Résonances, n° 195, mai 1979, p. 16-21.

1979 MARCHAND François, « L'ombre de Satie », Par parenthèse, numéro spécial, mai 1979, non paginé.

1980 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff à la tête de l'art », Le Progrès, 12 mars 1980.

1980 PUVIS DE CHAVANNES Françoise « Un atelier, une bibliothèque... », Le Journal, 13 avril 1980, p. 35.

1980 PUVIS DE CHAVANNES Françoise « Paroles anodines autour de Max Schoendorff », Le Journal, 5 juillet 1980, p. 11.

1980 LERRANT Jean-Jacques, « Une "Rétrospection" Max Schoendorff à l'auditorium : 80 peintures pour illustrer un parcours », Le Progrès, 11 septembre 1980, p. 6.

1980 ROBERT Henri-Marie, « Max Schoendorff, l'entrée au paradis », Lyon-Poche, n° 445, 17-23 septembre 1980.

1980 ROZIER Jacqueline, « Schoendorff Rétrospection », Le Journal, 30 septembre 1980, p. 34.

1980 LERRANT Jean-Jacques, « L'œuvre du peintre Max Schoendorff dans l'auditorium Maurice-Ravel », Le Progrès, 7 octobre 1980, p. 13.

1980 DEROUDILLE René, « Schoendorff », Le Tout-Lyon – Moniteur-judiciaire, 20 octobre 1980, p. 6.

1980 LAMBERT Jean-Clarence, « Schoendorff », Art Press, n° 41, octobre 1980, p. 36.

1980 SEGUIN Louis, « Le Pressentiment du monde », La Quinzaine littéraire, n° 334, octobre 1980, p. 16-31.

1981 PUVIS DE CHAVANNES Françoise, « Aujourd’hui Max Schoendorff : le noir comme unique couleur », Le Journal de Lyon, 28 janvier 1981, p. 14.

1981 SCHOENDORFF Max, « Ils ont déclaré... », Le Progrès, 10 mai 1981, p. 9.

1981 GÉRÔME Élyane, « Le surréalisme toujours vivant », Le Progrès, 3 août 1981, p. 9.

1981 BREYNE de Jean, « Un imaginaire conscient », La Voix du Lyonnais, 15 octobre 1981.

1982 [ANONYME], « Aujourd’hui à l’hôtel de ville puis au Centre Gérard Philipe : vernissage de l’exposition " La lithographie " », Lyon-Matin, 19 février 1982.

1982 JAGUER Édouard, « Max Schoendorff peintre du foisonnement secret », Terzoocchio, n° 24, septembre 1982, p. 32.

1982 PUVIS DE CHAVANNES Françoise, « Max Schoendorff », *Lyon Select...*, n° 1, octobre 1982, p. 4.

1982 MOURAILLE Jean, « Schoendorff et le corps humain », Nice matin, 10 octobre 1982.

1983 WERNER François, « Max Schoendorff, je préfère les truffes aux flocons d’avoine », Lyon-Poche, n° 566, 12-18 janvier 1983.

1983 WERNER François, « Max Schoendorff, les asperges et les mouches vertes », Lyon-Poche, n° 567, 19-25 janvier 1983.

1983 GÉRÔME Élyane, « Schoendorff en noir et blanc », Le Progrès, 2 février 1983, p. 5.

1983 [ANONYME], « Dürer, Picasso et les autres : la gravure en fête à Saint-Simon », Charente-Libre, 19 octobre 1983.

1983 [ANONYME], « Schoendorff à l’hôtel de ville », Lyon-Matin, 22 novembre 1983, p. 12.

1983 [ANONYME], « Max Schoendorff à Villeurbanne », Le Progrès, 22 novembre 1983, p. 11.

1983 GÉRÔME Élyane, « Max Schoendorff à Villeurbanne », Le Progrès, 26 novembre 1983, p. 5.

1983 PEILLOD Claire, « Scène de la vie des douze Césars », Lyon-Poche, 30 novembre-6 décembre 1983.

1983 DEROUILLÉ René, « Relance au 56^e Salon du Sud-Est », Lyon-Matin, 6 décembre 1983, p. 11.

1983 GÉRÔME Élyane, « Les Césars de Max », Télérama, 7 décembre 1983, p. 5.

1984 BUTHEAU Robert, « Exposition centrale de "Travail et Culture "», Le Progrès, 12 avril 1984, p. 15.

1984 PINAY Jocelyne, « Où, et comment, vivent les Lyonnais ? », Marie-Claire Rhône-Alpes, n° 381, mai 1984.

1984 GÉRÔME Élyane, « Max Schoendorff, défense et illustration de la lithographie », Le Progrès, 23 mai 1984, p. 9.

1984 GÉRÔME Élyane, « La MAPRA : les artistes ont leur maison », Le Progrès, 30 novembre 1984, p. 10 bis.

1984 LERRANT Jean-Jacques, « Création à Marseille de " La Langue au Chat ", Le Progrès, 30 novembre 1984.

1984 LERRANT Jean-Jacques, « Vernissage du salon d'Automne et dans les galeries », Le Progrès, 30 novembre 1984, p. 17.

1984 [ANONYME], « Demain à la une », Le Progrès, 15 décembre 1984 (125^e anniversaire), p. 36.

1985 COLIN Nelly, « L'art à la bouche », Télérama, 30 janvier 1985, p. 1.

1985 CURT Florence, « L'art vivant dans la région Rhône-Alpes », *L'Œil*, n° 360-361, juillet-août 1985, p. 78-79.

1985 PLANCHON Roger, « Extrait d'une conversation avec Jean-Clarence Lambert », Journal du Théâtre Sorano, n° 1, octobre 1985.

1985 GÉRÔME Élyane, « Octobre des Arts, l'exposition Max Schoendorff », Le Progrès, 17 octobre 1985.

1985 PEILLOD Claire, « Max Schoendorff, maestria », Lyon-Poche, 30 octobre 1985, p. 58.

1986 LERRANT Jean-Jacques, « L'enfance de l'art d'aujourd'hui », Le Monde, 11 mai 1986, p. 12.

1986 BOST Bernadette, « L'enfance de l'art d'aujourd'hui », Le Monde Rhône-Alpes, 11-12 mai 1986, p. 23.

1986 [ANONYME], « Inauguration de l'exposition Schoendorff », Paris-Normandie, 22 juin 1986.

1986 VERNON Alexandre, « Le grand théâtre de Max Schoendorff », Havre libre, 24 juillet 1986.

1986 Le Rat, U.A.P. (Union des arts plastiques), n° 0, octobre 1986.

1986 [ANONYME], « Fondation Bullukian, », Vivre à Lyon, octobre 1986.

1986 ABERT JEAN-FRANÇOIS, BAYARD JEAN-LUC, « L'Europe entière s'y presse aujourd'hui », Lyon-Libération, 2 octobre 1986, p. 48.

1986 GÉRÔME Élyane, « L'inauguration de l'U.R.D.L.A. : quand la gastronomie rime avec presses », Le Progrès, 3 octobre 1986.

1986 [ANONYME], « L'U.R.D.L.A. reconnue », Lyon-Matin, 3 octobre 1986.

1986 BETTMONT Hauviette, « Le refus d'être un singe en cage », Lyon-Libération, 22 octobre 1986, p. 50.

1986 LICHT Daniel, « Son nom d'empereur dans la Malmaison déserte », Lyon-Libération, 23 octobre 1986, p. 49-50.

1986 BOST-LERRANT Bernadette, « Schoendorff en ses arcanes », Le Monde Rhône-Alpes, 23 octobre 1986, p. 5.

1986 GÉRÔME Élyane, « La Fondation Bullukian ouverte au public », Le Progrès, 24 octobre 1986, p. 12.

1986 GÉRÔME Élyane, « Deux ratages et une réussite », Le Progrès, 27 octobre 1986, p. 11.

1986 [ANONYME], « Inauguration du Centre culturel de La Malmaison », Lyon-Matin, 28 octobre 1986.

1986 LICHT Daniel, « Explosion d'octobre », Lyon-Libération, 3 novembre 1986, p. 45-46.

1986 LICHT Daniel, « Schoendorff, livre comme l'air », Lyon-Libération, 28 novembre 1986, p. 56.

1986 LERRANT Jean-Jacques, « Jacques Verrière », Le Progrès, 5 décembre 1986, p. 19.

1986 [ANONYME], « Jacques Verrière est mort », Lyon-Figaro, 5 décembre 1986, p. 23.

1986 [ANONYME], « La transparence du marchand de tableaux », Lyon-Libération, 6 décembre 1986, p. 4.

1986 [ANONYME], « Jacques Verrière », Le Tout-Lyon – Moniteur-judiciaire, n° 2985, 8 décembre 1986, p. 3.

1986 [ANONYME], « Jacques Verrière est mort », Lyon Figaro, 9 décembre 1986, p. 4.

1986 [ANONYME], « La mort de Jacques Verrière », Lyon-Poche, 17 décembre 1986, p. 11.

1987 [ANONYME], « Jacques Verrière », MAPRA, Le Bloc-Notes, n° 37, janvier 1987.

1987 [ANONYME], Vienne journal régional, « Nécrologie », n° 4, janvier 1987, p. 3.

1987 TOURANCHEAU Patricia, « À Villeurbanne, le P.C. prend l'art d'assaut », Libération, 23 avril 1987.

1987 HARRISON Charles, « L'atelier des artistes : transformation du répertoire », Les Cahiers du MNAM, n° 21, septembre 1987.

1988 PASQUIÉ Elizabeth, « L'alchimie de l'art », La Dépêche du Midi, 2 au 8 mars 1988, p. 10.

1988 LUCAS Yvette, « Couleurs et couleurs un décor expressionniste pour " Orage " de Strindberg », Nouvelles Hebdo 31, n° 176, 15 octobre 1988, non paginé.

1988 MARC Yves, « " Orage " de Strindberg, Le passé recomposé », La Dépêche du Midi, n° 14643, octobre 1988, non paginé.

1988 PELISSOU J.-L., « De l'orage dans l'air... », Le Journal de Toulouse, n° 188, lundi 17 octobre 1988, non paginé.

1989 CHASTEL André, « Le secret de l'atelier », 48-14, *revue du musée d'Orsay*, n° 1, 1989, p. 4-14.

1989 SERVIN Micheline, « Mort anonyme au bal de l'espoir », Les Temps modernes, n° 510, janvier 1989.

1990 « Dom Juan », Cahiers Sorano, Théâtre national de Toulouse, octobre 1990.

1990 « Don Giovanni », Toulouse, Théâtre du Capitole, octobre-novembre 1990.

1991 LIMON Bénédicte, « Le cœur de la bohème lyonnaise », Mobilis, n° 10, mars 1991 p. 32.

1991 BOST Bernadette « Les scandales de Max Schoendorff », Le Monde Rhône-Alpes, 25 avril 1991, p. 23.

1991 FROMENTIN Bernard, « 10 mai, dix ans, douze mots-clefs », Libération, 10 mai 1991, p. 2-3.

1991 [ANONYME], Le Soigneur de Gravité, n° 1, décembre 1991, pp. 2-4-13-24-54-55-60.

1992 FAUVE-CHAMOUX Antoinette, « Découvrir Raymond Roussel », Revue de la Bibliothèque nationale, n° 43, printemps 1992, p. 4.

1992 Le Soigneur de Gravité, n° 2, septembre 1992.

1992 LERRANT Jean-Jacques, « Max Schoendorff du labyrinthe », Pleine Marge, n° 16, décembre 1992, p. 139-154.

- 1992 BOST Bernadette « l'envers du monde », Le Monde Rhône-Alpes, 12 décembre 1992, p. 21.
- 1993 « Défis de la peinture », Bron Magazine, n° 37, février 1993, p. 17.
- 1993 « Les gagners », dossier Figaro Rhône-Alpes, 1993.
- 1993 AUGÉ Doria, « Max Schoendorff : Une Carmen sans espagnolade », Vienne informations, n° 88, mai 1993, p. 18-19.
- 1993 Carmen Jazz, Revue de presse, Vienne, Eldorado productions, juin 1993.
- 1993 Carmen Jazz, Vienne (Isère), juin 1993.
- 1993 DEBENEDETTI Jean-Marc, Ellébore, n° 7, Paris, Ellébore éditeur, 1993, p. 7.
- 1993 DUTILH Alex, « Carmen Jazz, les mouchoirs pour pleurer », Monde de la musique - Télérama, n° 169, septembre 1993, non paginé.
- 1993 HUSS Valérie, « Max Schoendorff », Cri Art, n° 5, 1993, p. 2.
- 1993 SEITE Yannick, « Carmen Jazz », Jazz magazine, n° 429, septembre 1993, p. 14-16.
- 1993 BOST-LERRANT Bernadette, « Jacques Villeglé, à Villeurbanne », Le Monde Rhône-Alpes, 18 septembre 1993, p. 5.
- 1994 SEGUIN Louis, « Les exigences de Dionys Mascolo », La Quinzaine littéraire, n° 639, 16-31 janvier 1994, p. 9-10.
- 1995 LERRANT Jean-Jacques, « Être abstrait en province », Le Monde, 12 avril 1995, p. 28.
- 1994 VIDAL-BLANCHARD J., « État d'urgence à l'URDLA », Le Progrès, 29 avril 1994.
- 1995 COLOMBANI Christian, « Max Schoendorff, un artiste en haut de la liste », Le Monde Rhône-Alpes, 7 juin 1995, p. 27.
- 1995 GRAFE Étienne, « Dans l'atelier de Truphémus », Initiales (revue du Lycée Saint-Marc), n° 2, Noël 1995.
- 1996 SEGUIN Louis, « Les Paysages de Max Schoendorff », La Quinzaine littéraire, n° 686, 1^{er} – 15 février 1996.
- 1996 [ANONYME], « Max Schoendorff », Lyon Cité, n° 5, Lyon, février 1996, p. 49.
- 1996 WERNER Jean-François, « Le cigare, grand pacificateur », *L'Amateur de cigare*, n° 7, mars 1996, p. 68-70.
- 1996 GOUTTENOIRE Bernard, DARGENT Vincent, « Portraits d'artistes », Le Progrès, mars 1996, p. 17.
- 1996 *L'Album*, Les Nuits de Fourvière, Lyon, 17-30 juillet 1996.

- 1996 LÉONARDINI Jean-Pierre., « États généraux de la culture. Le tour de France commence à Saint-Priest », *L'Humanité*, 11 octobre 1996.
- 1996 POIRIER G., « États généraux de la culture, des maux... et des espérances en débat à Saint-Priest », *La Voix du Lyonnais*, 17 octobre 1996.
- 1996 DEVINAZ Danièle, « Lithographie : renouveau pour l'URDLA », *Le Progrès*, 5 novembre 1996.
- 1996 SCHOENDORFF Max, « Ruminations improvisées », *Cahiers Roger Vailland*, n° 6, décembre 1996, p. 30.
- 1997 SCHOENDORFF Max, « Éditorial », ...*Ça presse...*, n° 1, janvier 1997, p. 1.
- 1997 BOUQUET Michèle, « Max Schoendorff, l'alchimie d'un surréalisme toujours présent », *La Voix du Lyonnais*, 13 février 1997, p. 8.
- 1997 ARTAUD Antonin, « Mexico 18 août 1936 », ...*Ça presse...*, n° 2, mars 1997, p. 4.
- 1997 PETR Christian, « Entretien avec Max Schoendorff », *La Revue Commune*, n° 6, mai 1997, p. 41-49.
- 1997 SEGUIN Louis, « Straub et Huillet, faire du cinéma en temps de crise », *Trafic*, n° 22, été 1997, p. 36-49.
- 1998 COHENDY François, « Du bon usage de l'utopie », *Le Progrès*, 10 décembre 1998, p. 4.
- 1998 SCHOENDORFF Max, « Déclaration universelle des droits de l'homme », *Le Progrès*, 10 décembre 1998, p. 5.
- 1999 SCHOENDORFF Max, « Un roman à vitesse rotatoire peu rassurante », *Actualité Rhône-Alpes du livre*, n° 148, novembre 1999, p. 6-7.
- 2001 CHASLOT Philippe, « Les maisons les plus délirantes de Lyon. Un espace hors du temps », *Lyon Capitale hebdo*, n° 321, 18-24 avril 2001, p. 21.
- 2001 DEVINAZ Danièle, « URDLA : de l'estampe au livre », *Le Progrès*, 14 juillet 2001.
- 2001 GOUTTENOIRE Bernard, « Max Schoendorff (le retour de ...) », *M Lyon*, n° 13, octobre 2001, p. 45.
- 2001 JAMBAUD Anne-Caroline, « Max Schoendorff, Aquarelles les jeunes filles ? », *Lyon Capitale*, 6 novembre 2001, p. 1-6.
- 2001 GOUTTENOIRE Bernard, « L'URDLA de Schoendorff, l'outil de 300 artistes », *M Lyon*, n° 15, décembre 2001, p. 44.

- 2001 SCHOENDORFF Max, « Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art », ...*Ça presse...*, n° 11, décembre 2001, p. 12-13.
- 2002 WALTER Richard, « Le surréalisme, un certain état de fureur », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 38-39.
- 2002 KOSKAS Joël, « Un goût fondamental pour la liberté », *Nouveaux Regards*, n° 17, printemps 2002, p. 43-46.
- 2002 SCHOENDORFF Max, « L'axe du mal », ...*Ça presse...*, n° 12, avril 2002, p. 16-17.
- 2002 SCHOENDORFF Max, « Post-scriptum », ...*Ça presse...*, n° 13, juin 2002, p. 2.
- 2002 SCHOENDORFF Max, « Entrée » et « Dossier de presse », ...*Ça presse...*, n° 14, septembre 2002, p. 2-3.
- 2002 SCHOENDORFF Max, « Parad... », ...*Ça presse...*, n° 14, septembre 2002, p. 16-17.
- 2003 CHASLOT Philippe, « Entretien avec Max Schoendorff, artiste peintre. Max attaque », *Lyon Capitale*, n° 425, 7-13 mai 2003, p. 2.
- 2003 DUCHAMP Marcel, « Matta (1911-2002) », ...*Ça presse...*, n° 16, mars 2003, p. 3.
- 2004 SCHOENDORFF Max, « Capharnaüm vitae », ...*Ça presse...*, n° 20, mars 2004, p. 16-17.
- 2004 DUWA Jérôme, « L'enterrement à Vézelay », ...*Ça presse...*, n° 21, juin 2004, p. 18-20.
- 2004 SCHOENDORFF Max, « Les prospérités du crime », ...*Ça presse...*, n° 21, juin 2004, p. 16-17.
- 2004 SCHOENDORFF Max, « Dialectique et contradiction », ...*Ça presse...*, n° 21, juin 2004, p. 26.
- 2004 GABRIEL Nelly, « Le même, différent », *Lyon Figaro*, 27 novembre 2004, p. 12.
- 2004 SCHOENDORFF Max, « The Million Dollar Mystery », ...*Ça presse...*, n° 22, septembre 2004, p. 16.
- 2004 SCHOENDORFF Max, « Appel contre le torpillage », ...*Ça presse...*, n° 23, décembre 2004, p. 2.
- 2004 GABRIEL Nelly, « Crise. L'URDLA s'apprête à déposer son bilan. Entre torpillage et sabordage », *Lyon Figaro*, 3 décembre 2004, p. 13.
- 2005 LERRANT Jean-Jacques, « Jim Leon, anathèmes et billets doux », *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 18, mai 2005, p. 172.
- 2005 GABRIEL Nelly, « Rencontre à la Bibliothèque municipale autour de "L'intelligence d'une ville" », *Lyon Figaro*, 7 juin 2005, p. 11.

2005 DARGENT Brigitte, « Art tribal, noirs délices », TRÉMA, Art tribal, n° 1, octobre 2005, p. 36-38.

2005 SCHOENDORFF Max, « Hé ! Dites... Ho ! », ...*Ça presse...*, n° 27, décembre 2005, p. 2.

2006 GRANDJEAN Raymond (1929-2006), ...*Ça presse...*, n° 30, septembre 2006, p. 10.

2006 SCHOENDORFF Max, « Le grand sommeil », ...*Ça presse...*, n° 30, septembre 2006, p. 2.

2007 SCHOENDORFF Max, « Vacances de devoir », ...*Ça presse...*, n° 34, septembre 2007, p. 2.

2007 RABOURDIN Dominique, « Par hasard », ...*Ça presse...*, n° 34, septembre 2007, p. 24.

2007 SCHOENDORFF Max « Moralité », ...*Ça presse...*, n° 35, décembre 2007, p. 2-3.

2007 SCHOENDORFF Max, « Prodrome : lente reprise », ...*Ça presse...*, n° 35, décembre 2007, p. 2.

2008 COUVE Joël, « Max Schoendorff, un maître des métamorphoses », Artension, n° 40, mars-avril 2008, p. 18-20.

2008 ROCHE Gérard, « Max Schoendorff », Infosurr, n° 80, mars-avril 2008, p. 3-4.

2008 JAMBAUD Anne-Caroline, « J'ai la chance d'être vivant au musée ! », Lyon Capitale, n° 657, 1^{er}-7 avril 2008, p. 10-11.

2008 MARMANDE Francis, « Haut le corps de Max Schoendorff », Le Monde, 3 avril 2008, p. 2.

2008 DENAVE Jean-Emmanuel, « Libre Max », Le Petit Bulletin, 16 avril 2008, p. 10.

2008 GAVARD-PERRET Jean-Paul, « Hiatus et colonnes », ...*Ça presse...*, n° 37, juin 2008, p. 30.

2008 SCHOENDORFF Max, « Narthex », ...*Ça presse...*, n° 37, juin 2008, p. 3.

2009 SCHOENDORFF Max, « Encore un effort », ...*Ça presse...*, n° 41, juin 2009, p. 1.

2010 [ANONYME], « Invitation à Freddy Buache ! », Rue du premier film, magazine de l'Institut Lumière, n° 86, 28 octobre 2009-3 janvier 2010, non paginé.

2010 RAMOND Sylvie, « Marcel Michaud, un galeriste visionnaire », La Revue des musées de France, février 2010, p. 97.

2010 LIMOUSIN Christian « Rétrospective Dominique d'Acher : 1929-1991, musée d'Art & d'Histoire d'Auxerre, été 2010 », ...*Ça presse...*, n° 46, septembre 2010, p. 30.

2010 Vénissieux art dans la ville, Vénissieux, Service arts plastiques, septembre 2010, p. 36-37.

- 2011 RAYMOND Vincent, « Max Schoendorff, "Dans un musée, les œuvres sont à la portée de tous" », Tribune de Lyon, n° 271, 17-23 février 2011, p. 38.
- 2011 NEMER Abraham G. « La doctrine de l'amour selon Lautréamont »,...*Ça presse...*, n° 48, mars 2011, p. 14.
- 2011 [ANONYME], « Très pour traits... », Viva, le magazine de Villeurbanne, n° 244, avril 2011, p. 26.
- 2011 MARMANDE Francis, « Le monde du silence de Max Schoendorff », Le Monde, 23 avril 2011, p. 22.
- 2011 HERNANDEZ Luc, « Max la malice », Exit, n° 4, avril-mai 2011, p. 54-58.
- 2011 SCHOENDORFF Max « Moralité (Assemblée générale, 2-VII-2011) »,...*Ça presse...*, n° 50, septembre 2011, p. 2.
- 2012 MARMANDE Francis, « Max Schoendorff, lithographe à Lyon », Le Monde, mardi 21 février 2012, p. 21.
- 2012 SCHOENDORFF Max, « Assemblée générale, 12 mai 2012, Stat Urdla dum volvitur orbis », ...*Ça presse...*, n° 53, juin 2012, p. 2.
- 2012 COMTE Antoine et HERNANDEZ Luc, « Max Schoendorff, artiste et fondateur de l'URDLA », Tribune de Lyon, n° 340, juin 2012, p. 24.
- 2012 LÉONARDINI Jean-Pierre, « Max Schoendorff, un être comme il ne s'en fait plus », *L'Humanité*, 22 octobre 2012.
- 2012 BÉGHAIN Patrice, « Max Schoendorff », ...*Ça presse...*, n° 55, décembre 2012, p. 2.
- 2013 ROCHE Gérard, « Max Schoendorff », Infosurr, n° 105, février 2013, p. 3-4.
- 2013 BÉGHAIN Patrice, MICHEL François, SCHOENDORFF Rémi, « Hommage à Max Schoendorff (1934-2012) », *Nouvelles de l'estampe*, n° 242, printemps 2013, p. 86.
- 2013 PATAUT Fabrice, « Quelque chose dans le sourire de Max », ...*Ça presse...*, n° 56, mars 2013, p. 9.
- 2013 PERTHUIS Gwilherm, « Erhard Schön », ...*Ça presse...*, n° 57, juin 2013, p. 3.
- 2013 SCHOENDORFF Odile « Le philosophe-artiste », à propos de Jean-Noël Vuarnet, ...*Ça presse...*, n° 58, septembre 2013, p. 25.
- 2013 MORIN Georges-Henri, « Voire », ...*Ça presse...*, n° 58, septembre 2013, p. 11.
- 2014 RABOURDIN Dominique, « Magie quotidienne »,...*Ça presse...*, n° 61, juin 2014, p. 25.

- 2015 HERNANDEZ Luc, BATAILLE Léo, « Cadavres exquis du Surréalisme », Tribune de Lyon, n° 486, 2-8 avril 2015, p. 36-37.
- 2015 JOUBERT Alain, « Le témoin capital », La Nouvelle Quinzaine littéraire, n° 1130, 16-30 juin 2015, p. 8.
- 2015 ERMAKOFF Thierry, « Une histoire de l'URDLA », Bulletin des Bibliothèques de France, juillet 2015, p. 154-158.
- 2015 HERNANDEZ Luc, « Quand le musée des Beaux-Arts radote », Tribune de Lyon, n° 505, 13-19 août 2015.
- 2016 « Dans l'atelier. L'artiste photographié d'Ingres à Jeff Koons », Beaux-Arts éditions, 2016.
- 2016 CHAINE Stani, « Aux Beaux-Arts les Lyonnais s'accrochent », Lyon Capitale, n° 751, janvier 2016, p. 84-85.
- 2016 HERNANDEZ Luc, « Max la malice », Exit, n° 36, janvier 2016, p. 66-68.
- 2016 DENAVE Jean-Emmanuel, « Casser la croûte », Le Petit Bulletin, 6-12 janvier 2016, p. 11.
- 2016 NOIRJEAN Cyrille, SCHULMANN Fanny, « Peintres et vilains, imprimer l'art », Topo, n° 124, janvier-février 2016, p. 8-11.
- 2016 GIACOMELLI Fabien, « Peintre, décorateur, surréaliste... le labyrinthe Max Schoendorff », Le Progrès, 4 février 2016, p. 43.
- 2016 HERNANDEZ Luc, « Max Schoendorff : " J'ai peur de l'ennui, c'est ce qui me sépare d'une grande part de l'art contemporain " », Exit, n° 37, février 2016, p. 66-68.
- 2016 DENAVE Jean-Emmanuel, « Max Schoendorff, traits d'esprit », Le Petit Bulletin, n° 828, 24 février 2016, p. 9.
- 2016 BATAILLE Léo, « Max Schoendorff ouvre l'œil » et « Fortes impressions », Exit, n° 38, mars 2016, p. 66-67.
- 2017 MORIN Georges-Henri, « Actualités du surréalisme et ses alentours », Infosurr, n° 133, septembre-octobre 2017
- 2018 HERNANDEZ Luc, " Max la malice. Est-ce temps ? ", Exitmag, n° 64, juillet-août 2018

Éditions de l'URDLA, sous la direction de Max Schoendorff

...*Ça presse...*, bulletin trimestriel de l'URDLA, depuis 1997.

Collection Fil à plomb

SEGUIN Louis, Pourquoi pleure-t-elle ?, 2001.

PETR Christian, Éloge du traître, 2001.

DROGUET Robert, Cent sonnets, 2001.

ADAMOV Arthur, Poésies, 2001.

VUARNET Jean-Noël, Hercule philosophe, 2002.

CHAYETTE Hervé, Kapok, 2002.

LE PETIT Claude, Sonnets luxurieux & La Chronique scandaleuse, 2002.

POILLOÛE DE SAINT-MARS Général DE, Circulaires et Ordres, 2002.

ZADEK Annie, « Souffrir mille morts », « Fondre en larmes », 2004.

BONDY Egon, Journal de la fille qui cherche Egon Bondy, 2004.

RODARI Florian, Victor Hugo, précurseur a posteriori, 2007.

Collection La Source d'Urd

SALAGER Annie, *La muette et la prune d'ente*, 2008.

PIERRET Marc, *Le Lymphome d'Hazelbeck*, 2009.

ZADEK Annie, *Souffrir mille morts, Fondre en larmes*, 2009.

ADAMOV Arthur, Poésies, 2009.

HESSE Gycée, *La Société du Confetti*, 2010.

BROSSA Joan, *Poèmes civils*, 2010.

BOUNOURE Vincent, *Le 31 juin*, 2011.

SALSA Patrice, *Le Joueur de théorbe*, 2011.

NEMON Onuma, *Pr'Ose*, 2012.

MICHEL François, *Ici reposera*, 2012.

Collection Hurdle

FRANÇOIS Martin, *La femme qui me parlait dans la bouche*, 2006.

BOURG Lionel, *L'Œuvre de chair*, Paul Rebeyrolle, la peinture et la vie, 2006.

TERK Boris, *De l'incision*, 2007.

GOURMONT DE Remy, *La Dissociation des idées*, suivi de *Le Succès et l'idée de beauté*, 2007.

REBOTIER Jacques, *Lettre aux illettristes*, 2008.

LEROY CHRISTOPHE, *Alice et le maître d'échecs*, 2008.

PIERRET Marc, *Six mois après*, 2008.

Collection Aperçu

AUBERT Laurent, *Un carnet*, 2001.

HICKIN Paul, *Traces and Whispers from Emptiness*, 2002.

LABORDE Pierre, *Pages arrachées au journal*, 2007.

PRUVOST Bernard, *Un copularium de stryges, encrolâtries*, 2007.

Collection Avant post

MESSAGIER Matthieu, *Un Carnet du Dedans, Enrico Baj*, 2002.

Collection Bréviaires

MASCOLO Dionys, *De l'amour*, 1993.

Collection Livre de peintres

ALBEROLA Jean-Michel, *Peinture civile comme guerre civile*, 1985.

POIVRET Jean-Luc, *Grande visite*, 1986.

SCHOENDORFF Max, PIERRE José, *La Magdeleine aux baisers*, 1986.

LAMBERT Madeleine, DURIF Eugène, *Conversation sur la montagne*, 1986.

POUILLET Alain, DE RUDDER Orlando, *Canines*, 1988.

AGID Olivier, *Monde vertical*, 1988.

SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, *Carton blondes ondulés*, 1989.

DE BARY Antoine, *Hommage à Glenn Gould*, 1989.

JUND Bernard, GUYON Robert, *Touwe touwe*, 1989.

YVONNET Bruno, *Sténopés*, 1989.

MASUROVSKY Gregory, *Corps à cœur*, 1989.

TILLIER Daniel, DE BREYNE Jean, *Là, ailleurs*, 1990.

TILMANN Jobst, *Horizon vertical*, 1991.

HICKIN Paul, DURIF Eugène, *Set in copper*, 1991.

GHEZ Gilles, PATAUT Fabrice, *Cinq portraits de Lol*, 1992.

BEAUGRAND Catherine, *Weimar 92*, 1992.

PARMIGGIANI Claudio, YEATS William B., *Per amica silentia lunæ*, 1992.

VERMEILLE Patrice, PIERRE José, *Le poème mis à nu par son poète, même...*, 1992.

DIETMAN Erik, *Hommages à Rabelais*, 1993.

MOREIRA Carlos, LOUDE Jean-Yves, *Cap-Vert, Era na 47*, 1997.

CRITON Jean, NOËL Bernard, *Les Couleurs du IL*, 1998.

CORBIN Patrice, PUEL Gaston, *Le Discours du chef Seattle*, 1998.

RAINE Jean, ALECHINE Ivan, *Écluses pour l'Encre*, 1999.

GIORDA Patrice, BRAGANTI Sophie, *Suite napolitaine*, 1999.

CÔTÉ Michel, *Fragilité urbaine*, 2000.

WEISS Hugh, MATHEWS Harry, *Journeys to Six Lands / Voyages vers le Caucase*, 2000.

MARTINAND Fabien, CHAINE Stani, *Passe-temps*, 2000.

MELZASSARD Marc, CORBIN Patrice, *La Forteresse noire*, 2001.

PEYRÉ YVES, CROZAT Christine, *Argument ferroviaire*, 2001.

MOSKOVTCHEKOV Michel, *Ravins érotiques*, 2001.

MINKOFF Gérald, *Servile tu te livres*, 2001.

HILSUM François, LÉONARDINI Jean-Pierre, *Double empreinte*, 2003.

MORIN Georges-Henri, *Les Compte-Fils*, 2003.

BENRATH Frédéric, FABRE G. Sylvie, *Quelque chose, quelqu'un*, 2005.

MARTIN François, NANCY Jean-Luc, *Natures mortes*, 2006.

NEMON Onuma, *Crampes*, 2012.

Catalogues d'expositions

Catalogues d'expositions personnelles et expositions de groupe de Max Schoendorff

1957 Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud, cat. d'exp., Lyon, galerie Folklore Marcel Michaud, 1957.

1957 Lyon et les arts, *Influence lyonnaise dans l'art*, cat. d'exp., Vichy, 1957.

1958 Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Folklore, 1958.

1963 Jeune peinture française, cat. d'exp., A.G.E.L. (Association générale des étudiants lyonnais), section U.N.E.F., 1963.

1963 Douze peintres de Lyon, cat. d'exp., Charleroi, palais des Beaux-Arts, 1963.

1965 BEURTON Jean, Max Schoendorff, cat. d'exp., quelques peintures et dessins de 1955 à 1965, Lyon, Fort Saint-Irénée, Résidence universitaire André-Allix, 1965.

1967 Presencias de nuestro tiempo, Schoendorff, cat. d'exp., galerie René Metras, Barcelone, 1967.

1967 LERRANT Jean-Jacques, Sept textes pour des tableaux de Max Schoendorff, Lyon, Daru Éditeur, 1967.

1969 *53 peintres rhodaniens d'aujourd'hui*, cat. d'exp., Sierre (Suisse), 1969.

1969 DROGUET Robert, GATTI Armand, LERRANT Jean-Jacques, Max Schoendorff, Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1969.

1971 DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, répertoire des tableaux 1962-1970, Éd. Verrière, 1971.

1974 Phases, cat. d'exp., Ixelles, Museum Van Elsene, 1974.

1975 Armes & Bagages, cat. d'exp., Lyon, galerie Verrière, 1975.

1976 Max Schoendorff, Aquarelles 1974-1975, cat. d'exp., Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976.

1979 Images de l'imaginaire, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 1979.

1979 Presencia viva de Wolfgang Paalen, cat. d'exp., Mexico, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979.

1980 Griffon-Phases, cat. d'exp., Lyon, galerie Verrière, 1980.

1980 LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980.

1980 Taille-douce, La mémoire du geste, cat. d'exp., graveurs de la Région Rhône-Alpes, ELAC magazine, n° 16, 1980.

1980 (?) Max Schoendorff, oeuvre lithographique, cat., Lyon, La Petite Galerie, 1980.

1981 Casino Knokke, cat. d'exp., Bruxelles, galerie Jan de Maere, 1981.

1981 Images en flagrant délit, Phases, cat. d'exp., Épinal, Centre culturel, 1981.

1982 Max Schoendorff, cat. d'exp., Bruxelles, galerie Jan de Maere, 1982.

1982 Terzoocchio, Trimestrale d'Arte contemporanea, anno VIII, Kassel, Biennale, n° 24, 1982.

1983 Ancrages, cat. d'exp., Phases, Lyon, galerie Verrière, 1983.

1984 Exposição internacional Surrealismo e pintura fantastica, Phases, cat. d'exp., Lisbonne, Teatro ibérico, 1984.

1984 III^e *Quinzaine d'art* contemporain, cat. d'exp., Lyon, Centre commercial de la Part-Dieu, 1984.

1984 Schoendorff, Scène de la vie des douze Césars, cat. d'exp., Villeurbanne, Hôtel de Ville, 1984.

1986 Changer la vue, André Breton et la révolution surréaliste du regard, cat. d'exp., Cahors, musée, 1986.

1986 PIERRE José, Schoendorff, *ses pompes et ses œuvres*, Champagne-au-Mont-d'Or, Fondation Léa et Napoléon Bullukian, 1986.

1987 Carrefour international des estampes, cat. d'exp., Aigues, château La Tour-d'Aigues, 1987.

1987 Le dessin XVI^e-XX^e siècle à travers une collection havraise, cat. d'exp., Le Havre, Maison de la culture, 1987.

1988 30 artistes x 30 spots x 30 secondes x 30 jours, cat. d'exp., Lyon, Octobre des arts, 1988.

1988 *L'expérience continue*, Phases, cat. d'exp., Le Havre, musée des Beaux-Arts, 1988.

1988 Max Schoendorff, peinture – théâtre, cat. d'exp., Toulouse, musée des Augustins, 1988.

1989 Marcel Michaud : Lyon 1933-1958, cat. d'exp., Lyon, ELAC, 1989.

1989 *Rencontre avec l'Allemagne*, cat. d'exp., Albigny-sur-Saône, 3^e Salon international des Monts-d'Or et Val-de-Saône de peintures et sculptures, 1989.

1990 Première Triennale franco-polonaise de l'estampe Caluire-Toruń 1990, cat. d'exp., Caluire, Le Radiant, 1990.

1991 Salon de Mai, cat. d'exp., Grand Palais, Paris, 1991.

1992 *Complicité d'évasion*, 41 artistes en prison, cat. d'exp., Lyon, l'ÉCROU, hors-série 1992.

1992 Acquisitions, FRAC RA Fonds régional d'art contemporain Rhône-Alpes, catalogue de la collection, Dijon, 1992.

1993 *Un siècle d'après-midi*, cat. d'exp., Bayonne, musée Bonnat, 1993.

1994 87 images, 71 artistes, 23 pays de la planisphère, Phases, cat. d'exp., Ploemet, Ploeu-Lié, Quintin, CRDP des Côtes-d'Armor, 1994.

1995 *Éventails d'artistes contemporains*, cat. d'exp., Paris, galerie La Pochade, 1995.

1995 *Les Chemins de l'abstraction, Lyon 1920-1960*, cat. d'exp., Lyon, galerie Olivier Houg, 1995.

1996 Autour de José Pierre, cat. d'exp., Paris, exposition galerie Claude Lemand, 1996.

1996 Dépayage de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, L'Embarcadère, 1996.

1996 Carte blanche à Jean-Jacques Lerrant, un critique et ses amis, cat. d'exp., Lyon, le Polaris, 9 février-6 mars 1996, L'Embarcadère 19 février-9 mars 1996, galerie le Lutrin 10 février-29 février 1996.

1996 Noirs dessins, 40 artistes, cat. d'exp., Lacoux, Centre d'art contemporain, 1996.

1997 Lithographie 1797-1997, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 1997.

1998 Manifeste communiste 150^e anniversaire, 100 peintres et sculpteurs, cat. d'exp., Paris, Assemblée nationale, siège du Parti communiste, 1998.

1998 PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea, Corps à vif, Art et Anatomie, cat. d'exp., Genève, musée d'Art et d'Histoire, 1998.

1999 *L'URDLA au Polaris*, Estampes et livres d'artistes, cat. d'exp., Corbas, Polaris, 1999.

2000 *Le Mouvement Phases de 1952 à l'horizon 2001*, cat. d'exp., Arras, 2000.

2001 Poésimage Bibliophilie, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2001.

2001 *La Commune de Paris a 130 ans, 20 peintres aujourd'hui*, cat. d'exp., Paris, journal, Assemblée nationale, 2001.

2001 *Le Choix d'un collectionneur, une histoire de la peinture à Lyon et en Rhône-Alpes depuis 1875*, cat. d'exp., Villefranche-sur-Saône, musée Paul Dini, 2001.

2002 URDLA au 16^e *Salon d'art contemporain d'Albigny-sur-Saône*, cat. d'exp., Albigny-sur-Saône, 2002.

2004 Galerie Mathieu, *BalLade d'automne*, n° 4, 2004.

2005 Aquabon, Aquafortistes, Aquatintistes, *À quoi bon(s) ?*, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2005.

2006 *Histoire d'un œil, la collection André Dubois*, Lyon, musée des Beaux-Arts, hors-série, Cahier du MBAL, 2006.

2006 URDLA 3D, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006.

2007 José Pierre, *Le surréalisme revendiqué*, cat. d'exp., Paris, galerie 1900-2000, 2007.

2008 Ex-traits, exposition tableaux et dessins de Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 2008.

2008 XXX Ailes, Villeurbanne, cat. d'exp., URDLA, 2008.

2009 Catalogue URDLA, Villeurbanne, URDLA, 2009.

2010 Vénissieux, art dans la ville, Guide 2010, Vénissieux, Ville de Vénissieux, 2010.

2011 Max Schoendorff. *Est-ce temps ?, récapitulatif de l'œuvre gravé, 1970-2010*, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2011.

2012 *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, cat. d'exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 2012.

2013 *Le Dessin en couleurs du XVII^e au XXI^e siècle*, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2013.

2015 *Surréalistes, certes*, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2015.

2015 *Autoportraits. De Rembrandt au selfie ; Ich bin hier!, Von Rembrandt zum Selfie*, cat. d'exp., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, musée des Beaux-Arts de Lyon, National Galleries of Scotland d'Édimbourg, 2015.

2016 Max Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, galerie Michel Descours, 2016.

Catalogues d'expositions édités sous la direction de Max Schoendorff

1997 *Lithographie 1797-1997*, 20 septembre-15 novembre 1997.

1999 *XX primeur 1978-1998*, 3 octobre 1998-9 janvier 1999.

1999 *Suisses à l'URDLA*, 6 mars-28 mai 1999.

2000 Photogravure, la photo comme estampe, 1er avril-30 juin 2000.

2001 Poësimage/ Bibliophilie, 6 octobre-29 décembre 2001.

2002 Musique en vue, 12 octobre-14 décembre 2002.

2002 Aux pieds de la lettre, 12 janvier-16 février 2002.

2005 Aquabon, Aquafortistes, Aquatintistes, À quoi bon(s) ? 15 octobre 2005-31 décembre 2005.

2006 URDLA 3D, multiples, 11 février-6 mai 2006.

2007 Schweizerische Kunstlergraphik 1995-2005, 13 janvier-17 mars 2007.

2007 Philippe Deléglise, Échos du chaos 1998-2007, 21 avril-29 juin 2007.

2008 Rémy Jacquier, Multipartitas 1998-2008, 1^{er} mars-26 mai 2008.

2008 Stalingrad 1978-1986, 28 juin-19 juillet 2008.

2008 XXX Ailes, 11 octobre-12 décembre 2008.

Catalogues de ventes

1976 Catalogue de ventes aux enchères publiques, M^{es} Genin – Griffe – Leseuil, commissaires-priseurs associés, Lyon, Palais des Congrès, lundi 14 juin 1976, toile Remarque sur (1970) (cliché inversé haut/bas).

1983 Catalogue de ventes aux enchères publiques, M^e Jean-Claude Anaf, Lyon, hôtel Sofitel, mardi 29 novembre, mercredi 30 novembre 1983, toile Miroir d'Erzebet (1979).

1989 Catalogue de ventes aux enchères publiques, M^e Jean-Claude Anaf, Lyon, hôtel Sofitel, 6 juin 1989, toile *Tranche d'orage* (1989).

1990 Catalogue de ventes aux enchères publiques, André Dumas, commissaire-priseur, Lyon, hôtel des ventes, Lyon 2^e, mardi 27 novembre 1990.

1990 Art nouveau, Art déco, tableaux modernes et contemporains, 12 lithographies, La Grande Passion (1973).

1991 Catalogue de ventes de la rue Paufique, Succession Réty, M^{es} Jean Chenu et Benoit Scrive, 10 décembre 1991 (L'Iris obscur (1963), Nabelschnur der Zeit (1967) et deux autres toiles).

2000 Catalogue de ventes aux enchères publiques, André Dumas, commissaire-priseur, Lyon, hôtel des ventes, Lyon 2^e, vendredi 24 novembre 2000, tableaux modernes et contemporains, toile *Avant l'herbe* (1985).

2011 Collection Nicole et José Pierre, Paris, Drouot Richelieu, vendredi 4 mars 2011, Christophe Morel, commissaire-priseur, toile R'Ève (1993).

2016 Collection Jean-Paul Jungo, Christie's, Paris, 31 mai 2016, [Anne Lamunière, spécialiste, Genève], toiles *Miroir de l'homme à la hache* (1979), *La Soyeuse* (1989), crayons de couleur *L'Antre de Zagreus*, *L'Instant obscur*, *Parties carrées* (1991-1993).

Filmographie, enregistrements

Enregistrements vidéo

1956 *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, DVD, 100 mn, Gaumont, 1956.

1970 *La Ricamarie 1869-1969*, Bernard Chardère, DVD, 1970, 16 mn, dans AUROUET Carole (sous la dir. de), Bernard Chardère, 60 ans de cinéma, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2012.

1987 *Lyon, Arts plastiques*, Max Schoendorff, Alain Vollerin, V. H. S. Secam, 45 mn 15 s, Mémoire des Arts.

2004 *La Peinture lyonnaise*, Georges Combe, Jean-Jacques Lerrant, DVD, 54 mn, CLC Productions, 2004.

2004 *Lyon, ville de peintres*, Georges Combe et Jean-Jacques Lerrant, DVD, 52 mn, CLC Productions, 2004.

2004 *Cabaret concert, Drôle de contes, carte blanche à Max Schoendorff*, TLM, Opéra de Lyon, 52 mn, CLC Productions.

2005 *Portraits de six peintres contemporains : Jean-Philippe Aubanel, Hilary Diamond, Patrice Giorda, Hubert Munier, Max Schoendorff, Jacques Truphémus*, DVD, 6 x 12 mn, CLC Productions, 2005.

2006 *L'Empreinte d'un baiser ou Voyage en URDLA*, Henri Durand, DVD, 52 mn, Netcast Productions, 2006.

2008 *50 artistes de Rhône-Alpes : quelle actualité ?*, Rafael Gutiérrez, DVD, 48 mn, musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône, 2008.

2008 Bernard Chardère ou le cinéma comme humanisme, Vincent Lowy, DVD, 2008, 51 mn, dans AUROUET Carole (sous la dir. de), Bernard Chardère, 60 ans de cinéma, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2012.

2011 Entretiens Patrice Béghain-Max Schoendorff, 28 janvier 2011, Lyon, musée des Beaux-Arts, dans le cadre de l'événement Max Schoendorff, accrochage, du 28 janvier au 23 mai 2011, 68 mn, 2011.

2012 Autrefois les canuts, Bernard Chardère, DVD, 1959, 20 mn, dans AUROUET Carole (sous la dir. de), Bernard Chardère, 60 ans de cinéma, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2012.

2012 Comme un des beaux-arts, Bernard Chardère, DVD, 1961, 26 mn, dans AUROUET Carole (sous la dir. de), Bernard Chardère, 60 ans de cinéma, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2012.

2015 Marie-Claude SCHOENDORFF, Lyon, « Le Grand livre noir », enregistrement vidéo, à Sainte-Foy, 15-16 juin 2015.

2016 *L'Atelier de Max Schoendorff*, Martine Tallet, François Ribière, DVD, 13 mn, Urb'art, 2016.

2016 Chez Max Schoendorff, Dominique Rabourdin, DVD, 18 mn, Dominique Rabourdin production, 2016.

Émissions de TV et radio

VENUTI Jean Max, *Peintres sous l'objectif*, 10 juin 1962, 30 mn, 1^{re} chaîne.

CHATEL François, Le Palais idéal du facteur Cheval, 20 janvier 1974, 53 mn, 2^e chaîne.

CARRÈRE Jean-Paul, Le Mariage de Figaro, 27 août 1977, 2 h 54 mn, 2^e chaîne.

DESFONS Pierre, La Cenerentola, 1^{er} octobre 1977, 3 h, 2^e chaîne.

SAINT-PIERRE Renaud, La Sabine, 25 juin 1978, 26 mn, 3^e chaîne.

VAN DER GUCHT Gérard, Midi 2, 17 janvier 1980, 49 mn, 2^e chaîne.

JT FR3 Rhône-Alpes, Exposition « Rétrospection » du peintre Max Schoendorff, 3 octobre 1980, 2 mn 20 s, 3^e chaîne.

DRUGUET Christiane, Le magazine des magazines, n° 21, 10 mars 1984, 19 mn 50 s, 3^e chaîne.

BONNAMOUR Jean-Yves, *Portraits d'artistes*, 20 mai 1986, 23 mn, 3^e chaîne.

LAIK Philippe, *La Culotte*, 12 août 1987, 2 h 10 mn, 3^e chaîne.

12-13, *extrait de l'opéra « Don Giovanni »*, 26 octobre 1990, 2 mn 5 s, FR3 Toulouse.

JT Rhône-Alpes soir, *La création de Carmen jazz à Vienne*, 19 juin 1993, 4 mn 41 s, FR3 Rhône-Alpes.

JT Rhône-Alpes, *Inauguration du mémorial du Vercors*, 21 juillet 1994, 6 mn 34 s, France 3.

Le journal des Alpes, Faux direct sur l'inauguration du mémorial de Vassieux-en-Vercors, 21 juillet 1994, 7 mn 12 s, FR3 Grenoble.

Bleu nuit, 25 mars 1997, 25 mn 38 s, FR3 Lyon.

FESSLER Michel, LERRANT Jean-Jacques, *Le Plaisir de l'art*, 26 septembre 1998, 26 mn, France 3.

DELIGEORGES Stéphane, *Le Pays d'ici*. Le goût des matières, peintures, soiries et chocolats avec Max Schoendorff et Maurice Bernachon, 7 décembre 1998, France Culture.

JT Rhône-Alpes soir *Exposition des techniques de la gravure au Centre international de l'estampe*, 26 mai 1999, 2 mn 39 s, FR3 Lyon.

JT Grand Lyon, *L'URDLA en faillite*, 9 décembre 2004, 1 mn 30 s, FR3 Lyon.

Bibliographie

Encyclopédies, dictionnaires

BÉGHAIN Patrice, BENOIT Bruno, CORNELOUP Gérard, THÉVENON Bruno, *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon, éditions Stéphane Bachès, 2009.

BÉNÉZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Imprimerie nationale, 1986.

DUMAS Dominique, *Salons et expositions à Lyon (1786-1918 et 1919-1945)*, 5 volumes, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007.

Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains, Paris, Gründ, 2001.

Histoire générale de la peinture, Lausanne, Suisse, éditions Rencontre, 28 volumes, 1968.

JAGUER Édouard, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Office du livre, Fribourg et Presses universitaires de France, 1982.

PASSERON René, Encyclopédie du surréalisme, Paris, Somogy, 1975.

PÉRIGAUT Françoise, MARIE Gisèle, TONDAT Alexandra, Encyclopédie des symboles, Paris, Librairie générale française, 1996.

Arts plastiques

Ouvrages généraux d'histoire de l'art

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1939], dans *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN Walter, Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

DE BIASI de P.-M., JAKOBI M., LE MEN S. (sous la dir.), La Fabrique du titre, Paris, CNRS édition, 2012.

CARROUGES Michel, André Breton et les données fondamentales du surréalisme, Paris, Gallimard, 1950.

DELEUZE Gilles, Logique de la sensation, Paris, Seuil, 2002.

DELEVOY Robert, Dimensions du XX^e siècle : 1900-1945, Genève, Suisse, Éditions d'art Albert Skira, 1965.

DIDI-HUBERMAN Georges, Génie du non-lieu, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

DOMINO Christophe, Bacon, monstre de peinture, Paris, Gallimard, 1996.

ELIADE Mircea, La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions, Paris, Gallimard, 1971, [rééd. 1991].

ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949, [rééd. 2000].

FONT Jean-Marc, Comprendre l'ésotérisme, Paris, Eyrolles, 2008.

FLOCON Albert, Traité du burin, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1953.

HADOT Pierre, Le Voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature, Paris, Gallimard, 2004.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste*. Excellence et singularité en régime démocratique, Paris, Gallimard, 2005.

JANUSZCZAK Waldemar (sous la dir. de), Les Grands Peintres et leur technique, Paris, Éditions du Fanal, 1981.

KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur*, Genève, Droz, 2004.

LASCAULT Gilbert, *Saveurs imprévues et secrètes*, Lyon, Hippocampe éditions, 2017.

PIERRE José, *L'Univers surréaliste*, Paris, Somogy, 1983.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

SERNA Pierre (sous la dir.), *La Politique du rire, satires, caricatures et blasphèmes, XVI^e-XXI^e siècles*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2015.

Ouvrages autour de Max Schoendorff et son œuvre

Histoire de l'art

ALEXANDRIAN Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

ALEXANDRIAN Sarane, *Max Ernst*, Paris, Somogy, 1991.

ALEWYN Richard, *L'Univers baroque*, trad. de l'allemand Danièle Bohler, Paris, Éditions Gonthier, 1959.

ARASSE Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 152.

AUROUET Carole, *Dessins hypnotiques Robert Desnos*, Paris, Jean-Michel Place, 2015

BANU Georges, *L'Homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2000.

BARIDON Laurent, GUEDRON Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2015.

BÉGHAIN Patrice, *Une histoire de la peinture à Lyon*, Lyon, éditions Stéphane Bachès, 2011.

BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, Lyon, Éditions Fage, 2011.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, « Comment les artistes ont inventé l'art du quotidien », communication au colloque, « Sciences Po à Orsay : Les choses », musée d'Orsay, 2015.

BISCHOFF Ulrich, *Max Ernst, Au-delà de la peinture*, Taschen pour Le Monde, 2005.

BOUNOURE Vincent, *Vision d'Océanie*, Genève, Éditions Dapper, 1992.

BUTOR Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969.

CHAPON François, *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*, Paris, Flammarion, 1987.

CHASTEL André, *Le Tableau dans le tableau*, [1964], dans *Fables, formes, figures*, 2 vol., Flammarion, 1978.

DEROUILLE René, BURLET René Maria, René Maria Burlet : vers la lumière, Lyon, Éditions Mémoire des Arts, 2000.

DESCHARNES Robert, NÉRET Gilles, Dalí, Paris, Taschen, 2001-2007.

DESCHARNES Robert, NÉRET Gilles, Le Dur et le Mou, Paris, 2003.

DIDI-HUBERMAN Georges, La Peinture incarnée, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN Georges, La Ressemblance par contact, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

DUCHAMP Marcel L, Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne (1967), Paris, Belfond, 1976.

DUCHAMP Marcel, La Boîte verte, La mariée mise à nu par ses célibataires, même, Paris, édition Rose Sélavy, n° 76 / 300 (exemplaire de Paul Éluard, acquis par Max Schoendorff), 1911-1915.

DUFIEUX Philippe, STUCCILLI Jean-Christophe, *L'Art de Lyon*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2017.

DUFRÊNE Thierry, Double image, double vie, Paris, Hazan, 2012.

ELDERFIELD John, Kurt Schwitters, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1985.

ERNST Max, *Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

ERNST Max, Marx Ernst, Paris, Éditions d'art Gonthier-Seghers, 1959.

GARDES Gilbert, Le Voyage de Lyon, Éditions Horvath, Lyon, 1993.

GAVOTY Bernard, Marcel Michaud, personnalité mythique du milieu de l'art lyonnais dans les années 1930-1950, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université Lumière Lyon-2, sous la dir. de Mady Ménier, 1989.

GRANDJEAN Raymond, Tonkin-Puces (1300 dimanches aux Puces), Lyon, Choc Corridor, 1996.

Histoire d'une revue lyonnaise : Résonances 1953-1980, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, Rafika Mousli, Université Lumière Lyon-2, sous la dir. d'Étienne Fouilloux, 2001.

JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. *Entretien, écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016.

L'Intelligence d'une ville, vie culturelle et intellectuelle à Lyon entre 1945 et 1975, actes des rencontres, Lyon, Bibliothèque municipale, 2006.

Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939), thèse de doctorat d'histoire de l'art, Camille Barjou, Université Grenoble Alpes, sous la dir. de Laurent Baridon, 2017.

LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginal*, Paris, 2 vol., Éditions Cercle d'art, 1991.

LEBEL Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Londres, Éditions Trianon, 1959.

LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, 1986.

LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert et Éditions Garnier, 1982.

LE BRUN Annie, *Sade. Attaquer le soleil. Entretien avec Annie Le Brun*, Paris, Gallimard, 2014.

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, t. II, Paris, Éditions Albin Michel, 1965

LERRANT Jean-Jacques, *Peintres à Lyon, portraits d'artistes du XX^e siècle*, Toulouse, Éditions Milan, 2001.

LEUTRAT Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Seuil, 1991.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MARTIN François-René, MENU Michel, RAMOND Sylvie, *Grünewald*, Paris, Éditions Hazan, 2012.

Malespine, « Manomètre » *et l'avant-garde*, mémoire de maîtrise Marnix Bonnike, Université Lumière Lyon-2, sous la dir. de Mady Ménier, 1988.

Max Schoendorff, *trente ans de peinture (1962-1992)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Valérie Huss (non soutenue), Université Panthéon-Sorbonne/Paris-I, sous la dir. de Mady Ménier, 3 volumes (non consultable), 1994.

MITSCH Erwin, *Alfred Kubin (1877-1959)*, Milan, Mazzotta, 1988.

NANCY Jean-Luc, *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994.

NEGRI Antonio, *Art et multitude*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009.

PIANZOLA Maurice, *Peintres et Vilains, Les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, Paris, Cercle d'art, 1962, et Dijon, Les presses du réel, 1993.

PIERRE José, *Schoendorff, ses pompes et ses œuvres*, Champagne-au-Mont-d'Or, Fondation Léa et Napoléon Bullukian, 1986.

PIERRE José, *Le Belvédère Mandiargues*, Paris, Artcurial, 1990.

RAINE Kathleen, William Blake, [trad. de l'anglais par Nicole Tisserand et Michel Oriano], Paris, Société nouvelle des Éditions du Chêne, 1975.

Regard sur Témoignage, Laëtitia Blanchon-Gaudin, mémoire de master I d'histoire de l'art, Lyon, Université Lumière Lyon-2, sous la dir. d'Annie Claustres, 2010.

RISPAIL Jean-Luc, *Les Surréalistes*, Paris, Gallimard, 1991.

RODARI Florian, « Théâtre des origines », Schoendorff, *Ces lavis...*, Lyon, éditions La Fosse aux ours, 2017.

SALA Carlos, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.

SARTO Pietro et all, Atelier de Saint-Prex, Saint-Prex (Suisse), Atelier de Saint-Prex éditeur, 2008.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

SEBBAG Georges, *Sommeils & Rêves surréalistes*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2004.

SEBBAG Georges, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, Paris, Hermann, 2012.

SEGUIN Louis, RITSCHARD Claude, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos*, Lyon, La Fosse aux ours, 2008.

SERULLAZ Arlette, DOUTRIAUX Annick, Delacroix, « *Une fête pour l'œil* », Paris, Gallimard, 1998.

SIMIAN Michelle, *Petit abécédaire de Jean-Jacques Lerrant, esquisse d'un portrait*, Creil, Théâtre de la Croix-Rousse / Dumerchez, 1996.

SMEJKAL Frantisek, *Le Dessin surréaliste*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1974.

SPIES Werner, *Max Ernst. Frottages*, Paris, Éditions Herscher, 1986.

SPIES Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984.

URDLA, *Spécial trente ans de création et d'édition de livres*, « Entretien avec Max Schoendorff », Avignon, Centre européen de poésie, 2008.

VÈNE Magali, *Écorchés, L'exploration du corps, XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin, 2001.

VINCENT Madeleine, *Peintures des XIX^e et XX^e siècles*, Lyon, Éditions de Lyon, 1956.

ZAUGG Rémy, *Portrait d'un ami*, Jean-Paul Jungo, Lausanne, Suisse, Musée cantonal des beaux-arts, 2000.

ZÜRN Unica, *L'Homme-Jasmin*, trad. de l'allemand HENRY Ruth et VALENÇAIS Robert, Paris, Gallimard, 1971.

ZÜRN Unica, *Sombre printemps*, trad. de l'allemand HENRY Ruth et VALENÇAIS Robert, Paris, Gallimard, 1971.

L'atelier de l'artiste

ALPERS Svetlana, *The Studio, the Laboratory and the Vexations of Art*, dans Caroline A. Jones et Peter Galison, dir., *Picturing Science, Producing Art*, New York, Routledge, 1998.

BOMFORD David, HERMENS Erma, NÈGRE Valérie, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 1, 2015.

CHAUDONNERET Marie-Claude (sous la dir.), *Paul Chenavard (1807-1895). Le Peintre et le Prophète*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2000.

DALY César, *L'Architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III*, Paris, A. Morel et Cie, Libraires éditeurs, 1884.

GRACQ Julien, *42, rue Fontaine, L'atelier d'André Breton*, Paris, Adam Biro, 2003.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. *Entretien, écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016.

MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau, l'assembleur de rêves*, Paris, ACR Édition, 1998.

Paul Chenavard (1807-1895) et son temps, thèse de doctorat M.-A. Grunewald, Paris-4, sous la dir. de Bernard Dorival, 1983.

REDDEKER Lioba, « Making of – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire », dans *Les Artistes contemporains et l'archive*, actes du colloque 2001, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

SCHLESSER Thomas, *Paul Chenavard, Monuments de l'échec (1807-1895)*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

SCHULMANN Didier, *Ateliers : l'artiste et ses lieux de création* dans les collections de la bibliothèque Kandinsky, Paris, Centre Pompidou, 2007.

TILLIER Bertrand, *Vues d'atelier : une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

Cinéma, théâtre & littérature

Ouvrages généraux

BLANCHOT Maurice, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BRÉCOURT- VILLARS Claudine, *Mots de table, Mots de bouche*, Paris, Éditions Stock, 2002.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

CLASTRES Hélène, SIMONIN Anne, *Les Idées en France 1945-1988*, Paris, Gallimard, 1989.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspéro, 1966.

Ouvrages en rapport avec Max Schoendorff et son œuvre

Acéphale, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980.

AROMATICO Andrea, *Alchimie, le grand secret*, Paris, Gallimard, 1996.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

AUROUET Carole (sous la dir. de), Bernard Chardère, *60 ans de cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2012.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 176.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, [rééd.1998].

BACHELARD Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

BATAILLE Georges, *L'Alleluiah : cathéchisme de Diarus*, Paris, Librairie Auguste Blazot, 1947.

BATAILLE Georges, Éponine, Paris, Éditions de Minuit, 1949.

BATAILLE Georges, Lascaux, Genève, Skira, 1955.

BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

BATAILLE Georges, *La Pratique de la joie devant la mort*, Paris, Mercure de France, 1967.

BATAILLE Georges, *Le Souverain*, Paris, Gallimard, 2010.

BATAILLON Michel, *Un défi en province. Planchon, 1950-1957, vol. I ; 1957-1972, vol. II ; 1972-1982, vol. III ; Chéreau, 1972-1982, vol. IV; ... et leurs invités 1972-1986, vol. V*, Paris, Marval, 2001.

BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015, *Fourvière une histoire*, Lyon, Groupe Progrès, Grandlyon la métropole, Les nuits de Fourvière, 2015.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, 2 vol. (I et II), Paris, Éditions Gallimard, 1975-1976.

BERGUT Bob, *Eric von Stroheim*, Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1960.

BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948.

BLANCHOT Maurice, *La Bête de Lascaux*, Paris, GLM, 1958.

BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.

BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945.

BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Phébus, 1991.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962,

CABURET Bernard, *Raymond Roussel*, Paris, Seghers, 1968.

CALAFERTE Louis, *Théâtre complet, pièces baroques I*, Saint-Claude-de-Diray, Éditions Hesse, 1994.

CARADEC François, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.

DESANTI Dominique, *Robert Desnos, le roman d'une vie*, Paris, Mercure de France, 1999.

DROGUET Robert, *Féminaire*, Lyon, Armand Henneuse, 1954.

FAU Guillaume (sous la dir.), *Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, 2006.

FONTAINE Gérard, *Le Décor d'opéra. Un rêve éveillé*, Paris, Éditions Plume/Adès, 1996.

GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

HÖLDERLIN Friedrich, *Hypérion ou l'Ermite en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973.

IVSIC Radovan, *Rappelez-vous cela, rappelez-vous bien tout*, Paris, Gallimard, 2015.

JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. *Entretien, écrits, œuvres*, Genève, Mamco, 2016.

KERBELLEC Philippe G., *Comment lire Raymond Roussel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1988.

KLOSSOWSKI Pierre, *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956.

KLOSSOWSKI DE ROLA Stanislas, *Le Jeu d'or*, Paris, Éditions Herscher, 1988.

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Klossowski, l'énoncé dénoncé*, Paris, Marval, Galerie Beaubourg, Anvers, Lens fine Art, 1985.

LEUTRAT Jean-Louis, *Un autre visible, le fantastique au cinéma*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2009.

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2011.

MONTEIRO João César, *Une semaine dans une autre ville*, Paris, La Barque, 2012.

PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956.

PINASA Delphine (sous la dir. de), *Vestiaire de Divas*, Montreuil, Éditions Gourcuff Granenigo, 2010.

PIERRE José, *Le Surréalisme*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1966.

PIERRE José, *Magritte*, Paris, Somogy, 1984.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1954.

RABATE Jean-Michel, *Deuxième personne à la fenêtre suivi de Introduction à Maurice Blanchot*, Dijon, Ulysse fin de siècle et Gabriel Josipovici, 1988.

RAYMOND Jean-Louis (sous la dir. de), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Paris, Éd. Beaux-Arts de Paris, 2008.

RIMBAUD ARTHUR, *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1947.

ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1909.

ROUSSEL Raymond, *Locus Solus*, [1914], Paris, Gallimard, 1963.

ROUSSEL Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1932.

SETH Catriona, *Sade, la philosophie dans le boudoir*, Paris, Le Monde Éditions Garnier, 2010.

SCHMIDT Arno, *Brand's Haide*, trad. de l'allemand RIEHL Claude, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991.

SCHUSTER Jean, *T'as vu ça d'ta f'nêtre*, Levallois-Perret, Éd. Many, 1990.

Ouvrages illustrés par Max Schoendorff

AUSTER PAUL, *Le Voyage d'Anna Blum*, Arles, Éd. Actes sud, 1989.

BERNARD Michel, *Hélicon*, Paris, Michel Cassé éd., 1974.

BOURG Lionel et al., *Le Voyage singulier. Regards d'écrivains sur le patrimoine. Genève – Rhône-Alpes*, Éditions Paroles d'Aube, Carouge-Genève, Vénissieux, 1996.

COURTADE Pierre, *Jeu de Paume*, Paris, Le Temps des Cerises, 1997.

COURTOT Claude, *Une épopée sournoise*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

« Créer au XXI^e siècle », Cahiers Roger Vailland, n° 6, décembre 1996.

DILL Jacques, SASSOLAS Marcel, *Douze rencontres en terrain psychotique*, Toulouse, Éditions Érès, 2015.

DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971.

Ellébore, n° 7, Paris, Ellébore éditeur, 1993.

FOUCHÉ-SAILLENFEST Philippe, *Clématites*, Villeurbanne, s.é., 1981.

FOUCHÉ -SAILLENFEST Philippe, *Sonnets*, Paris, Librairie Le Pont de l'Épée, 1987.

GAUTIER Henri, *Dans le coffret tombé ouvert*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1974.

GUILLOT Gérard, Angélique, Lyon, Carnet Syntaxe n° 3, 1957.

Griffon, *Phases*, cat. d'exp., Lyon, galerie Verrière, mars-avril, 1980.

JAGUER Édouard, *L'Envers de la panoplie*, Paris, Édition Syllepse, 2000.

JEAN Raymond, PETR Christian et al., *Le Feuilleton de Louise*, Pantin, Collection Commune, 1999.

« Le libertinage, une passion de liberté », Cahiers Roger Vailland, n° 9, juin 1998.

MAIGNAUD Gilles (sous la dir.), François Badoit, *itinéraire d'un lieu de livres*, Pérouges, Mac, 1993.

MASCOLO Dionys, *De l'amour*, URDLA, Villeurbanne, 1993.

MONTMANEIX François, *Le Dé*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1974.

MORIN Georges-Henri, *Sévères luisants*, Genève, Éditions La Doctrine, 2018.

NEYME Jacques, *À vif à peine un mot*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1975.

NGUYEN-SCHOENDORFF Odile, *Je suis... Claude Bernard*, Lyon, Jacques André éditeur, 2009.

NGUYEN-SCHOENDORFF Odile, *Je suis... François Rabelais*, Lyon, Jacques André éditeur, 2011.

NGUYEN-SCHOENDORFF Odile, *Je suis... Jean-Jacques Rousseau*, Lyon, Jacques André éditeur, 2011.

NGUYEN-SCHOENDORFF Odile, *Une année sans Martin*, Lyon, Jacques André éditeur, 2018.

PACHE Jean, *Les Soupirs de la sainte et les cris de la fée*, Pully, Suisse, Pierre-Alain Pingoud éd., 1991.

PACHE Jean, *Vingt et un lieux de la jubilation*, Genève, Éditions Zoé, 2000.

PETR Christian, *La P... des Corps Saints*, Pantin, La revue Commune, 1997.

PETR Christian, *Les Exotiques*, Paris, Kailash, Éditions, 1999.

PETR Christian, *Je suis... Roger Vailland*, Lyon, Jacques André éditeur, 2012.

Phases, galerie Verrière, Lyon, mars-avril 1980.

PIERRE José, *La Magdeleine aux baisers*, Villeurbanne, URDLA, 1986.

RIVIÈRE Roger-A., *Poésies complètes*, Bagnols-sur-Cèze, Guy Chambelland éditeur, 1975.

ROMAN Jacques, *La Chair touchée du temps*, Lausanne (Suisse), Chabloz Éd., 2005.

SALAGER Annie, *La Femme-Buisson*, Paris, Édition Saint-Germain-des-Prés, 1973.

SALAGER Annie, *Les Fous de Bassan*, Paris, Édition Saint-Germain-des-Prés, 1976.

SALAGER Annie, *Récit des terres à la mer*, Lyon, Fédérop, 1978.

SALAGER Annie, *Bleu de terre*, Vénissieux, La Passe du vent, 2008.

SALAGER Annie, *Le lumineux le celé*, Saint-Laurent-du-Pont, Éd. Le Verbe et l’empreinte, 2010.

SCHUSTER Jean, *Carton blondes ondulés*, Villeurbanne, URDLA, 1989.

VISCHER Melchior, *Transcerveau express*, trad. de l’allemand par Claude Riehl, Lyon, La Fosse aux ours, 1999.

Catalogues d'expositions

- 1942 First Papers of Surrealism, NYC, coordinating council of French relief societies, Inc.
- 1947 *Le Surréalisme en 1947*, Maeght éditeur, Paris, 1947.
- 1949 *Les Grands Courants de la peinture contemporaine*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1949.
- 1953 *Picasso*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1953.
- 1971 *Théâtre et écriture dramatique dans la région Rhône-Alpes*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1971.
- 1977 *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Grand Palais, 1977.
- 1977 *Alfred Kubin*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1977.
- 1978 « Théâtre », Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 1978.
- 1980 *Schoendorff*, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980.
- 1981 *Permanence du regard surréaliste*, Lyon, ELAC, 1981.
- 1987 *L'Avant-Garde à Lyon dans les années vingt*, Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Banque, 1987.
- 1989 *Marcel Michaud*, Lyon, ELAC, 1989.
- 1995 *Masques*, Paris, musée Dapper, 1996.
- 1999 *Pierre Klossowski*, Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 1999.
- 2000 *Paul Chenavard (1807-1895), Le Peintre et le Prophète*, Lyon, RMN, musée des Beaux-Arts, 2000.
- 2002 *Peinture sculpture, 75^e salon de Lyon et du Sud-est*, Union régionale des arts plastiques, 2002.
- 2005 *Jim Leon (1938-2002) : anathèmes et billets doux*, Morestel, Maison Ravier, 2005.
- 2005 *Roger Vailland et l'art*, Chintreuil, mai-novembre 2005.
- 2006 *Unica Zürn*, Paris, Halle Saint-Pierre, 2006.
- 2007 *RAMOND Sylvie, BRUYÈRE Gérard, WIDERKEHR Lena, Le Temps de la peinture, Lyon 1800-1914*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2007.
- 2007 *SCHULMAN Didier, RIMMAUDO Annalisa, TIRABY Catherine, Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, Galerie du musée, 2007.

2008 SIEVEKING Heinrich (sous la dir.), *L'Âge d'or du romantisme allemand*, Paris, musée de la Vie romantique, 2008.

2008 CHASSEY Éric de, RAMOND Sylvie, 1945-1949 Repartir à zéro, Paris, Éditions Hazan, 2009.

2015 DEBRAY Cécile (sous la dir.), Marcel Duchamp, la peinture même, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 2015.

2015 Marcel Duchamp, la peinture même, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 2015.

2016 *Dans l'atelier*, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2016.

2016 MONOD-FONTAINE Isabelle, RAMOND Sylvie (sous la dir.), Henri Matisse. Le laboratoire intérieur, Paris, Éditions Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2016.

Webographie

CHAINED Stani, « Max Schoendorff : mort d'un intellectuel accompli », Lyon Capitale, 21 octobre 2012, [en ligne], <https://www.lyoncapitale.fr/Journal/Lyon/Culture/Vie-et-Politique-Culturelle/Max-Schoendorff-mort-d-un-intellectuel-accompli> (consulté le 4 juin 2015).

JEAN Georges, « Les "mots" de Fourier. Petit essai de lexicologie poétique », Cahiers Charles Fourier, n° 16, 2005, [en ligne], <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article285> (consulté le 9 mars 2015).

MARMANDE Francis, « Max Schoendorff (1934-2012), peintre, facteur de décors, homme de théâtre », Le Monde, 23 octobre 2012, [en ligne], <http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2012/10/23/max-schoendorff-1934-2012-peintre-facteur-de-decors-homme-de-theatre> (consulté le 4 juin 2015).

MONDZAIN-BAUDINET Marie-José, « Atelier, art », Encyclopædia Universalis, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atelier-art/>, (consulté le 30 novembre 2015).

RIKNER Didier, « Enigma, Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVIIe siècle », <http://www.latribunedelart.com/enigma-monsu-desiderio-un-fantastique-artchitectura-au-xviiie-siecle/>, (consulté le 15 novembre 2016).

DELAUNAY Alain, « hermaphrodite ». Encyclopædia Universalis, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hermaphrodite> (consulté le 18 novembre 2016).

Chronologie

1934-1939

Naissance le 29 décembre 1934¹⁷⁹¹ à Lyon, de Max, Pierre, Edme Schoendorff. Gray, en Haute-Saône, est le berceau de la branche maternelle ; sa mère, Edmée, Marie, Adèle, Juliette Rimey y est née. Cette campagne des bords de Saône devient naturellement un lieu privilégié chaque été pour les grandes vacances, qui à cette époque durent près de trois mois. Son père Alphonse, né en 1910 en Moselle alors sous domination allemande, a recouvré « de plein droit » la nationalité française en 1918. Il est originaire de Lorraine (Enchenberg), d'une famille d'agriculteurs qui comprend aussi des artisans et des ouvriers cristalliers. Tandis que, du côté maternel, on est libre-penseur (laïque avant tout), la famille paternelle est très catholique. Deux des enfants entrent dans les ordres. Max est l'aîné d'une fratrie de quatre enfants : un frère, Rémi (1937), puis deux sœurs, Evelyne (1943) et Odile (1945).

Le père, devenu professeur après des études d'allemand à la faculté de Besançon, est nommé à Sedan, Max et ses parents quittent Lyon pour les Ardennes et y restent deux ans.

Ouverture de Stylclair à Lyon, par Marcel Michaud, en 1934. La galerie Folklore lui succédera en 1938.

1939-1949

Alphonse Schoendorff ayant obtenu sa mutation pour Mâcon, la famille s'y installe, elle y restera pendant une dizaine d'années. C'est là que, dans la vitrine d'un miroitier, très jeune, Max Schoendorff voit la reproduction des Baigneuses sur la plage à Dinard, de Picasso : « J'ai su tout de suite que c'était ça qui m'intéressait¹⁷⁹². » Sa destinée d'artiste paraît scellée : « Je savais dès lors que seul l'art dans ce qu'il avait de plus provocant, de plus bizarre aussi, me permettrait de comprendre, d'admettre la réalité et sa contingence¹⁷⁹³. »

Adolescent, Max contracte une paratyphoïde : longue maladie, longue convalescence. Il conjure l'ennui dû au confinement par une écoute intensive de la radio ; il confiera plus tard

¹⁷⁹¹ 1934 est l'année de la création de La Boîte verte de Marcel Duchamp. La Boîte verte : Choix de notes, dessins, croquis ayant servi à la préparation du Grand Verre. Un exemplaire de La Boîte verte, celui de Paul Éluard, a été acquis par l'artiste.

¹⁷⁹² JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁹³ SCHOENDORFF Max, « La merveilleuse famille des céphalophones », *Musique nouvelle*, n° 2, p. 8.

que les émissions entendues alors ont constitué pour lui les premières et précieuses occasions de s'ouvrir sur le monde.

La guerre éclate le 3 septembre 1939. Incorporé comme tous les hommes de sa génération (cinq millions d'hommes mobilisés) lors de la déclaration de guerre de la France et de ses alliés face à l'Allemagne, Alphonse Schoendorff est envoyé au front. Il est fait prisonnier sur la ligne Maginot. Officier français, il s'évade en se faisant passer pour un officier allemand, et s'engage dans la Résistance, poursuivant la lutte dans le maquis jusqu'à la Libération. Il réussit l'agrégation d'allemand en 1942.

Les enfants Schoendorff ont tous été impressionnés par le bureau paternel où se trouve sa bibliothèque. Les livres, pour la plupart reliés, sont tous en langue allemande, en caractères gothiques : Goethe, Schiller, Rilke, Gerhardt Hauptman... Et de gros dictionnaires en allemand offrent aux yeux des curieux une abondance de gravures, y compris anatomiques.

En 1946, à Gray, Max Schoendorff s'initie auprès d'une voisine de sa grand-mère, M^{me} Droit, à la technique du pastel (figure 31, 32). Il s'exerce, dans les années 1949-1950, au moulage, à la sculpture, construit des « machines » en plâtre à armature de métal (figure 141,142) dans son tout premier atelier : le bûcher de la maison. Dans une rédaction de sixième, il exprime, à la surprise de son professeur, son admiration pour Picasso. Sa mère et sa sœur Odile s'accordent à dire qu'il avait « un esprit remarquablement clair, précis, gai et très drôle, avant de devenir un véritable esthète en toutes choses ».

Ouverture de la librairie La Proue à Lyon, en mars 1947.

1949-1952

Le père obtient sa mutation pour Lyon, il enseignera désormais au prestigieux lycée du Parc. La famille Schoendorff s'installe au 49 de l'avenue Berthelot, près de la place Jean-Macé, dans le 7^e arrondissement. Max et son frère Rémi entrent au lycée du Parc, où ils auront d'ailleurs un temps leur père comme professeur. Max manifeste un appétit précoce de lecture. Il découvre Rimbaud, Lautréamont, Alfred Jarry. Il achète son premier livre, *L'Arrêt de mort*, de Maurice Blanchot, dès sa parution, en 1948.

À la faveur d'un échange linguistique, Max part pour Hanovre, sur les traces du peintre, graveur, sculpteur et poète surréaliste, Kurt Schwitters, incarnation de l'esprit Dada et mort depuis peu (en 1948). Il se rebelle déjà, intuitivement, contre l'ordre établi, la littérature convenable, triée et expurgée. Il découvre Antonin Artaud dans la revue K et recopie le texte du Théâtre et son double, à l'époque introuvable en librairie. Il écoute le *Club d'essai*, de la

Radiodiffusion française, première radio libre créée en 1946 par le poète Jean Tardieu et qui émettait deux heures par jour, deux ou trois fois par semaine. Ces émissions de grande qualité lui permettent d'entendre un autre texte d'Antonin Artaud, plein de souffle et de fureur : Pour en finir avec le jugement de Dieu.

Création de Passages, bulletin des lycéens et lycéennes de Lyon, dans lequel Max Schoendorff publiera ses premiers textes.

Il réalise ses premiers dessins en 1951. Il étiquettera six cartons à dessins mouchetés noir sur fond ocre (36 x 55 cm), 1954-1955, 1956-1957, 1958, 1959, 1960-1961, 1962. Ceux-ci seront relégués sur la loggia de l'atelier de la rue Victor-Hugo.

Création de L'Écho Liberté. Création du Hot-Club.

Exposition, en 1949, « Les grands courants de la peinture contemporaine, de Manet à nos jours », Lyon, Palais Saint-Pierre¹⁷⁹⁴. Création du Festival de Lyon-Charbonnières.

Création, en 1950, de La Vie lyonnaise, de Résonances. Paul Camerlo est directeur de l'Opéra de Lyon.

1952-1953

Même s'il n'attend pas tout de l'école, ses études, et notamment ses deux années d'hypokhâgne (1952-1954), lui permettent d'approfondir son apprentissage de la littérature. Dans la littérature allemande, outre les écrits des auteurs classiques, il explore l'œuvre de Jacob Lenz, dramaturge romantique (appartenant au mouvement Sturm und Drang), Le Précepteur, Les Soldats, et de Georg Büchner, dramaturge révolutionnaire (Lenz, Woyzeck, La Mort de Danton). Il ajoute ainsi ses recherches personnelles au bagage du khâgneux classique. C'est aussi en 1952 qu'il commence à se lier d'amitié avec Roger Planchon, son aîné de trois ans, qui vient de fonder le Théâtre de la Comédie, rue des Marronniers¹⁷⁹⁵ (avant de créer en 1957, à Villeurbanne, le Théâtre de la Cité) : « ... J'étais ce que l'on appelle maintenant dramaturge : je lisais les pièces, je conseillais des pièces, je les décortiquais, je donnais les références, je les situais dans le contexte intellectuel¹⁷⁹⁶. » Ils resteront étroitement liés toute leur vie.

¹⁷⁹⁴ Actuel musée des Beaux-Arts de Lyon.

¹⁷⁹⁵ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv.-février 1974, p. 4.

¹⁷⁹⁶ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 25.

Considérant qu'un apprentissage institutionnel de la peinture n'est nullement nécessaire, il se destine à devenir peintre, inscrivant sa pratique artistique dans le courant surréaliste. Ses initiateurs se nomment André Breton, Georges Bataille, Antonin Artaud. Il admire aussi André Masson et Max Ernst qui lui offrent grâce à leur vocabulaire novateur les premières clefs pour accéder à son propre monde imaginaire.

Rétrospective Picasso au Palais Saint-Pierre, sous le commissariat de René Julian. Le contact avait été pris avec Picasso par Jean-Jacques Lerrant à l'instigation de Françoise Michaud, fille de Marcel Michaud, qui était une amie de Françoise Gilot¹⁷⁹⁷.

Parution du recueil de poèmes *Le Noir d'aimer* (Jean-Michel, LACOUR Marie-Anne, SCHOENDORFF Max, *Le Noir d'aimer*, s. é., Lyon, 1953).

Bernard Chardère crée la revue de cinéma Positif.

1954-1955

Max Schoendorff se marie le 7 juillet 1955 avec Ginette Guillot, institutrice. Ils s'installent dans le 7^e arrondissement de Lyon, 59, rue Saint-Jérôme, dans un appartement qui lui sert d'atelier. Il devient instituteur-remplaçant pour enfants difficiles à Villeurbanne, emploi qu'il occupera seulement quelques mois, car Max se consacre de plus en plus à la peinture.

Il accroche ses premières œuvres aux côtés de celles de Raymond Grandjean, lors d'une première exposition de « Collages » à la Librairie des Archers. Michel Bataillon brosse le panorama culturel de Lyon au milieu des années cinquante : dans la cité provinciale, « il y a La Proue et Les Archers ; il y a *L'Arbalète* de Marc Barbezat, et Positif de Bernard Chardère ; il y a la galerie Folklore de Marcel Michaud, l'ami de Picasso et de Max Ernst. Et il y a désormais les Marronniers¹⁷⁹⁸ ». Il se lie avec Jean-Jacques Lerrant, Bernard Chardère, le poète et typographe Robert Droguet et le photographe Rajak Ohanian, pour ne citer que les compagnons de toujours.

Il y côtoie aussi Jacques Rosner, très jeune acteur engagé chez Planchon au Théâtre de la Comédie devenu metteur en scène, avec lequel il travaillera en toute amitié jusqu'en 1991.

Ses premiers monotypes lui font rencontrer Marcel Michaud, seul marchand de tableaux à Lyon à exposer Picasso, Max Ernst, Bram van Velde, Yves Tanguy, Wols. Marcel Michaud l'envoie chez le marchand parisien Édouard Loeb. C'est d'abord la poésie qui rapproche Max

¹⁷⁹⁷ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015, Fourvière une histoire, Lyon, Groupe Progrès, Grandlyon la métropole, Les Nuits de Fourvière, 2015, p. 63.

¹⁷⁹⁸ BATAILLON Michel, Un défi en province, Planchon, 1950-1957, vol. I, Paris, Marval, 2001, p. 134.

de Michaud. Il participe avec lui à des lectures de poèmes dans des émissions de radio. Au théâtre il lit et travaille l'œuvre d'Arthur Adamov, qu'il rencontre, de René Char dont la pièce, Claire, est montée par Roger Planchon.

Naissance de la Télévision régionale. Création de Dernière Heure Lyonnaise.

1956

Son père meurt brutalement d'un infarctus le 13 mars à 45 ans, puis son beau-père en juillet.

Sa mère a la charge de ses trois autres enfants (18, 12 et 10 ans). Elle sera maîtresse-auxiliaire puis documentaliste au Centre de documentation pédagogique à la Croix-Rousse. À l'occasion d'une exposition de Max (« Dépayage » à l'Embarcadère) en 1996, elle répond à un journaliste qui lui demandait son lien de parenté avec Max : « Je suis son père ! », ce qui réjouit Max, dit Marie-Claude Schoendorff.

Il est co-fondateur, avec Bernard Chardère, de Premier Plan et de la relance du « Congrès international du cinéma indépendant (CICI) » (34 éditions).

Son compagnonnage à la galerie Folklore avec Pierre Charbonnier, peintre, et décorateur de Robert Bresson, l'amène à participer au casting d'Un condamné à mort s'est échappé où il fait lui-même une apparition en soldat allemand.

La fréquentation notamment de l'œuvre de Marx Ernst, de Marcel Duchamp, oriente ses recherches plastiques. Chez Planchon, il devient administrateur, en remplacement de Robert Gilbert parti sous les drapeaux (guerre d'Algérie.) Max surprend son entourage, et notamment et surtout Roger Planchon, en annonçant son intention de se consacrer à la peinture, ce « monde du silence ¹⁷⁹⁹ ».

Le 16 juillet 1956 : rencontre de Marie-Claude et Max Schoendorff à la Librairie La Proue, rue Childebert, où elle s'apprête à occuper le poste de secrétaire. « Son apparition fut fulgurante », dit-elle. Cette « fulgurance » a duré soixante ans, et dure encore.

1957

Naissance de sa fille Florence le 7 juillet 1957.

Du 16 au 30 novembre a lieu l'exposition « Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud ».

¹⁷⁹⁹ LAMBERT Jean-Clarence, Schoendorff, cat. d'exp., Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 1980, p. 20.

L'année 1957 est marquée par l'ouverture du Théâtre de la Cité, nouvel espace pour le metteur en scène Roger Planchon. Max Schoendorff y a la charge, avec Jean-Marie Boeglin, des relations publiques, des programmes et du secrétariat général.

Au Palais Saint-Pierre, exposition « Dufy, peintre de l'indulgence, de la confiance et de la joie¹⁸⁰⁰ ».

1958

Max quitte l'équipe du Théâtre de la Cité (janvier 1958) pour « peindre en paix¹⁸⁰¹ ».

Sa première exposition personnelle chez Marcel Michaud débute à la galerie Folklore le 25 octobre. L'invitation est accompagnée d'un texte de Charles Juliet. On ne répétera jamais assez l'importance de l'accès à la scène artistique et intellectuelle, loin de toute frilosité provinciale, offert par Marcel Michaud, qui expose à Lyon Picasso, Max Ernst, Bram van Velde, Tanguy, Wols. Mais Marcel Michaud, malade, n'assistera pas au vernissage, il meurt le 18 octobre.

Les amitiés nouées chez Planchon, en commençant par celle du metteur en scène lui-même, celle du typographe, poète et essayiste Robert Droguet, du journaliste Jean-Jacques Lerrant, du cinéaste Bernard Chardère, du photographe Rajak Ohanian, s'affirment dans un petit cénacle qui œuvre à la décentralisation. Une passion pour le jazz unit Max Schoendorff et Rajak Ohanian.

Max Schoendorff se lie avec le peintre catalan Modest Cuixart, cousin d'Antoni Tàpies, membre du groupe Dau al Set et converti à l'art informel. Celui-ci le présente au marchand parisien René Drouin, qui avait révélé Dubuffet, Fautrier, Delvaux, Kandinsky, Max Ernst.

Max Schoendorff expose au Salon de Mai à Barcelone. Marie-Claude contribue aux besoins du couple, mais dit-il : « Il me semblait que si je voulais me prouver à moi-même que j'étais peintre, il fallait en vivre¹⁸⁰². »

Mort d'Édouard Herriot. Louis Pradel devient maire de Lyon.

¹⁸⁰⁰ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015 Fourvière une histoire, op. cit., p. 165.

¹⁸⁰¹ BATAILLON Michel, Un défi en province, Planchon 1957-1972, vol. II, Paris, Marval, 2001, p. 87. Max Schoendorff interrogé en 1990 par Valérie Huss (Voir vol. II, Iconographie et annexes. Entretien de Max Schoendorff avec Valérie Huss, n° 1, 3 décembre 1990) avance la date de juillet-octobre 1957 pour sa consécration à la peinture.

¹⁸⁰² FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », Lyon / Forum, n° 47, janv.-février 1974, p. 5.

1959

Il est co-fondateur avec Bernard Chardère de la revue Premier Plan éditée par la Société d'études, de recherches et de documentation cinématographique (SERDOC), dont il assure la réalisation technique.

Le deuxième prix de la revue Résonance lui est attribué pour un dessin. Exposition à la Maison des Princes de Pérouges.

Le Festival de Lyon prend la suite du Festival de Lyon-Charbonnières.

1960

En janvier, il est incorporé après deux mois de classes à Lyon, quatre mois à Modane dans les Chasseurs alpins puis en Algérie, dans les Compagnies méharistes. Il garde un dépôt d'explosifs au Sahara, non loin de Hassi Messaoud (aux Trois Pitons), à 15 kilomètres de Ouargla. Cette expérience est vécue comme un véritable désert des Tartares. Il reçoit les livres que Marie-Claude lui expédie régulièrement, le courrier fonctionnant parfaitement bien. La perception des choses s'avère d'ordre mystique : « ... quand tu as à tes pieds le sol du Sahara et que tu t'aperçois que, un mètre carré de sable, c'est tout sauf du sable, [...] tu découvres sans arrêt que tu vois des choses que tu n'as pas vues la veille, et ça à longueur de jour¹⁸⁰³ ». Une profonde réflexion sur la notion de « perception » semble s'amorcer. Le désœuvrement est mis à profit pour envisager une « activité de peintre [...] complètement libre de toute conformité, de tout consensus [...], pendant les deux ans et demi où je n'ai pas peint [...], j'ai démolé ce que j'avais fait avant...¹⁸⁰⁴ ». Il est conduit à s'interroger sur les œuvres qu'il avait proposées à Drouin et à repenser une production qui avait fait de la matière sa principale source d'inspiration. Il exprime un désir profond : « un retour au Retable d'Issenheim, que la peinture ait une emprise physique sur son spectateur, c'est-à-dire, dans le fond, le besoin d'une certaine forme d'expressionnisme¹⁸⁰⁵ ».

¹⁸⁰³ JUNGO Jean-Paul, Max Schoendorff, peintre avant tout. Entretien avec Jean-Paul Jungo, *écrits, œuvres*, op. cit., p. 32.

¹⁸⁰⁴ Ibid.

¹⁸⁰⁵ Ibid.

1961

Retour d'Algérie en juin, mariage avec Marie-Claude, ce qui lui permet de ne pas retourner au Sahara.

1962

14 avril, il montre à la galerie Folklore Ange violé par un fantôme, la première peinture succédant à deux ans et demi de remise en question...

Il écrit en collaboration avec Bernard Chardère et Raymond Borde un livre sur Jean Renoir (Serdoc, 1962).

Avec Marie-Claude et Yves Orecchioni, il assiste au cimetière de Vézelay à l'enterrement de Georges Bataille. Il peint Enterrement à Vézelay (**figure 168**).

Il participe au projet d'une Maison de la culture à Villeurbanne, sorte de préfiguration des MJC (Maison des jeunes et de la culture).

1963

Il peint Vers le nom (**figure 178**) : « Je ne sais pas " vers le nom " de quoi mais c'est quelque chose qui est éventuellement nommable, ce n'est pas simplement une peinture, c'est quelque chose de plus qu'une peinture¹⁸⁰⁶. »

Il expose à la galerie Folklore, tenue par Jeanne Michaud. Il entretient des rapports d'amitié, à Paris, avec des membres du groupe surréaliste (Jean Schuster, Georges Goldfayn). Sa peinture est considérée « comme extraordinairement agressive et scabreuse¹⁸⁰⁷ ».

1964

Premiers décors de théâtre : La Pierre philosophale, d'Antonin Artaud, au Théâtre de la Croix-Rousse à Lyon, dirigé par Jean Aster et Gisèle Tavet : « Le théâtre, c'était une

¹⁸⁰⁶ Ibid., p. 33.

¹⁸⁰⁷ Ibid.

occasion, en plus de l'amitié, d'affronter des problèmes¹⁸⁰⁸» Il établit la charte graphique du théâtre et participe à la programmation (Arrabal, Lorca, Ribemont-Dessaignes).

Il fait la maquette de la revue Jeune cinéma (n° 1, septembre-octobre 1964), revue mensuelle de la Fédération Jean Vigo des Ciné-clubs de jeunes et des Cercles de culture par le film.

Au Palais Saint-Pierre, exposition Van Dongen ; à la Bibliothèque de la ville de Lyon, « Livres à figures du XV^e siècle français » ; au musée de l'Imprimerie et de la Banque, « L'estampe, du XV^e au XIX^e siècle¹⁸⁰⁹ ».

Projet de Maison de la culture à Lyon.

1965

En mai, il devient le locataire de l'atelier (100 m²) du 38, rue Victor-Hugo, dans le second arrondissement de Lyon, au cœur du quartier d'Ainay, berceau de la bourgeoisie lyonnaise : « J'ai toujours habité au bord de la Saône », dit-il.

Décors pour Le Bourreau du Pérou, de Georges Ribemont-Dessaignes, au Théâtre de la Croix-Rousse à Lyon.

Biennale de Paris. Au Palais Saint-Pierre, exposition Maurice Marinot ; à la Bibliothèque municipale de Lyon, « Livres à figures et estampes du XVII^e français »¹⁸¹⁰.

Création de Lyon/Forum.

1966

Après la fermeture de la galerie Folklore (1966), qu'avait tenue Jeanne Michaud depuis la disparition de son mari, Jacques Verrière devient son marchand attitré. L'entente, qui devait durer vingt ans, ne prendra fin qu'à la mort de ce dernier en 1986.

Au Palais Saint-Pierre, exposition Jean Lurçat ; à la Bibliothèque municipale de Lyon, « Livres à figures du XX^e siècle français » ; au musée de l'Imprimerie et de la Banque, « Les Tailleurs d'histoires »¹⁸¹¹.

¹⁸⁰⁸ FORAY Jean-Michel, GÉRÔME Élyane, VILLENEUVE Bernard, « L'invité du mois : Max Schoendorff », op. cit., p. 6.

¹⁸⁰⁹ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015, Fourvière une histoire, op. cit., p. 167.

¹⁸¹⁰ Ibid.

¹⁸¹¹ Ibid.

1967

Exposition à la galerie René Metras, à Barcelone.

Au Palais Saint-Pierre, exposition Masson ; à la Bibliothèque municipale de Lyon, « Ce que lisaient nos ancêtres » ; au musée de l'Imprimerie et de la Banque, « La Lettre d'imprimerie » ; au Palais du quai de Bondy, « Art allemand, Lyon 1967 »¹⁸¹².

1968

Octobre – début du contrat avec Jacques Verrière. Exposition « Grands et Jeunes d'aujourd'hui », galerie Jacques Verrière, Lyon.

1^{er} mars 1968, le Cinéma national populaire (CNP) ouvre ses portes à Villeurbanne.

Roger Planchon, qui comptait sur lui pour exercer sa prodigieuse agilité intellectuelle dans les relations avec les auteurs et avec la presse, se sent quelque peu trahi par le choix qu'il a fait de devenir peintre.

1969

Location d'une chambre de bonne, rue Hamelin à Paris, qui servira de pied-à-terre pendant trente-cinq ans.

Décor pour le Requiem de Berlioz au Festival de Lyon : « Je fis construire pour le Requiem une gigantesque pyrite de fer comme chue du ciel sur les jardins, catastrophe cosmogonique au diapason de la chute aux enfers : " L'art est le complément de la nature ", espérait Novalis. Ici c'en était plutôt le complice¹⁸¹³. »

Exposition à la galerie Verrière, plus de trois mille personnes, selon la presse¹⁸¹⁴, assistent au vernissage.

Au Palais Saint-Pierre, exposition Émile Nolde ; au musée de l'Imprimerie et de la Banque, « Quelques aspects de la gravure en taille douce aux siècles classiques ; au musée Gadagne, « Gênes d'après les estampes du XVII^e siècle »¹⁸¹⁵.

¹⁸¹² Ibid.

¹⁸¹³ SCHOENDORFF Max, « Impression de Fourvière » (1996), dans Max Schoendorff. Peintre avant tout, op. cit., p. 152.

¹⁸¹⁴ [ANONYME], « Vernissage de l'exposition Max Schoendorff », Le Progrès, 5 mars 1969, p. 9.

¹⁸¹⁵ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015, Fourvière une histoire, Lyon, Groupe Progrès, Grandlyon la métropole, Les nuits de Fourvière, 2015, p. 168.

Création de l'Opéra-Nouveau, Louis Erlo directeur. Création des universités Lyon-I et Lyon-II.

1970

Première collaboration avec Jacques Rosner, décors et costumes pour le TNP de Paris, Salle Gémier, d'Opérette, de Gombrowicz.

Création de *L'Express Rhône-Alpes*. Lancement du quartier de la Part-Dieu.

1971

Décors et costumes de Tom Payne, de Paul Foster, mise en scène de Jacques Rosner, pour le T.N.P., Palais de Chaillot.

Création de Lyon Poche.

1972

Décors et costumes de *La Langue au chat*, de Roger Planchon, pour le Théâtre de Villeurbanne (en préfiguration du nouveau TNP à Villeurbanne).

Le 19 mai, inauguration du TNP. Le Théâtre de la Cité devient le Théâtre national populaire avec toujours la même ambition, le même défi : affirmer le rôle national et international de la province, « renforcer la vocation européenne [de ce] foyer de création¹⁸¹⁶ ». Patrice Chéreau est co-directeur.

Au Palais Saint-Pierre, exposition « Tapisseries anciennes » ; à la Bibliothèque municipale de Lyon, « La Chine découverte par les Européens du XVII^e au XIX^e siècle »¹⁸¹⁷.

1973

« Son nom écrit en gothiques flamboyantes, les lunettes de métal des révolutionnaires utopistes, un visage d'audace presbytérienne, la blouse noire du temps de Murger, Max Schoendorff inscrit, depuis des années, dans la brume lyonnaise, un personnage de dandy intellectuel assez surprenant pour une ville demeurée, à bien des égards, provinciale », écrit le journaliste et critique d'art J.-J. Lerrant¹⁸¹⁸.

¹⁸¹⁶ BATAILLON Michel, *Un défi en province, Planchon 1957-1972*, vol. II, op. cit., p. 379.

¹⁸¹⁷ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, *1946-2015 Fourvière une histoire*, op. cit., p. 169.

¹⁸¹⁸ Texte de Jean-Jacques Lerrant cité par HUSS Valérie, « Max Schoendorff », *Cri Art*, n° 5, 1993, p. 2.

Jean-Paul Jungo fait sa première acquisition d'une peinture de Max Schoendorff, amené à Lyon chez Jacques Verrière par Freddy Buache, fondateur de la Cinémathèque suisse de Lausanne.

Au Palais Saint-Pierre, exposition « Le nuagisme » ; au musée de l'Imprimerie et de la Banque, « Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise »¹⁸¹⁹.

1974

Jean-Paul Jungo et Max Schoendorff se rencontrent. Jean-Paul Jungo deviendra son ami et son principal collectionneur.

Création des bureaux de RTL, RMC, Europe I.

1975

Au Palais Saint-Pierre, exposition « Hommage à Suzanne Ramié-Madoura ¹⁸²⁰ ».

Inauguration de l'Auditorium. Ouverture du centre commercial de La Part-Dieu.

1976

Décors et costumes pour la Comédie-Française, le Schiller Theater Berlin.

Au Palais Saint-Pierre, exposition du groupe Témoignage¹⁸²¹.

Mort de Louis Pradel, Francisque Collomb lui succède.

Création de l'ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain).

1977

L'appartement contigu à l'atelier, qui réunissait jusque-là lieu de vie et lieu de création, se libère. Max et Marie-Claude abattent une cloison, gravissent trois marches et prennent possession de 121 mètres carrés supplémentaires.

Scénographie de La Cenerentola, de Rossini, à l'Opéra de Paris.

Première ligne de métro. Charles Hernu, maire de Villeurbanne.

¹⁸¹⁹ BATAILLON Michel, MERCIER Géraldine, ROBERT Richard, 1946-2015 Fourvière une histoire, op. cit., p. 169.

¹⁸²⁰ Ibid., p. 170.

¹⁸²¹ Ibid.

1978

Fondation de l'URDLA, Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art, devenue Centre international estampe et livre (présidence jusqu'à la disparition de l'artiste).

Scénographies pour des mises en scène au Jeune Théâtre national (Odéon), au Festival du Marais (Comédie-Française) à Paris.

1979

À l'Opéra de Paris, Rolf Liebermann lui commande la scénographie de Socrate, d'Erik Satie.

1980

Première rétrospective (70 peintures, une tapisserie, des dessins, des lithographies), Rétrospection, à l'Auditorium Maurice-Ravel de Lyon.

1983

Noir, c'est la vie, exposition du grand dessin sur toile Foolish Wives (200 x 300 cm) à Saint-Priest, au centre culturel Théo-Argence (il rejoindra les collections du musée des Beaux-Arts de Lyon en 2006 – don Gilbert Monin).

Il fonde la MAPRA (Maison des arts plastiques Rhône-Alpes), qu'il préside jusqu'en 1992.

Le ministère de la Culture remet à l'URDLA une presse « mythique ¹⁸²²».

La Scène de la vie des douze Césars (250 x 500 x 500 cm) est exposée à l'Hôtel de Ville de Villeurbanne (21 novembre 1983 – 14 janvier 1984, prolongation jusqu'au 28 janvier 1984). Aquisition du polyptyque par le FNAC (Fonds national d'art contemporain).

Exposition de La Tentation de Lilith (215 x 327 cm), galerie J.L.J. Bertin.

Voyage en Italie, Palerme, Ségeste, Agrigente, Syracuse, Etna, Panarea (îles éoliennes), Taormina, Catane...

¹⁸²² Elle avait servi à de prestigieux artistes dont Picasso...

1985

Exposition Schoendorff, *Naturam natura docet, debellet ut ignem* (4 peintures, 4 mines de plomb, 4 lithographies, 4 linogravures), dans le cadre d'Octobre des Arts, à la galerie Verrière, (1^{er} octobre – 9 novembre 1985).

« Savant, nourri des lumières du Rhône et de celles des romantiques allemands, de l'école rhénane, Schoendorff parvient, en peignant, à tempérer sa fureur intellectuelle par une retrempe des sens dans la surprise élémentaire : il compose, à partir d'elle, une biologie, une histologie, une cytologie, imaginaires, entre défiguration et refiguration : nous ignorons, dès lors, si le pétale de sang, l'écaille de ciel, le friselis de terre, les isthmes d'entrailles ne sont pas des tentures immenses derrière lesquelles se trame la tragédie ou devant lesquelles s'annoncent des aurores printanières, bourgeons d'Histoire ou histoires de bourgeons¹⁸²³», écrit Freddy Buache, fondateur de la Cinémathèque suisse pour son exposition à la galerie l'Entracte de Lausanne.

1986

Inaugure l'espace d'exposition de la Fondation Léa et Napoléon Bullukian (Fondation de France) à Champagne-au-Mont-d'Or, 23 octobre – 21 décembre 1986 ; parution du livre de José Pierre, *Schoendorff, ses pompes et ses œuvres*, Champagne-au-Mont-d'Or, Fondation Léa et Napoléon Bullukian, 1986.

Séjour à Venise. Voyage en Égypte avec Jean-Paul Jungo et Claude Ritschard (août).

Mort du galeriste Jacques Verrière.

L'URDLA s'installe à Villeurbanne dans une ancienne usine qu'elle rénove.

1988

Exposition Max Schoendorff, Toulouse, musée des Augustins et Artothèque, 1^{er} mars – 16 mai 1988.

¹⁸²³ Texte de Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse, écrit pour le carton d'invitation de l'exposition « Schoendorff » à la galerie l'Entracte, Lausanne, Suisse, 7 novembre – 15 décembre 1985.

1989

Membre du jury pour le concours organisé par le Théâtre du Jorat (canton de Vaud - Suisse), à l'occasion du 700^e anniversaire de la Confédération.

Michel Noir, maire de Lyon.

1990

En association avec l'atelier suisse de Saint-Prex, l'URDLA ouvre son atelier de taille-douce dotée d'une presse à haute performance conçue et bâtie pour l'occasion. Arrivée progressive des presses lithographiques.

Membre du jury du Festival du film court, Le Zola, Villeurbanne.

1991

Voyage aux États-Unis avec Jean-Paul Jungo. États généraux de la culture à Berlin avec Jacques Ralite. Séjour au Sénégal.

Mission confiée par la Ville de Vénissieux pour la réalisation d'une médiathèque (architecte Massimiliano Fuksas).

Membre du Jury d'agrégation blanche d'arts plastiques de l'E. N. S. de Cachan. Sujet dont Max est l'auteur : « Rôle du temps d'exécution de l'œuvre dans l'élaboration et la signification du thème. »

Participation aux rencontres des États généraux de la culture à Berlin.

1992

Inauguration le 12 décembre de Ntshak, à la station de métro Gare-de-Vénissieux.

Met fin à son mandat de président de la MAPRA. Max Schoendorff est nommé président d'honneur le 9 janvier 1993.

1993

« Max Schoendorff fait partie de ces hommes rares... et désarmants pour le commun des mortels qui s'accomplit et réussit, avec la même intensité, la même volupté, dans tout ce qu'il crée (peinture, dessin, lithographie, décors de théâtre...) et dans tous ses engagements

d'artiste-citoyen (la MAPRA, l'URDLA)¹⁸²⁴ », écrit Valérie Huss, actuellement conservatrice au musée de Grenoble, et qui étudia l'œuvre peinte de Max Schoendorff dans l'objectif de la rédaction d'une thèse d'histoire de l'art qu'elle ne soutint pas.

Jury de concours du Prix de Paris et du Conseil général – à l'École des beaux-arts de Lyon.

Séjour à Venise.

1994

Décor scénique pour le Mémorial du Site national historique de la Résistance en Vercors au col de la Chaux à Vassieux-en-Vercors.

1995

En avril, Max remplit un carnet de dessins à l'encre de Chine donné à Jean-Paul Jungo le 30 juillet 2011 « pour son 25 555^e anniversaire » !

Il conduit la liste pour Gérard Collomb dans le second arrondissement aux élections municipales de Lyon.

Raymond Barre, maire de Lyon.

1996

Décor du film Von Heute auf Morgen [Du jour au lendemain], opéra en un acte de Schoenberg, réalisation Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (séjour à Francfort).

1997

De 1997 à 2007, il collabore à Théâtres 13 (Théâtre Sud ensuite) à divers mises en scène où il fait décors et costumes.

1998

Paul Dini fait don de plus de 400 tableaux de quelque cent trente peintres lyonnais à la Ville de Villefranche-sur-Saône.

¹⁸²⁴ HUSS Valérie, « Max Schoendorff », Carmen Jazz, Vienne (Isère), 1993.

Le Progrès demande à Max Schoendorff de mettre en page la Déclaration universelle des droits de l'homme.

1999

Séjour au Canada pour l'exposition de l'URDLA à Montréal (Québec) ; à Lisbonne (Portugal).

2001

Gérard Collomb, maire de Lyon.

Voyage à Venise.

2004

Crise à l'URDLA (suppression de subventions, cessation de paiement).

Max Schoendorff s'arrête de fumer¹⁸²⁵... et de peindre sur toile. Son dernier tableau s'intitule *Dérobée*, un titre qui augure d'une fin, sans être celle d'une pratique plastique puisqu'il continue l'aquarelle, l'encre, les crayons de couleur...

2008

Première exposition au musée des Beaux-Arts de Lyon, *Ex-trait, tableaux et dessins de Max Schoendorff* (7 mars – 9 juin 2008).

Parution du livre de Louis Seguin et Claude Ritschard, *Max Schoendorff suivi de Neuf autoportraits de dos, Lyon, La Fosse aux ours, 2008*.

2009

Mise au point de son texte pour Sade. Roger Planchon meurt le jour même où il aurait dû recevoir le manuscrit.

¹⁸²⁵ Il garde un goût esthétique, philosophique, poétique pour le cigare, les fumeurs... comme en témoigne, entre autres, l'insertion de ce poème de Mallarmé dans *...Ça presse...* de juin 2007, *Le cigare de l'homme du monde ?* (1895), « Toute l'âme résumée/Quand lente nous l'expirons/Dans plusieurs ronds de fumée/Abolis en autres ronds/Atteste quelque cigare/Brûlant savamment pour peu/Que la cendre se sépare/De son clair baiser de feu/Ainsi le chœur des romances/À la lèvre vole-t-il/Exclus-en si tu commences/Le réel parce que vil/Le sens trop précis rature/Ta vague littérature. » Il continue d'en acheter... qu'il ne fume pas.

2011

Seconde exposition au musée des Beaux-Arts de Lyon : Max Schoendorff. Accrochage.

Exposition récapitulative de son œuvre gravé (1970-2010), Max Schoendorff, Est-ce temps ? à l'URDLA.

2012

Quatre journées d'entretien avec Jean-Paul Jungo sur le décor de théâtre et la peinture qui devaient être suivies d'entretiens où il aurait été question de la bibliothèque, de la philosophie, de la politique...

Il meurt le samedi 20 octobre 2012 à l'atelier, d'un arrêt du cœur.

Index des noms cités

- Abramovic, Marina, 291, 345
Adamov, Arthur, 28, 29, 118
Adorno, Theodor, 300, 317, 320
Allemand, Maurice, 51, 204
Altdorfer, Albrecht, 64, 287
Apelle, 256
Apollinaire, Guillaume, 154, 320
Aragon, Louis, 9, 83, 162, 256, 293
Arasse, Daniel, 107
Arcimboldo, Giuseppe, 65, 176
Armel, Alette, 16, 31, 52, 55, 327
Arp, Hans, 176, 194, 256, 259, 272, 283
Artaud, Antonin, 23, 27, 28, 31, 32, 51, 52, 53, 55, 58, 92, 118, 119, 151, 152, 162, 219, 221, 240, 249, 255, 259
Aster, Jean, 31, 81
Ayler, Albert, 248
Bach, Jean-Sébastien, 155, 248, 251
Bachelard, Gaston, 54, 56, 88, 108, 125, 129, 185, 186, 187, 234, 240, 256, 261, 288, 293, 317, 327, 349
Bacon, Francis, 10, 84, 111, 132, 229, 232, 267
Badoit, François, 156, 314
Baldung, Hans, 65, 66
Balthus, 225
Barthel, les frères, 65
Bartók, Béla, 249
Bataille, Georges, 22, 25, 28, 51, 61, 70, 71, 74, 75, 76, 107, 114, 118, 148, 150, 151, 152, 153, 189, 200, 201, 205, 206, 210, 221, 222, 226, 235, 237, 238, 253, 259, 264, 270, 271, 272, 273, 274, 286, 314, 320, 328, 341, 342, 352
Bataillon, Michel, 17, 30
Baudelaire, Charles, 24, 90, 99, 100, 102, 104, 113, 152, 199, 200, 229, 253, 270, 285, 317, 329
Beckett, Samuel, 278, 280, 320
Bédouin, Jean-Louis, 22, 290, 344
Beethoven, Ludwig van, 219, 248
Béghain, Patrice, 16, 18, 49, 201, 212
Beham, Hans Sebald, 65
Bellange, Jacques, 66
Bellmer, Hans, 72, 115, 176, 227, 261
Benayoun, Robert, 83
Benjamin, Walter, 91, 92, 106, 118, 138, 320
Benoit, Jean, 202
Berganza, Teresa, 38
Bergson, Henri, 88
Berlioz, Hector, 33, 34, 44, 87, 224, 269, 295
Bernard, Christian, 217, 220
Bernard, Michel, 313
Berton, Germaine, 275
Beurton, Jean, 198
Beuys, Joseph, 136, 308
Biagi, Vittorio, 33
Blair, Robert, 275
Blake, William, 136, 151, 275
Blanc, Georges, 291
Blanc, Théodore, 49
Blanchot, Maurice, 74, 149, 282, 320, 350
Böcklin, Arnold, 40
Bonamy, Robert, 16, 242
Bonnard, Pierre, 313
Borel, Paul, 100
Bosch, Hieronymus, 31, 66, 192, 232, 252
Bosseur, Jean-Yves, 250, 252
Bost, Bernadette, 17, 35, 47, 81, 128, 297
Botticelli, Sandro, 226
Boucher, François, 64
Boucouchiev, André, 250
Bouise, Jean, 29
Braque, Georges, 64, 125
Brassaï, 292
Brauner, Victor, 166
Brecht, Bertolt, 28, 113, 197, 320
Brémond, Francine, 101
Bresson, Robert, 14, 29, 81, 82
Bressy, Janine et Maurice, 199
Breton, André, 8, 14, 16, 22, 24, 28, 33, 58, 68, 70, 71, 73, 76, 77, 86, 87, 89, 90, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 116, 119, 120, 121, 132, 135, 140, 147, 148, 189, 190, 208, 222, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 270, 271, 272, 273, 276, 283, 284, 291, 320, 350, 352, 353

Breuer, Marcel, 115
 Bronzino, Agnolo, 65
 Brown, Earle, 251
 Brueghel, Pieter l' Ancien, 246, 252
 Brus, Gunter, 223
 Bryen, Camille, 168
 Buache, Freddy, 17, 79, 82, 283, 341
 Büchner, Georg, 58
 Butor, Michel, 290, 344
 Cage, John, 249, 251
 Cagnacci, Guido, 65, 69
 Calcar, Johann Stephan van, 262, 264
 Callot, Jacques, 66
 Camacho, Jorge, 291, 345
 Caron, Antoine, 66
 Carrière, Eugène, 103
 Carus, Carl Gustav, 87, 152, 258
 Cassé, Michel, 309, 313, 327, 328, 329, 331, 334, 335
 Cendrars, Blaise, 313
 Chagall, Marc, 296
 Char, René, 50, 67, 320
 Charbonnier, Pierre, 29, 81
 Chardère, Bernard, 78, 79, 80, 82, 117, 204, 288, 290, 293, 310, 343, 344
 Chaslot, Philippe, 17, 103, 297
 Chenavard, Paul, 24, 69, 99, 102, 103, 104, 354
 Chirat, André, 290
 Chirico, Giorgio De, 58
 Chodowiecki, Daniel, 274
 Cioran, Emil, 189, 221, 222
 Coleman, Ornette, 248
 Collin, Matthäus von, 280
 Colomb, Denise, 292
 Colombani, Christian, 17, 305, 306
 Cornell, Joseph, 8
 Cosimo, Piero di, 65
 Courbet, Gustave, 151, 329
 Courtot, Claude, 22, 290, 344
 Cozens, Alexander, 256
 Cranach, Lucas, 64, 197, 201, 257
 Cros, Charles, 313
 Crotti, Jean, 55, 112, 349
 Cuixart, Modest, 65, 170, 171, 181, 193, 195, 196, 201, 259
 Dalí, Salvador, 15, 58, 227, 232
 Daumal, René, 50
 David, Pierre, 104
 De Chirico, Giorgio, 72, 154, 168, 194, 338, 350
 De Sanctis, Fabio, 73, 291, 345, 352
 Debord, Guy, 119, 300, 317, 320
 Debré, Olivier, 173, 337
 Delacroix, Eugène, 69, 285, 321
 Delaunay, Sonia, 256, 313
 Deleuze, Gilles, 301
 Deligeorges, Stéphane, 290, 344
 Demilly, Antoine, 49
 Denave, Jean-Emmanuel, 17, 87
 Denis, Maurice, 125, 313
 Deroudille, René, 123, 196, 197, 201, 202
 Descours, Michel, 18, 25, 26, 49, 158, 173, 181, 212, 225, 295, 328
 Desiderio, Monsù, 66, 70, 218, 219, 275
 Desnos, Robert, 171, 178
 Dettinger, Alain, 184
 Deutsch, Niklaus Manuel, 65, 201, 231
 Deux, Fred, 148, 164, 167
 Didi-Huberman, Georges, 126, 138
 Dietman, Erik, 291, 311
 Dixon, Bill, 248
 Doisneau, Robert, 296
 Dolet, Étienne, 310
 Dolphy, Eric, 293
 Dominguez, Oscar, 81, 87, 109, 126, 137, 173, 254
 Dorbon, Michel, 248
 Doré, Gustave, 309
 Dornac, 292
 Droguet, Robert, 14, 15, 71, 121, 174, 197, 199, 200, 216, 217, 225, 230, 255, 290, 295, 313, 323, 328, 340, 343, 344
 Drouin, René, 181, 196, 204
 Dubois, André, 18, 123, 179, 204, 296, 346
 Dubreuil, Dominique, 248
 Dubuffet, Jean, 15, 58, 59, 97, 147, 196, 256
 Duchamp, Marcel, 22, 31, 38, 39, 51, 54, 55, 60, 71, 78, 90, 96, 97, 107, 112, 113, 122, 148, 166, 194, 212, 232, 233, 239, 249, 251, 261, 262, 263, 270, 276, 279, 320, 333, 349, 352
 Dufieux, Philippe, 16
 Dunaway, Faye, 113
 Duraz, Jean, 50
 Dürer, Albrecht, 65, 169, 279, 330
 Dutilh, Alex, 40
 Eisenstein, Sergeï, 249
 Elisofon, Eliot, 113
 Éluard, Paul, 316
 Erlo, Louis, 5, 33
 Ermakoff, Thierry, 310
 Ernst, Max, 19, 22, 25, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 71, 72, 77, 78, 81, 87, 91, 93, 108, 109, 127, 130, 131, 132, 136, 137, 150, 152, 159, 161, 162, 173, 187, 194, 196, 224, 230,

232, 233, 238, 258,
 259, 260, 267, 271,
 273, 276, 287, 297,
 316, 320, 337, 338,
 341, 349, 352
 Evans, Walker, 37
 Fauré, Gabriel, 211
 Fautrier, Jean, 14, 15, 97,
 115, 172, 174, 195,
 196, 308
 Favier, Philippe, 311
 Feldman, Morton, 251
 Fessy, Georges, 291
 Feuerbach, Ludwig, 352
 Fields, W. C., 113
 Fluxus, 308
 Forkel, J. N., 251
 Fourier, Charles, 22, 77,
 90, 119, 154
 Fraenkel, Théodore, 178
 Freud, Sigmund, 284
 Fried, Michael, 54
 Friedrich, Caspar David,
 258, 286
 Füssli, Johann Heinrich,
 168, 191, 227, 257
 Gable, Clark, 113
 Gamboni, Dario, 17, 91,
 131
 Gatti, Armand, 290, 293,
 344
 Gaubert, Serge, 5, 17,
 166, 190
 Gaudibert, Pierre, 15,
 176, 290, 295, 344, 351
 Gautier d'Agoty, Jacques
 Fabien, 107, 170, 232,
 262, 333
 Gerber, Theo, 73, 291,
 344, 351, 352
 Géricault, Théodore, 176
 Gesualdo, Carlo, 248
 Ghez, Gilles, 291
 Giacometti, Alberto, 56,
 296
 Gide, André, 313
 Gilbert, Robert, 29
 Giorgione, 65, 269
 Giuliani, Hubert, 296
 Godard, Jean-Luc, 113
 Goethe, Johann Heinrich
 von, 191, 287
 Goldfayn, Georges, 5, 22,
 146, 290, 293, 344
 Gombrowicz, Witold, 21,
 28, 34, 54, 72
 Goncourt, Edmond et
 Jules de, 289
 Goya, Francisco de, 168,
 176, 225, 257, 315, 325
 Gracq, Julien, 8, 21, 22,
 181, 237, 306, 352
 Graf, Urs, 65, 201, 231
 Grandjean, Raymond,
 162, 259, 326
 Greene, Robert, 153
 Grumberg, Jean-Claude,
 41
 Grünewald, 31, 64, 66,
 72, 119, 201, 257, 330
 Gryphe, Sébastien, 310
 Guerchin, 40
 Guillot, Gérard, 197, 200,
 284, 313
 Guyau, Jean-Marie, 77
 Gygi, Fabrice, 311
 Hantaï, Simon, 280
 Haralyi, David, 291
 Harlingue, Albert, 292
 Hartung, Hans, 167
 Hausmann, Raoul, 249
 Hegel, Friedrich, 60, 64,
 120, 154, 162, 185,
 221, 222, 320, 352
 Heidegger, Martin, 197,
 346, 349, 351
 Hernandez, Luc, 17, 61,
 328
 Hernu, Charles, 220, 301
 Herriot, Édouard, 166
 Herzog, Werner, 81, 282
 Hickin, Paul, 291
 Hitchcock, Alfred, 113
 Hoehme, Gerhard, 196
 Hogarth, William, 274
 Hokusai, 256
 Hölderlin, Friedrich, 197,
 248, 285, 350, 352
 Hue, Robert, 305
 Hugo, Victor, 8, 44, 70,
 186, 256, 289, 320, 353
 Huillet, Danièle, 24, 82,
 237, 252
 Huss, Valérie, 16, 18, 49,
 52, 55, 58, 59, 65, 66,
 84, 85, 88, 89, 91, 94,
 97, 98, 130, 133, 134,
 143, 144, 145, 146,
 147, 148, 149, 151,
 153, 154, 155, 156,
 157, 182, 189, 199,
 203, 215, 236, 239,
 248, 260, 268, 286,
 304, 309, 350, 408
 Huysmans, Karl Joris,
 233
 Ionesco, Eugène, 28, 29,
 273
 Jaguer, Édouard, 15, 22,
 56, 86, 125, 257
 Janmot, Louis, 100
 Jannings, Emil, 80
 Janoir, Jean, 291, 344
 Jarry, Alfred, 161, 221,
 320, 325
 Jeannerod, Marc, 291
 Johnson, Ben, 35
 Jouffroy, Alain, 271
 Juliet, Charles, 196, 198
 Jungo, Jean-Paul, 5, 12,
 17, 18, 26, 36, 43, 55,
 65, 94, 99, 104, 125,
 137, 177, 182, 200,
 208, 234, 243, 254,
 345, 346
 Kafka, Franz, 197
 Kahnweiler, Daniel
 Henry, 313
 Kandinsky, Wassily, 351,
 395
 Kassák, Lajos, 259
 Kerner, Justinus, 256
 Kiefer, Anselm, 287
 Klee, Paul, 86, 167
 Kleist, 47, 58, 315
 Klossowki, Pierre, 352
 Klossowski, Pierre, 37,
 71, 115, 118, 121, 122,
 139, 148, 150, 153,

170, 183, 208, 209,
 211, 218, 220, 244,
 260, 265, 286, 290,
 291, 293, 307, 328,
 337, 344, 352
 Koons, Jeff, 308
 Kowalski, Roger, 123
 Král, Petr, 101
 Kubin, Alfred, 176, 179
 Kubrick, Stanley, 80, 191
 La Boétie, Étienne de,
 190
 Lacan, Jacques, 275, 320
 Laferrère Dany, 290, 344
 Laget, Denis, 291, 311
 Lam, Wifredo, 50, 260
 Lamarck, Jean-Baptiste
 de, 262
 Lambert, Jean-Clarence,
 16, 30, 47, 51, 54, 108,
 124, 253, 287, 341
 Lambert, Madeleine, 304
 Langlois, Henri, 83, 242
 Laplace, Jacques, 101
 Lautréamont, 57
 Le Brun, Annie, 74, 223
 Legrand, Gérard, 22, 315
 Leiris, Michel, 64, 76,
 119, 150, 320
 Leon, Jim, 198, 199, 291,
 344, 352
 Lequier, Jules, 77
 Leroi-Gourhan, André,
 116, 253, 393
 Lerrant, Jean-Jacques, 16,
 17, 47, 50, 53, 54, 56,
 77, 123, 149, 191, 195,
 196, 200, 201, 202,
 203, 233, 234, 247,
 258, 260, 290, 340,
 343, 344, 345
 Lévi-Strauss, Claude,
 125, 138
 Licht, Daniel, 119
 Liebermann, Rolf, 38, 43,
 44, 222, 249
 Lilles, Joseph, 101
 Lochner, Stephan, 66, 201
 Loeb, Édouard, 50, 308
 Lorrain, Claude, 280
 Losfeld, Éric, 290, 344
 Louÿs, Pierre, 313
 Maar, Dora, 293
 Madral, Philippe, 40
 Magritte, René, 15, 72,
 147, 148
 Maïakovski, Vladimir,
 170, 193
 Maier, Michael, 139, 208
 Malespine, Émile, 173,
 181, 256, 259
 Mallarmé, Stéphane, 59,
 254, 313, 320
 Malraux, André, 32, 297,
 322
 Man Ray, 89, 102, 249,
 273
 Mandiargues, André
 Pieyre de, 156
 Manet, Édouard, 200, 312
 Manzoni, Piero, 136, 308
 Marbeuf, Pierre de, 190,
 192
 Marivaux, 36, 54, 74
 Marmande, Francis, 17,
 40, 118, 158, 290, 299,
 300, 307, 328, 344
 Marx, Karl, 22, 57, 58,
 64, 76, 78, 113, 124,
 132, 137, 140, 287,
 306, 320, 352
 Mascolo, Dionys, 172,
 313, 350
 Massina, Robert, 198
 Masson, André, 22, 25,
 56, 58, 71, 73, 77, 121,
 131, 148, 150, 151,
 160, 174, 189, 195,
 196, 229, 244, 260,
 313, 316, 341, 349
 Mathieu, Geneviève, 185
 Mathieu, Georges, 167,
 196
 Matisse, Henri, 9, 64, 98,
 168, 169
 Matta, Roberto, 22, 56,
 71, 77, 260
 Melzassard, Marc, 73,
 340
 Memling, Hans, 264
 Mendelssohn, Félix, 87
 Merleau-Ponty, 55, 349
 Merz, Mario, 311
 Metras, René, 57, 178,
 179, 201, 202, 247
 Michaud, Marcel, 31, 49,
 50, 51, 65, 81, 156,
 166, 167, 171, 173,
 193, 194, 195, 196,
 200, 203, 204, 256,
 259, 295, 299
 Michaux, Henri, 174
 Michel, François, 149,
 257, 290, 291, 344
 Michel-Ange, 101, 216,
 226
 Miciol, Pierre, 101
 Milhau, Denis, 5, 16, 52,
 63, 72, 136, 243, 290,
 296, 297, 344
 Mingus, Charlie, 248
 Miró, Joan, 15, 86, 159,
 166, 260
 Moholy-Nagy, László,
 259
 Molinier, Pierre, 107,
 202, 273
 Monin, Gilbert, 5, 18,
 220, 241, 243, 346
 Monk, Thelonious, 248
 Monteiro, João, 75, 290,
 344
 Moreau, Gustave, 10, 70,
 92, 168, 233, 286
 Morillon, Étienne, 100
 Morin, Georges-Henri,
 73, 75, 147, 340
 Mozart, Wolfgang
 Amadeus, 39, 248
 Munch, Edvard, 39, 351
 Murnau, Friedrich
 Wilhelm, 80
 Nerval, Gérard de, 12,
 121
 Nicholson, Jack, 113
 Nietzsche, Friedrich, 25,
 32, 58, 64, 106, 118,
 120, 121, 141, 150,
 154, 155, 217, 221,

238, 265, 320, 328,
 349, 352, 354
 Noël, Bernard, 290, 344
 Novalis, 33, 58, 221, 222,
 283, 320, 352
 O'Neill, Eugene, 37, 41
 Ohanian, Rajak, 5, 29, 40,
 102, 122, 179, 198,
 217, 227, 242, 291,
 292, 293, 294, 295,
 296, 297
 Olson, Bendt, 287
 Oppenot, Michèle, 35
 Orecchioni, Yves, 5, 34,
 67, 71, 215, 225, 241,
 273
 Ovide, 208, 273
 Paalen, Wolfgang, 81, 87,
 168
 Palestine, Charlemagne,
 291
 Papin, Léa et Christine,
 275
 Paquier-Sarrasin, Joanny,
 101
 Parent, Mimi, 202
 Parker, Charlie, 248
 Pascal, Christine, 35
 Pataut, Fabrice, 302
 Patinir, 36
 Paulhan, Jean, 14, 15, 32,
 200
 Perrin, René, 204
 Petr, Christian, 303
 Pétrone, 218
 Pianzola, Maurice, 69
 Pic, Émile, 50
 Picabia, 39, 48, 123, 249,
 251, 260
 Picasso, 15, 40, 49, 50,
 63, 64, 72, 113, 136,
 162, 248, 292, 293,
 296, 350, 352
 Piccoli, Michel, 113
 Pierre, José, 16, 22, 71,
 81, 125, 145, 258, 290,
 297, 314, 315, 344, 350
 Pinoncelli, Pierre, 291,
 345
 Piranèse, Jean-Baptiste,
 128
 Planchon, Roger, 11, 14,
 17, 23, 27, 28, 29, 30,
 32, 34, 35, 36, 41, 47,
 51, 59, 73, 75, 79, 124,
 166, 207, 228, 290,
 293, 299, 300, 310,
 331, 340, 343, 344
 Planck, Max, 151, 197,
 285
 Poe, Edgar Allan, 313
 Pollock, 15, 137, 174
 Polo, Marco, 73
 Ponç, Joan, 196
 Ponge, Francis, 50, 292
 Pontormo, Jacopo da, 65,
 166
 Prévert, 28, 320
 Protogénès, 255
 Proudhon, 22
 Proust, Marcel, 15, 61
 Quarton, Enguerrand, 281
 Queneau, Raymond, 119
 Rabourdin, Dominique,
 26, 83, 125, 290, 344
 Raine, Jean, 291
 Ralite, Jack, 13
 Ramond, Sylvie, 8, 16,
 18, 66, 72, 246, 290,
 344, 346
 Rancière, Jacques, 54, 60,
 265, 318
 Rapp, 33
 Redon, Odilon, 70, 92,
 103, 168, 286
 Rembrandt, 26, 169, 217,
 262
 Ribemont-Dessaignes,
 Georges, 31, 81, 250,
 290, 344
 Richter, Hans, 249
 Rilke, Rainer Maria, 152,
 352
 Rimbaud, 51, 53, 57, 76,
 121, 140, 150, 152,
 199, 215
 Ritschard, Claude, 16,
 290, 344
 Rodari, Florian, 17, 97,
 186
 Rodin, Auguste, 176
 Rondeau, Gérard, 292
 Rops, Félicien, 35
 Rorschach, Hermann,
 207, 256
 Rosner, Jacques, 28, 30,
 32, 34, 35, 37, 38, 39,
 40, 41, 42, 43, 44, 74,
 101, 204, 290, 293,
 337, 344
 Rossini, 38, 39
 Rothko, 15
 Roussel, Raymond, 71,
 202, 241, 276
 Rude, Fernand, 290, 344
 Sade, 22, 25, 36, 37, 54,
 57, 71, 73, 74, 75, 76,
 121, 150, 165, 168,
 188, 212, 220, 223,
 274, 312, 314, 320, 352
 Salmon, Jacqueline, 291
 Sarto, Pietro, 104, 105,
 138, 170, 290, 293,
 309, 310, 317, 324,
 326, 334, 353
 Sartre, Jean-Paul, 288
 Satie, 39, 41, 42, 43, 44,
 45, 48, 123, 249
 Schaaf, Johannes, 44, 46,
 222, 290, 344
 Schelling, Joseph von, 60,
 352
 Schoendorff, Marie-
 Claude, 5, 8, 18, 19, 34,
 44, 45, 46, 63, 80, 104,
 105, 113, 118, 128,
 133, 135, 138, 150,
 157, 167, 173, 183,
 189, 190, 235, 273,
 290, 294, 296, 327,
 329, 346, 353
 Schoendorff, Odile, 76,
 121
 Schoendorff, Rémi, 5, 29
 Schön, Erhard, 327
 Schönberg, Arnold, 82,
 250
 Schongauer, Martin, 201

Schopenhauer, Arthur, 84, 320
 Schubert, Franz, 248, 280
 Schultze, Bernard, 196
 Schumacher, Emil, 196
 Schumann, Robert, 155, 248, 286
 Schuster, Jean, 22, 71, 125, 290, 315, 344
 Schütz, Heinrich, 248
 Schwarz, Arturo, 96, 125, 147, 212, 233, 242
 Schwarzkopf, Elisabeth, 250
 Schwitters, Kurt, 8, 108, 118, 120, 160, 161, 249, 259, 292
 Scriabine, Alexandre, 219
 Seguin, Louis, 16, 63, 80, 90, 128, 209, 212, 216, 223, 226, 228, 230, 234, 235, 278, 281, 287, 290, 293, 344, 350
 Serré, André, 290
 Servan, Florentin, 100
 Shakespeare, William, 153
 Sibelius, Jean, 219
 Souris, André, 250, 251
 Spies, Werner, 19
 Staël, Nicolas de, 67
 Starobinski, Jean, 303
 Sternheim, Carl, 39
 Stifter, Adalbert, 77, 320
 Stirner, 22, 58, 352
 Straub, Jean-Marie, 24, 29, 82, 237, 252
 Strindberg, Auguste, 39
 Stroheim, Erich von, 80, 242
 Stuccilli, Jean-Christophe, 16
 Stuck, Franz von, 10
 Suétone, 215, 216, 218, 220
 Swanberg, Max Walter, 202
 Tanguy, Yves, 50, 260
 Tàpies, Antoni, 196
 Tasset, Annie, 250
 Tavet, Gisèle, 31, 81
 Taylor, Cecil, 248
 Testanière, Geneviève, 221
 Tharrats, Joan-Joseph, 196
 Tinguely, Jean, 211
 Tobey, 15
 Tournes, Jean de, 310
 Toyen, 137, 202
 Truphémus, Jacques, 100
 Turner, William, 169, 280
 Tzara, Tristan, 251, 256
 Uccello, Paolo, 65, 145
 Ughetto, Henri, 198, 291, 344, 352
 Vailland, Roger, 22, 288, 293, 338
 Valdés Léal, Juan de, 39, 192
 Valéry, Paul, 239
 Vampilov, Alexandre, 41
 Vandrepote, Pierre, 205
 Vauthier, Jean, 290, 344
 Verdi, 44, 222
 Verlaine, Paul, 313
 Vermeer, Johannès, 107
 Vermeille, Patrice, 311, 315
 Verrière, Jacques, 19, 46, 199, 203, 204, 244, 290, 294, 300, 345
 Vertov, Dziga, 249
 Vésale, 264
 Vilar, Jean, 29, 42, 46
 Villeglé, Jacques, 311, 317
 Vinaver, Michel, 28, 29
 Vinci, Léonard de, 130, 166, 256, 262, 264
 Vital-Durand, Jérôme, 296
 Vitrac, Roger, 28
 Vollard, Ambroise, 313
 Vostell, 291
 Vostell, Wolf, 311
 Vuarnet, Jean-Noël, 14, 76, 121, 290, 344
 Vucher, André, 42
 Wagner, Richard, 155, 248, 285
 Warhol, Andy, 308
 Watteau, Antoine, 64, 225
 Welles, Orson, 113
 Whistler, James Abbott Mc Neill, 155
 Wilhelm, J.-P., 196
 Willermoz, Jacques Claude Cathelin Frédéric, 100
 Wilson, Bob, 311
 Witz, Konrad, 66, 201
 Wolf, Christian, 251
 Wölfflin, Heinrich, 121
 Wols, 15, 50, 174, 196, 259
 Zurbarán, Francisco, 39, 40, 144, 218
 Zürn, Unica, 178

Résumé

Max Schoendorff (1934-2012). L'atelier, laboratoire de l'œuvre

L'œuvre plurielle de Max Schoendorff (1934-2012) est approchée au regard du lieu de sa création : l'atelier de l'artiste. Ce lieu foisonnant de matériel, d'images, d'objets et de livres est emblématique de sa pensée. Il livre les traces de ses multiples activités. La monographie de l'artiste est fondée sur l'archéologie de ce laboratoire. Formé à la littérature classique, imprégné de culture allemande, rompu à la transgression, Schoendorff s'engage dès le milieu des années 1950 à Lyon aux côtés de Roger Planchon et d'un petit groupe d'intellectuels et de créateurs. Il s'affirme en tant qu'initiateur d'une décentralisation de la culture. Il trouve ensuite dans la peinture matière à se forger son propre langage, nourri de l'imaginaire surréaliste, de Max Ernst, des tourments métamorphiques d'une matière essentiellement organique. Sa pensée singulière s'exprime dans une œuvre protéiforme qui traverse les champs de la peinture, de la gravure, du livre et de la scénographie de spectacle. Libertaire et utopiste quant à ses convictions sociales et politiques, il s'engage en fondant la MAPRA, Maison des arts plastiques Rhône-Alpes, et l'URDLA, Centre international estampe et livre à Villeurbanne.

Mots clés : Max Schoendorff, peinture, gravure, scénographie, surréalisme, atelier d'artiste, organique, URDLA, Lyon, décentralisation, seconde moitié du XX^e siècle

Max Schoendorff's Workshop as a Creative Laboratory

The study of MS's multivocal work is carried out through an on-site investigation of his workshop. The place, which reflects his philosophy, is full of materials, images, objects, and books. It bears testimony to his numerous activities. Indeed writing a monograph of the artist amounts to performing archeological fieldwork and excavation in his studio. Schoendorff studied classical literature, was well-versed on the subject of German culture, and enjoyed transgressing boundaries. As early as 1950, he was labelled as a committed artist together with RP and a small group of intellectuals and creators/designers from Lyon. He considered himself as the initiator of cultural decentralization. He later devoted himself to painting and managed to create his own artistic language based on the surrealist imaginary world, Max Ernst's production, and the metamorphic alteration of predominantly organic matter. His personal conception of art is expressed in his protean works which include paintings, engravings, books, and spectatorial scenography. A socio-political libertarian and utopian, he founded the MAPRA (Maison des arts plastiques Rhône-Alpes), the R-A Fine Arts Agency and the URDLA, the International Book and Lithography Centre (Centre international estampe et livre) in Villeurbanne.

Keywords : painting, engraving, etching, scenography, surrealism, artist's studio, decentralization, 1950-2000, organic, Max Schoendorff, URDLA, Lyon

Table des matières

Sommaire	1
Nota	3
Remerciements.....	5
Avant-propos.....	8
Introduction	11
1 Du Dramaturg à l'artiste	27
Le Dramaturg	27
« ... je retire aussi des bienfaits de mon travail au théâtre »	49
Le cœur des imbibitions.....	63
Le processus créatif : la mise en scène de la matière	84
2 L'atelier, le huis clos d'un « journal intime »	99
La construction d'un mythe	99
Du laboratoire de curiosités à l'installation contemporaine	106
La bibliothèque, une zone de turbulence	118
3 L'atelier, fabrique d'activités multiples et simultanées	124
Une « philosophique » de la peinture.....	129
Les pâtes colorées en action.....	141
Le choix du format permet l'immersion	143
Les titres, la littérature qu'il n'a pas voulu faire.....	147
4 Au creux de l'atelier, signes et indices.....	159
Le collage en tant que principe constitutif.....	159
Dessin versus desseïn : vers l'érotique de l'arabesque.....	164
Les monotypes	180
Le crayon de couleur	182
L'aquarelle, le lavis : la fluidité habitée	184
À l'aveuglette, vingt-neuf dessins à voir plus tard ou comment « tourner le défaut en motif ».....	189
Une peinture téméraire et risquée.....	194
Les séries comme une exploration de sous-continent.....	205
Les œuvres monumentales.....	214
Les grands formats	225
5 Les paradoxes de l'œuvre	239
La question du temps et du rythme dans l'œuvre	240
L'élan et l'inachèvement	253
L'Éveil absolu ?	257
L'espace fragmenté, dilaté, assemblages et mise en abîme	267
L'atelier de l'Éros	270
Les hybrides de la confusion des règnes.....	275
6 L'atelier cénacle	288

Image et représentation de soi.....	292
 Activiste, contre la société des « paradigmes artificiels ».....	299
 Donner du corps à l'utopie	309
Conclusion	343
Sources et bibliographie.....	355
Chronologie.....	403
Index des noms cités.....	421
Résumé	427
Table des matières.....	428