



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 II ICONOGRAPHIE ET ANNEXES

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

ICONOGRAPHIE	3
L'artiste au travail	4
Collages, dessins, monotypes, crayons de couleur, aquarelles et lavis	19
Estampes	78
Sculptures & objets.....	102
Peintures et études préparatoires.....	106
Décors.....	178
L'atelier.....	185
ANNEXES	206
Textes de Max Schoendorff	207
Textes sur Max Schoendorff.....	237
Entretiens	265
Scénographies : théâtre, opéra, festivals, musées	339
Catalogue des expositions	343
Expositions personnelles	343
Expositions collectives	346
Expositions de l'URDLA.....	356
Plans	358
Plan atelier illustré.....	359
Objets - bibliothèques.....	360
Les tables de l'atelier.....	361
Inventaires	362
Inventaire des peintures acryliques	363
Inventaire des peintures à l'huile	367
Inventaire des outils.....	369
Inventaire des produits.....	371
Inventaire des outils et matériaux d'empreinte	379
Table des matières et des figures	380

ICONOGRAPHIE¹

¹ Les œuvres reproduites appartiennent à la collection de l'artiste, sauf mention particulière.

L'artiste au travail



Figure 1, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier de la rue Saint-Jérôme, tirage argentique sur papier brillant, 17,2 x 23 cm, 1958



Figure 2, GIULIANI Hubert, Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 14,4 x 17,5 cm, avant 1969



Figure 3, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier, tirage argentique sur papier semi-mat, 29,5 x 39,5 cm, mai 1969



Figure 3 bis, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff et Jacques Verrière, tirage argentique sur papier RC brillant, 15,6 x 23,2 cm, 3 mars 1979



Figure 4, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « Assez phale », derrière lui à gauche « Hélant », par terre « Automutation », tirage argentique sur papier RC brillant, 15,6 x 23,2 cm, 1980



Figure 5, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « Foolish Wives », tirage argentique sur papier RC mat, 14,5 x 22 cm, entre 1982 et 1983



Figure 6, Max SCHOENDORFF, Foolish Wives, 1982-1983, mine de plomb sur aluminium, 200 x 300 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2006-40 © Rajak Ohanian



Figure 7, OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff avec appuie-main, tirage argentique sur papier bromure, 23 x 15,5 cm, 1982



Figure 8, Nuit et jour, 1982, mine de plomb sur aluminium,
120 x 66 cm, coll. part.



Figure 9, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « La Tentation de Lilith », tirage jet d'encre sur papier semi-mat, 16 x 24 cm, 1984



Figure 10, OHANIAN Rajak, Portrait en contre-jour, tirage argentique sur papier semi-mat, 21 x 14,8 cm, avant 1986



Figure 11, OHANIAN Rajak,
Portrait devant le jardin, tirage
argentique sur papier RC mat,
33,8 x 22,6 cm, vers 1986



Figure 12, OHANIAN Rajak,
Portrait Max Schoendorff en sur
impression sur « Foolish Wives »,
tirage jet d'encre sur papier semi-
mat, 15 x 23 cm, 1986



Figure 13, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier, tirage argentique sur papier semi-mat, 22,8 x 17 cm, vers 1988



Figure 14, OHANIAN Rajak, Portrait de Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier semi-mat, 17 x 14 cm, vers 1988

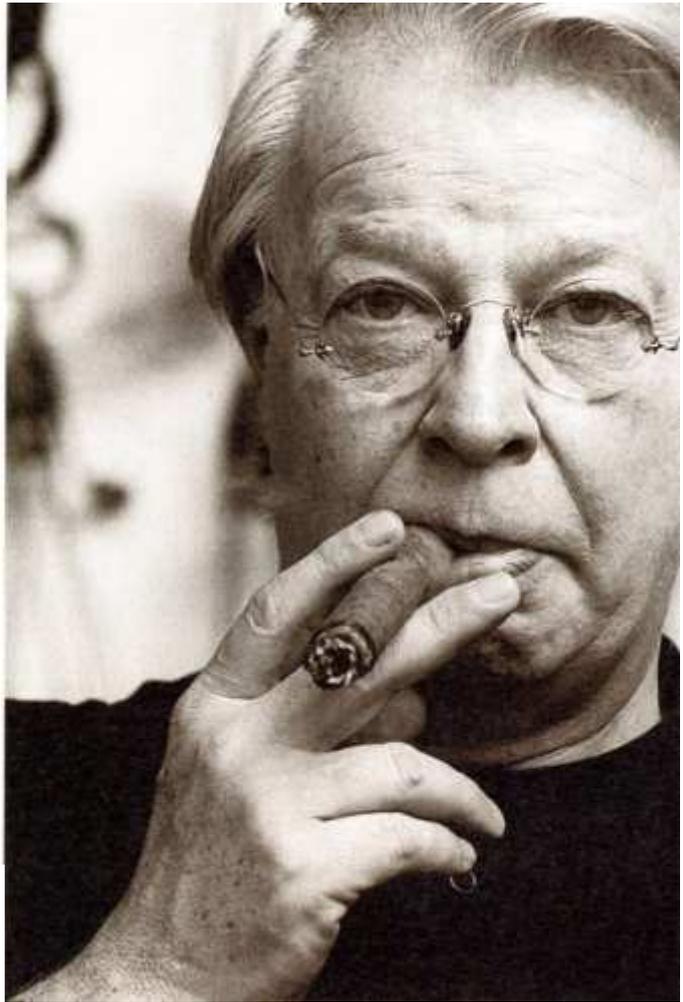


Figure 15, OHANIAN Rajak,
Portrait Max Schoendorff,
14 x 9,5 cm, vers 1996



Figure 16, MOUCHA Milovlav,
Max Schoendorff, vue d'atelier,
13 x 18,5 cm, invitation de
l'exposition « Exquisses », galerie
Mathieu, 2008



Figure 17, SCHOENDORFF Marie-Claude, Travail à l'aquarelle, tirage argentique sur papier brillant, 10 x 15 cm, hiver 2008



Figure 18, SCHOENDORFF Marie-Claude, Travail à l'aquarelle, tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, été 2008



Figure 19, SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff termine *l'aquarelle* « Répétition générale », tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, 2008



Figure 20, SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff devant « Si reine », tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, 2009

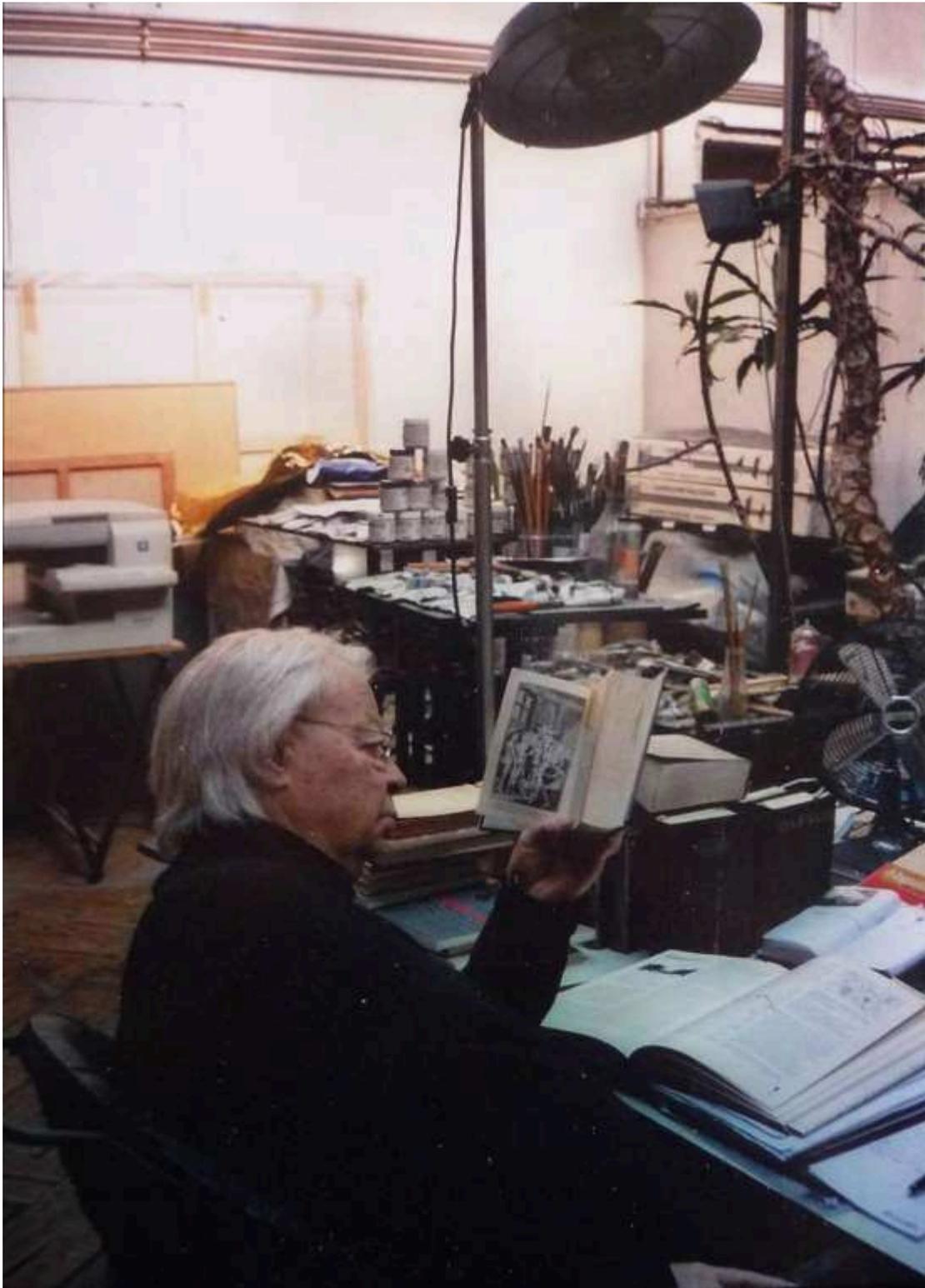


Figure 21, SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff lisant « La philosophie dans le boudoir », tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, 2009



Figure 22, SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff travaille à « Brand's Haide », tirage argentique sur papier brillant, 10 x 15 cm, 2010

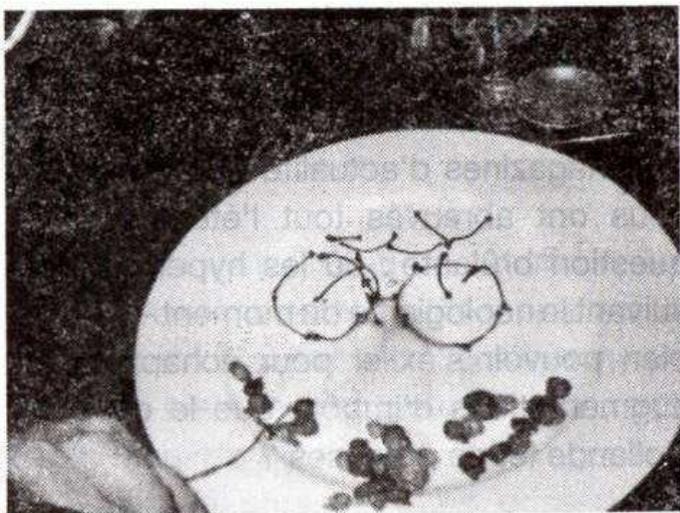


Figure 23, SCHOENDORFF Marie-Claude, Queues de cerise, 2012, dans ... *Ça presse...*, n° 55, p. 23

Collages, dessins, monotypes, crayons de couleur, aquarelles et lavis²

² Toutes les œuvres reproduites sont de Max Schoendorff, sauf mention contraire. Toutes les reproductions d'œuvres ont été réalisées par Gérard Dawance, sauf mention contraire. La plupart des collages et des dessins (excepté les aquarelles) ne sont pas signés, sauf mention contraire. La provenance des œuvres quand elles n'appartiennent pas à la collection de l'artiste est précisée.



Figure 24, inv. 637, sans titre, non daté, encre, gouache et collage sur papier, 21 x 14,8 cm, carton 1954-1955

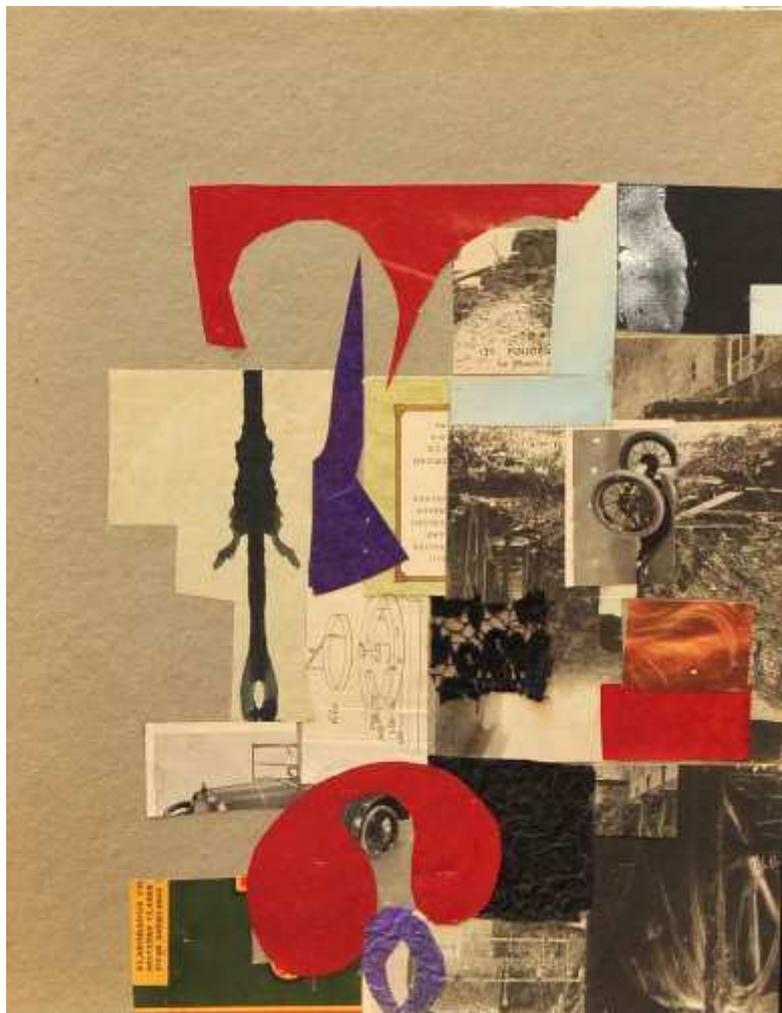


Figure 25, inv. 638, sans titre, non daté, collage sur papier, 27 x 21 cm, carton 1954-1955



Figure 26, inv. 653, sans titre, 1955, encre, gouache et collage sur papier, 37,5 x 27 cm, carton 1954-1955



Figure 27, inv. 651, sans titre, signé, 1955, encre, gouache et collage sur papier, 26,3 x 37,6 cm, carton 1954-1955



Figure 28, [Marca registrada], non daté, collage sur résille punaisé sur papier, 50 x 36 cm



Figure 29, inv. 246, sans titre, non daté, collage sur papier, 24 x 21,4 cm



Figure 30, inv. 189, sans titre, 1955, signé, collage sur papier, 21 x 26,3 cm, carton 1954-1955



Figure 31, sans titre, non daté,
[vers 1949-1950], pastel sur
papier, 17 x 12,3 cm, coll. part.



Figure 32, sans titre, non daté,
[vers 1949-1950], pastel sur papier,
12 x 18,8 cm

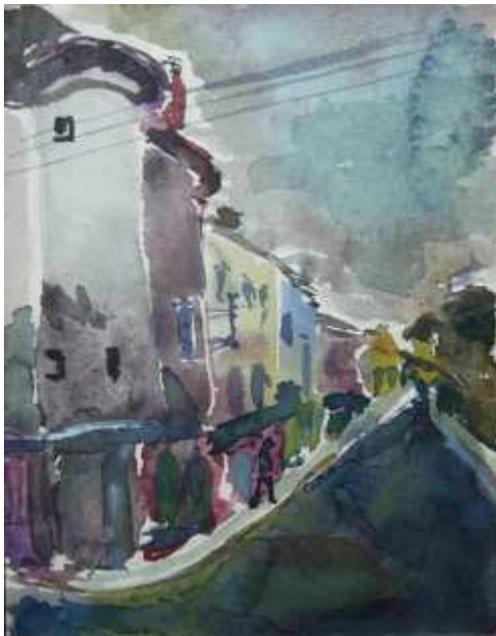


Figure 33, sans titre, non daté,
[vers 1950], aquarelle sur papier,
15,7 x 12 cm, coll. part.



Figure 34, inv. 642, sans titre, non daté, signé, encre, collage sur papier, 32 x 24,5 cm, carton 1954-1955

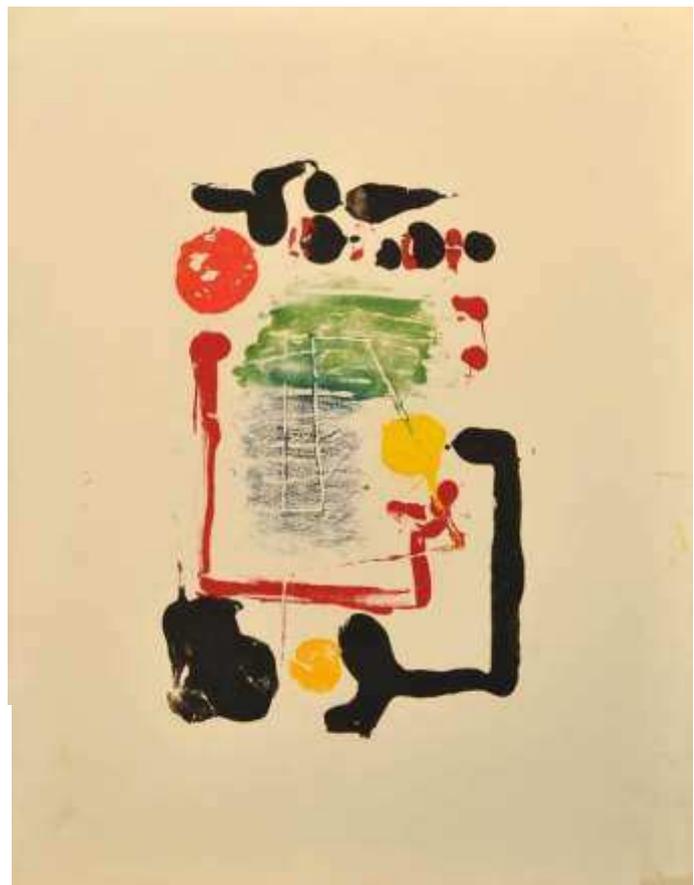


Figure 35, inv. 583, sans titre, non daté, encre, monotype avec intervention sur papier, 31 x 24 cm, carton 1956-1957



Figure 36, inv. 623, sans titre,
non daté, collage de fragments de
monotypes sur papier,
27.5 x 8.4 cm. carton 1956-1957

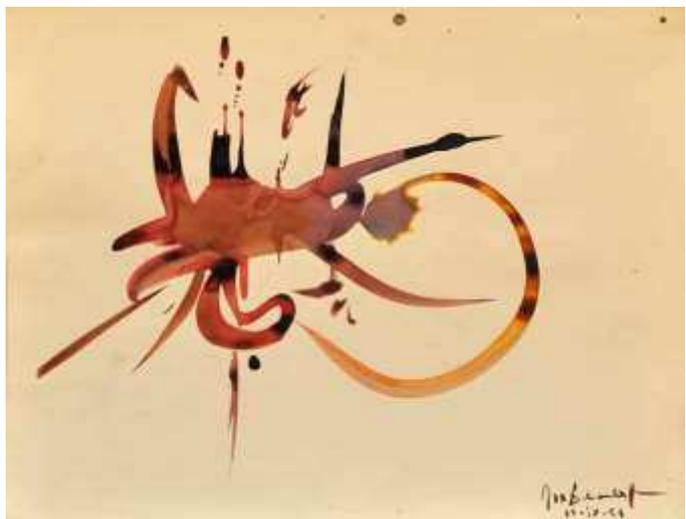


Figure 37, inv. 484, sans titre,
1957, signé, encre sur papier,
24 x 31 cm, carton 1956-1957



Figure 38, inv. 406, sans titre, 1959, signé, encre sur papier, 32 x 24 cm, carton 1959



Figure 39, inv. 283, sans titre, 1961, signé, encre, gouache sur papier, 31 x 21 cm, carton 1960-1961



Figure 40, inv. 105, sans titre,
1962, signé, aquarelle, encre sur
papier, 28,7 x 22,7 cm



Figure 41, inv. 333, sans titre,
1960, encre, gouache sur papier,
32,3 x 25 cm



Figure 42, DEUX Fred, La Sainte-Baume, 1950, signé, peinture, encre et matière sur papier, Marseille, musée Cantini



Figure 43, DEUX Fred, Dessin parlant, 2011, signé, mine de plomb, encre sur papier, Paris, galerie Alain Margaron



Figure 44, inv. 334, sans titre, 1960, encre sur papier, 27 x 21 cm, carton 1960-1961



Figure 45, inv. 342, sans titre, non daté, encre sur papier, 64 x 23 cm, carton 1960-1961



Figure 46, inv. 409, sans titre, non daté, technique mixte sur papier, 30,9 x 23,8 cm, carton 1958



Figure 47, inv. 20, sans titre, non daté, aquarelle, crayon de couleur sur carte, 25 x 17 cm



Figure 48, inv. 94, sans titre, non daté, encre sur papier, 29,7 x 17 cm



Figure 49, inv. 63, sans titre, 1963, signé, encre et lavis sur papier, 29 x 12,5 cm



Figure 50, inv. 93, sans titre, non daté, fusain sur intérieur d'enveloppe, 32,4 x 23 cm



Figure 51, MALESPINE Émile,
sans titre, 1951, technique mixte,
32,4 x 24,9 cm, coll. Michel
Descours © Didier Michalet



Figure 52, inv. 267, sans titre,
non daté, encre, gouache sur
papier, 50 x 32.8 cm



Figure 53, inv. 37, sans titre, non daté, encre, aquarelle, gouache sur papier, 24,5 x 18,5 cm



Figure 54, inv. 125, sans titre, non daté, encre sur papier, 35,8 x 20,4 cm



Figure 55, inv. 266, sans titre, non daté, encre, aquarelle sur papier, 30,7 x 59,8 cm



Figure 56, Jean FAUTRIER, Petite construction en bleu, 1959, tempera, crayon, pastel sur carte toilée, 49 x 64 cm, Bergame, Académie Carrare



Figure 57, inv. 400, sans titre, 1959, technique mixte sur papier, 31,8 x 23,8 cm



Figure 58, FAUTRIER Jean, *Le Visage de l'homme*, original multiple, sur papier marouflé sur toile, 1950, 29 x 27 cm, coll. de l'artiste



Figure 59, inv. 258, sans titre, non daté, monotype avec intervention sur papier,
50,1 x 33,4 cm



Figure 60, inv. 353, sans titre, 1960, encre, lavis sur papier, 24 x 21 cm, carton 1959



Figure 61, inv. 527, sans titre, non daté, monotype avec intervention sur papier, 23,3 x 17 cm, carton 1956-1957

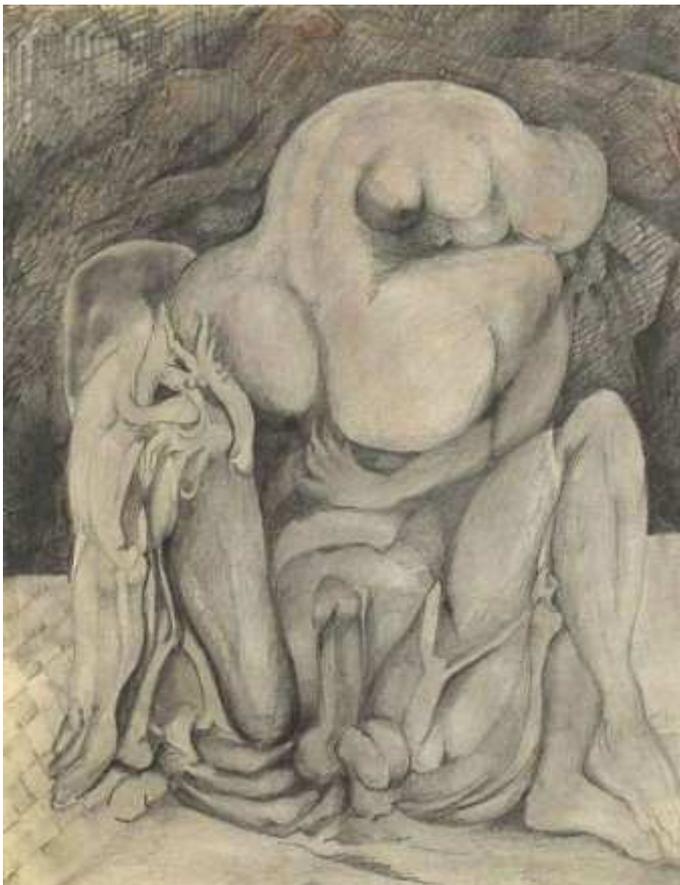


Figure 62, inv. 27, sans titre, non daté, mine de plomb sur papier, 21,5 x 16,7 cm



Figure 63, inv. 56, sans titre, non daté, pierre-noire sur papier, 21 x 17 cm



Figure 64, inv. 34, sans titre, non daté, pierre noire sur papier, 21,8 x 13,8 cm

Figure 65, Hans BELLMER,
Pauvre Ann, 1968, héliogravure,
37 x 50 cm, image 27 x 30 cm,
coll. de l'artiste

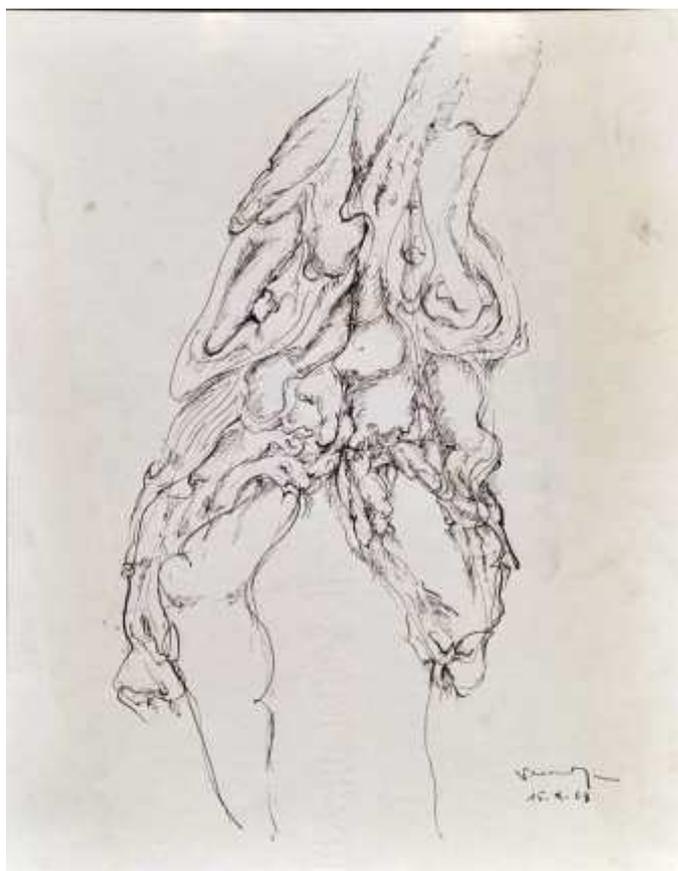


Figure 66, inv. 179, sans titre,
1968, signé, encre sur papier,
27,5 x 22 cm

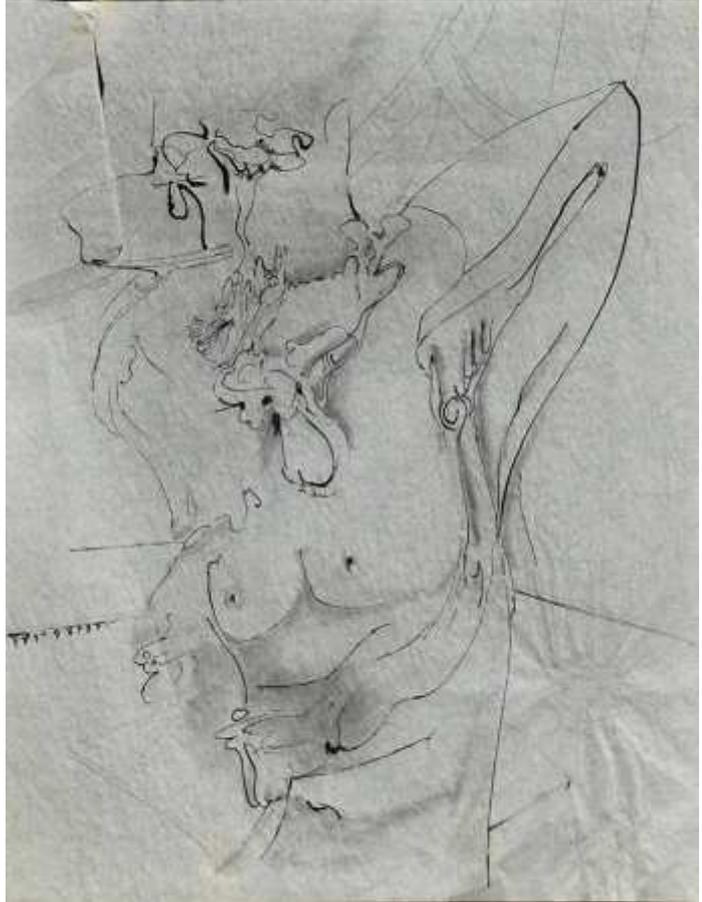


Figure 67, inv. 69, sans titre, non daté, encre sur papier, 27 x 20,5 cm

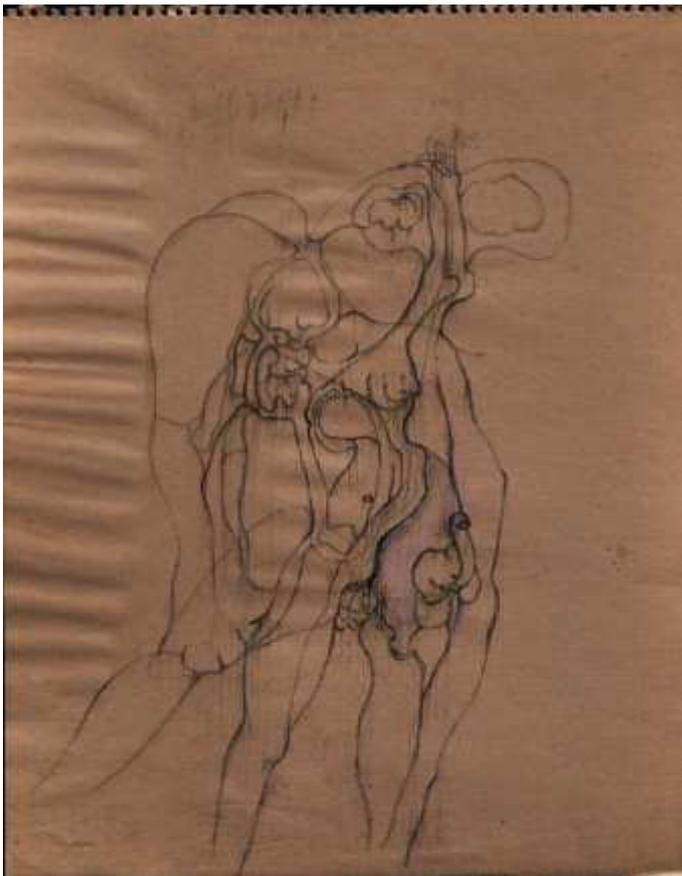


Figure 68, inv. 87, sans titre, non daté, pierre noire sur papier, 31 x 23,8 cm



Figure 69, sans titre, non daté,
encre de Chine sur papier,
18,5 x 23 cm



Figure 70, sans titre, non daté,
[avant 1967], sanguine sur papier,
dimensions inconnues
(reproduction), non localisé



Figure 71, inv. 276, sans titre, non daté, crayon de couleur sur papier, 63 x 47,7 cm



Figure 72, inv. 300, sans titre, 1961, signé, encre sur papier, 27 x 21 cm, carton 1960-1961



Figure 73, inv. 8, sans titre, non daté, encre, feutre sur papier, 32 x 23,6 cm

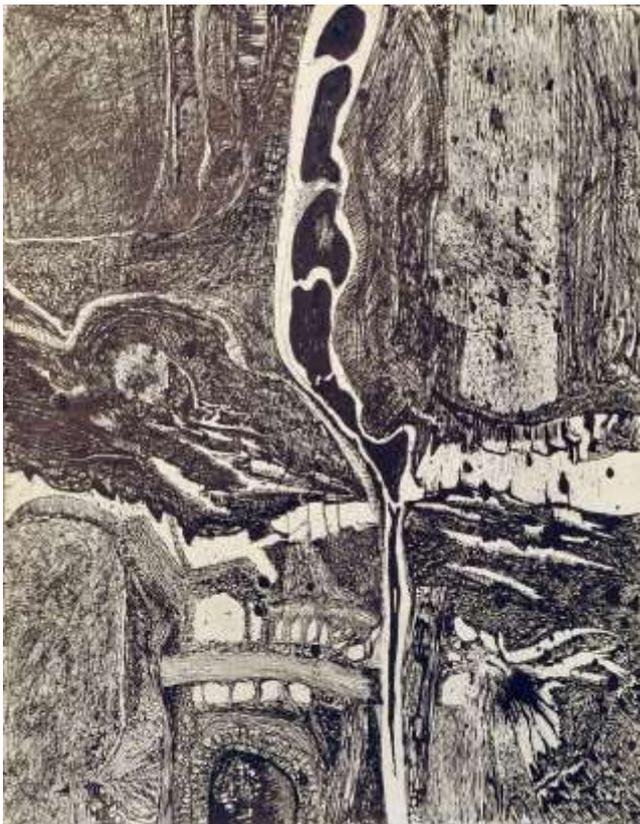


Figure 74, inv. 362, sans titre, 1959, encre sur papier, 30,7 x 23,8 cm, carton 1959



Figure 75, inv. 381, sans titre, 1959, signé, encre sur papier, 32 x 24 cm, carton 1959



Figure 76, inv. 55, sans titre, 1975, signé, mine de plomb sur papier, 18 x 13 cm



Figure 77, inv. 506, sans titre, non daté, monotype sur papier, 27 x 21 cm, carton 1956-1957



Figure 78, inv. 617, sans titre, non daté, monotype sur papier, 27 x 21 cm, carton 1956-1957

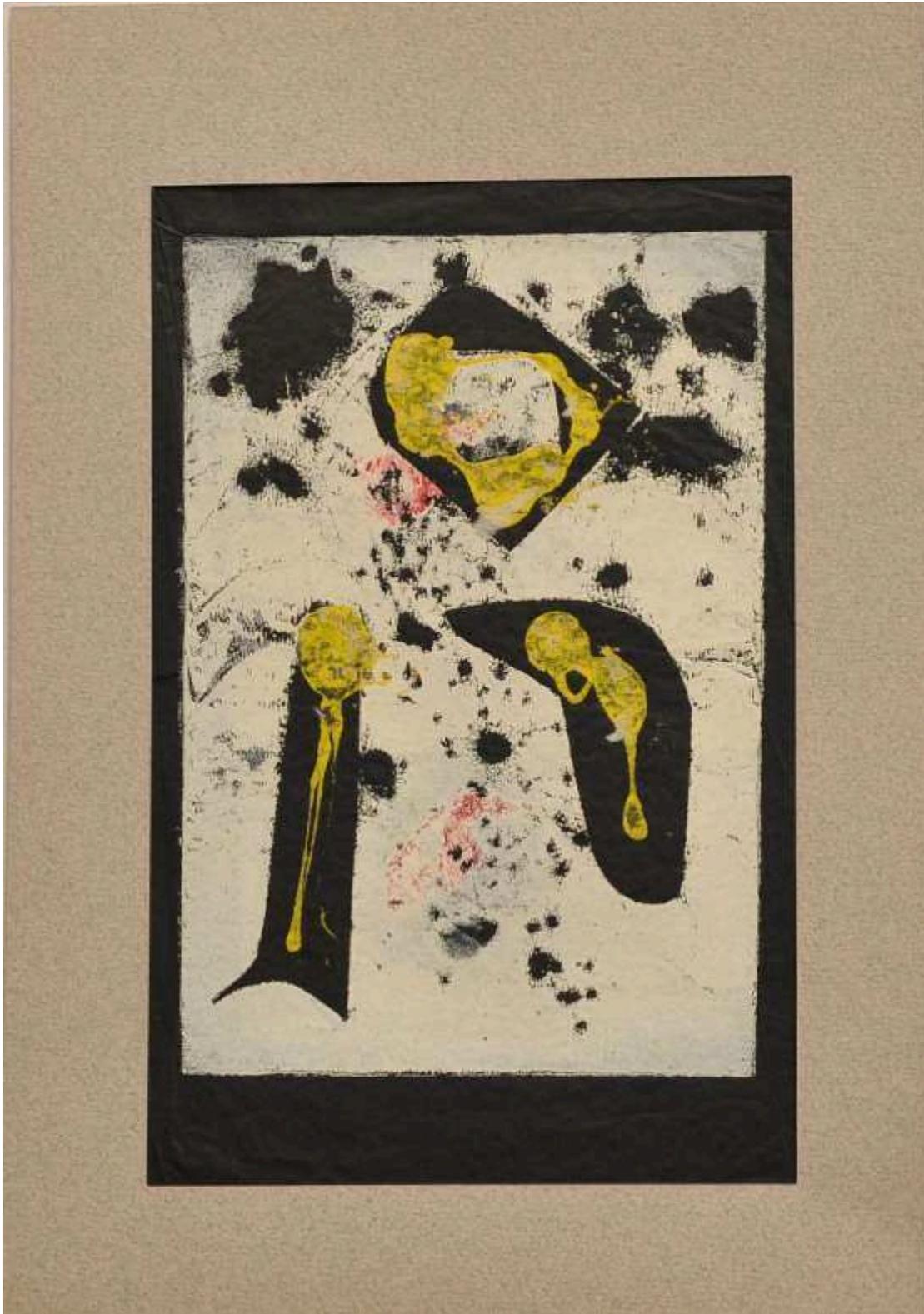


Figure 79, inv. 247, sans titre, non daté, monotype avec intervention sur papier, 29,8 x 20,2 cm



Figure 80, Parties carrées, 1991, signé, crayon de couleur sur papier, 106 x 75,5 cm, coll. part.

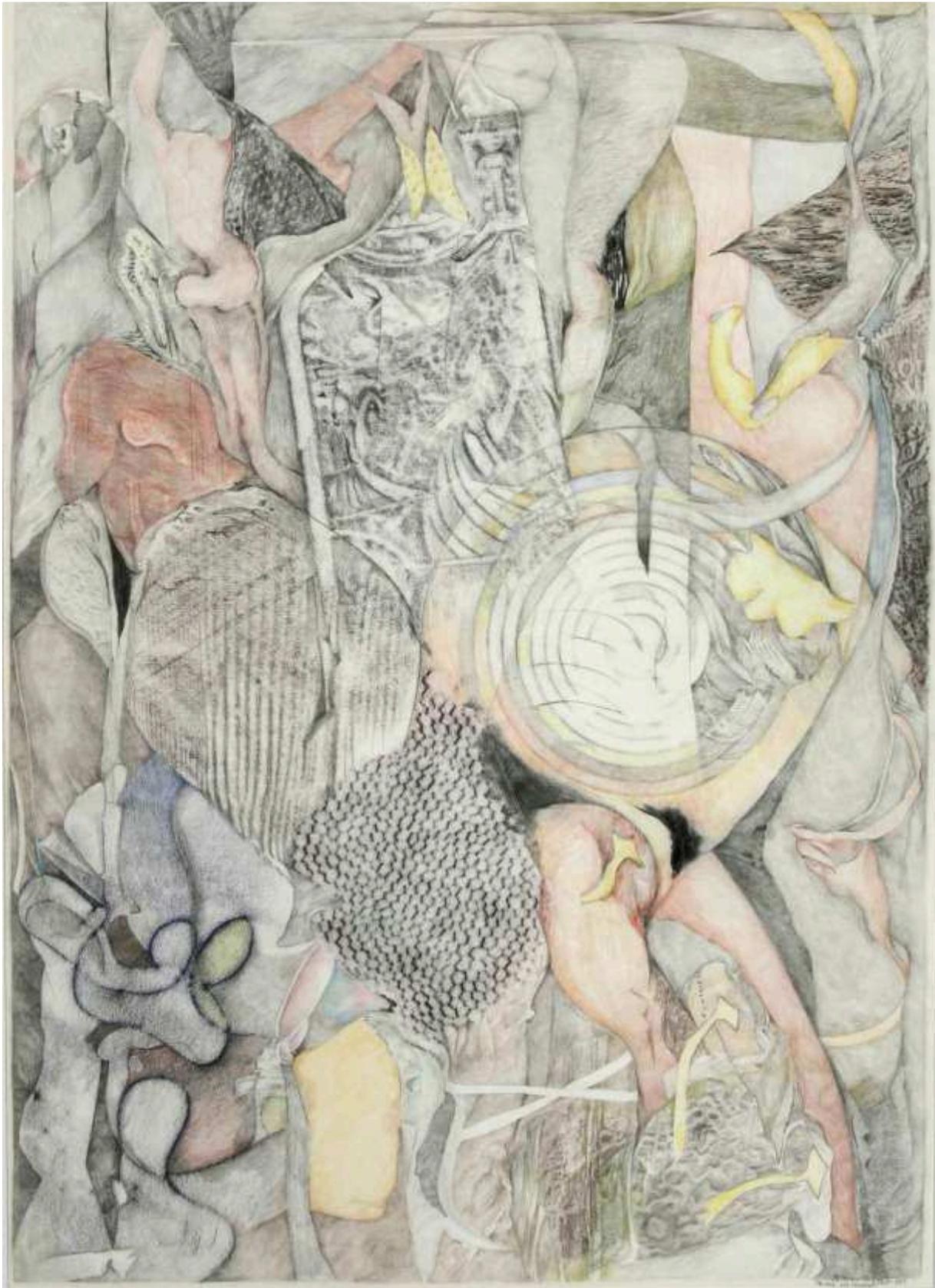


Figure 81, *Nigra sed Pulchra*, 1991-1993, signé, crayon de couleur sur papier, 106 x 75,5 cm, coll. part.



Figure 82, Flamenco, 2008, signé, crayon de couleur sur papier, 41 x 31 cm, coll.
Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset

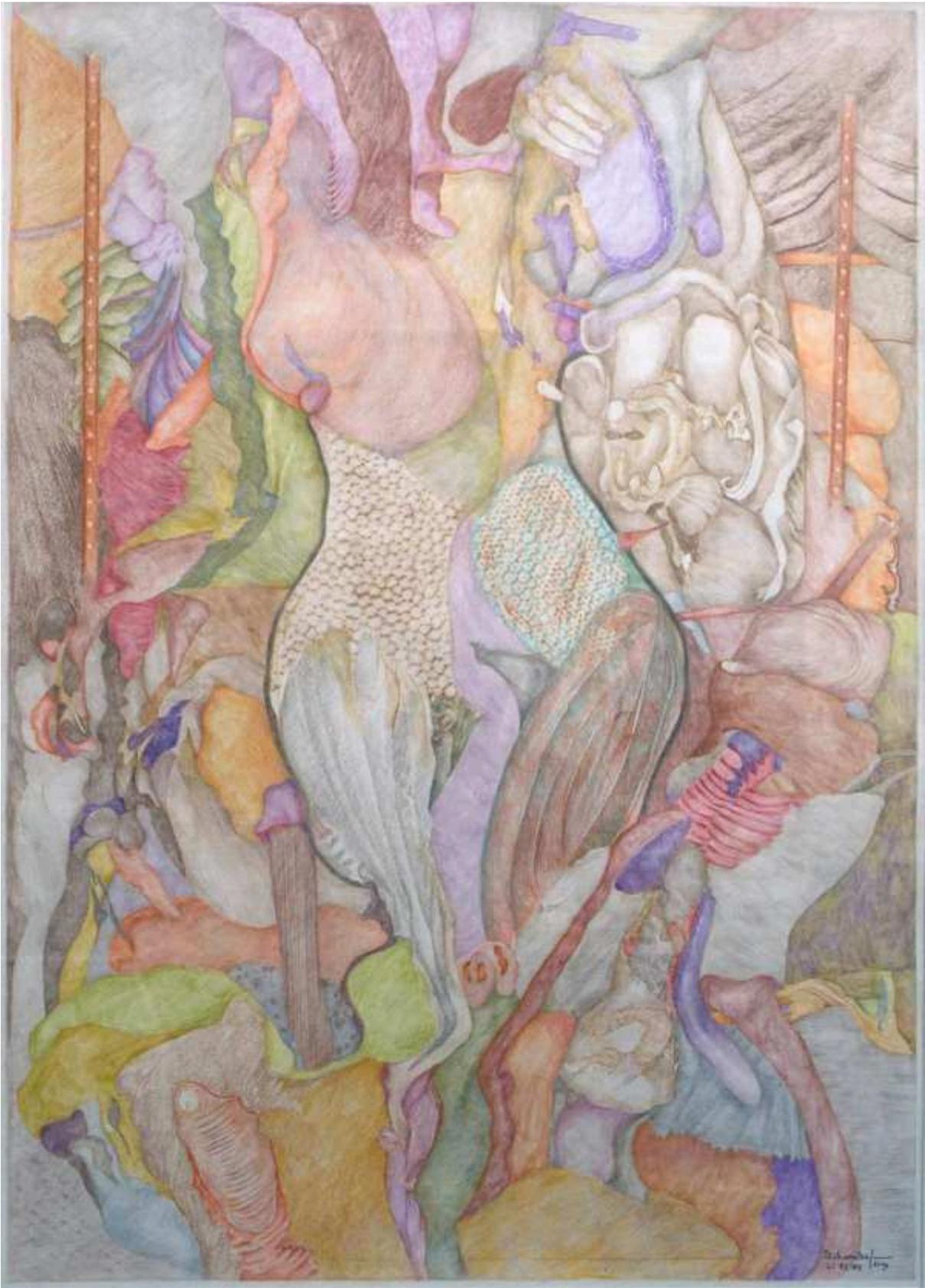


Figure 83, Si reine, 2009, signé, crayon de couleur sur papier, 105 x 74 cm



Figure 84, Le Sexe-Mésange, 2009, signé, crayon de couleur sur papier, 63,5 x 48 cm, coll. part.

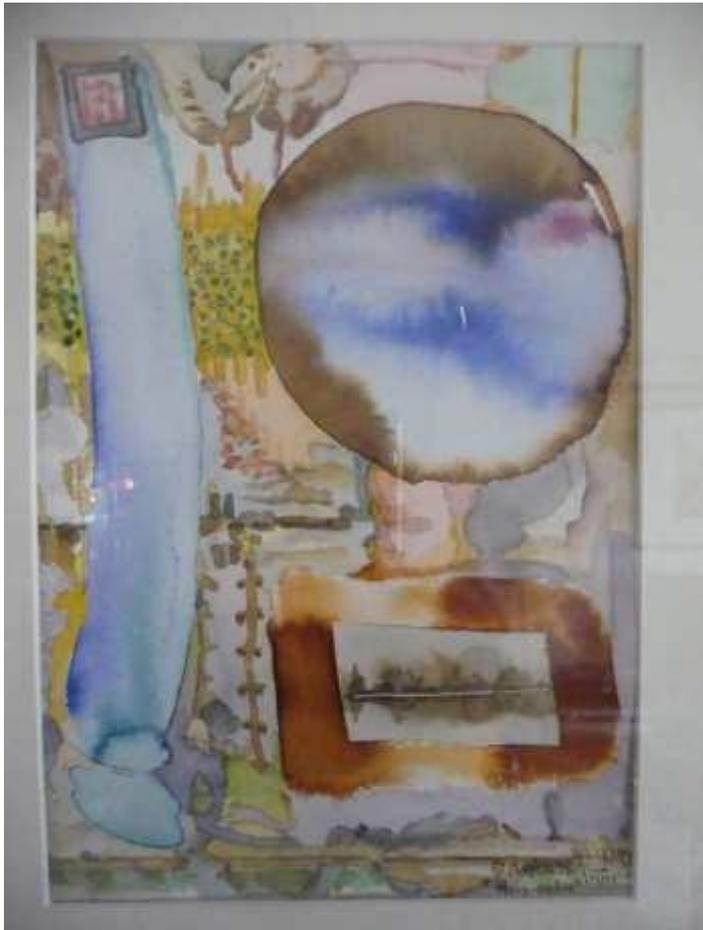


Figure 85, Hors cadre, 2001, signé, aquarelle sur papier, 19 x 14 cm, coll. part.

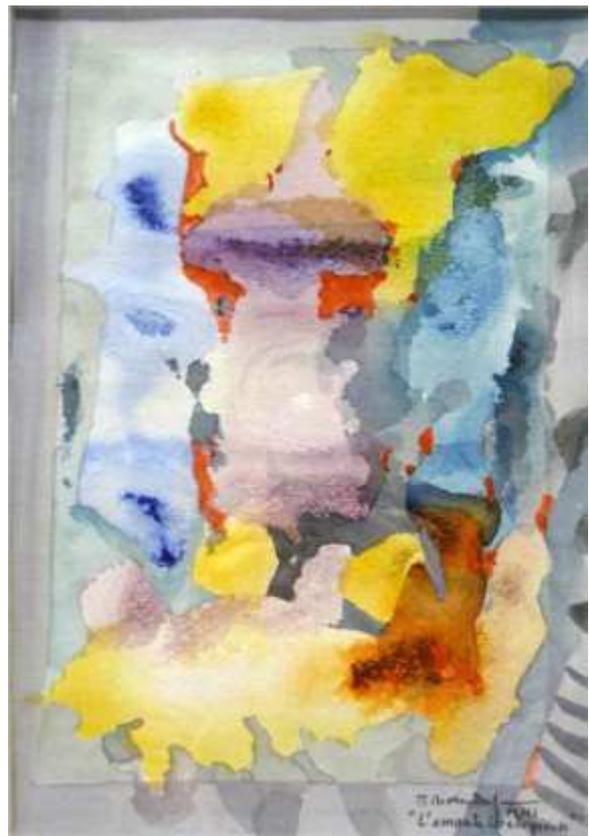


Figure 86, *L'Amante irreligieuse*, 2001, signé, aquarelle sur papier, 25,5 x 17,3 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.9.9 © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 87, Carnet sans titre, 38 pages, non daté, encre, crayon, aquarelle sur papier, 16,6 x 11,3 cm, fonds d'atelier



Figure 88, Ombre captive,
2007, signé, aquarelle sur
papier, 41 x 31 cm, coll. part.



Figure 89, Sous les sifflets,
2007, signé, aquarelle sur
papier, 61 x 46 cm, coll. part.



Figure 90, Répétition générale, 2001, signé, aquarelle sur papier, 120 x 199 cm, coll. part.



Figure 91, sans titre, 1989, aquarelle sur papier, 13 x 18 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.9.4 © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 92, La Carrière du vice, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm

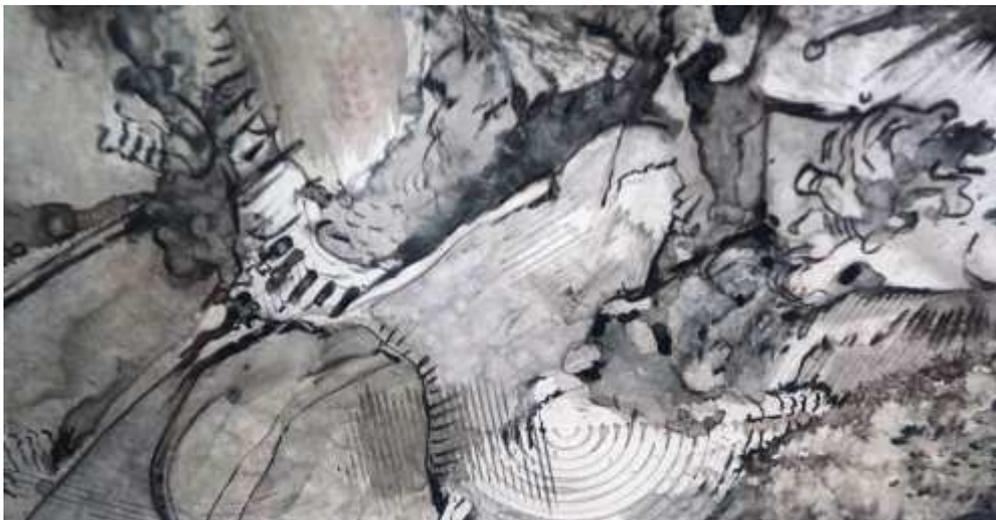


Figure 93, La Carrière du vice, détail, 2010, lavis sur papier



Figure 94, Clairière, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm



Figure 95, Clairière, détail, 2010, lavis sur papier



Figure 96, Chasté, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm



Figure 97, Chasté, détail, 2010, lavis sur papier



Figure 98, *L'Étang perdu*, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm



Figure 99, *L'Haleine empoisonnée des cavernes*, 2010, lavis sur papier, 64 x 90 cm



Figure 100, Retour aux sources, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm

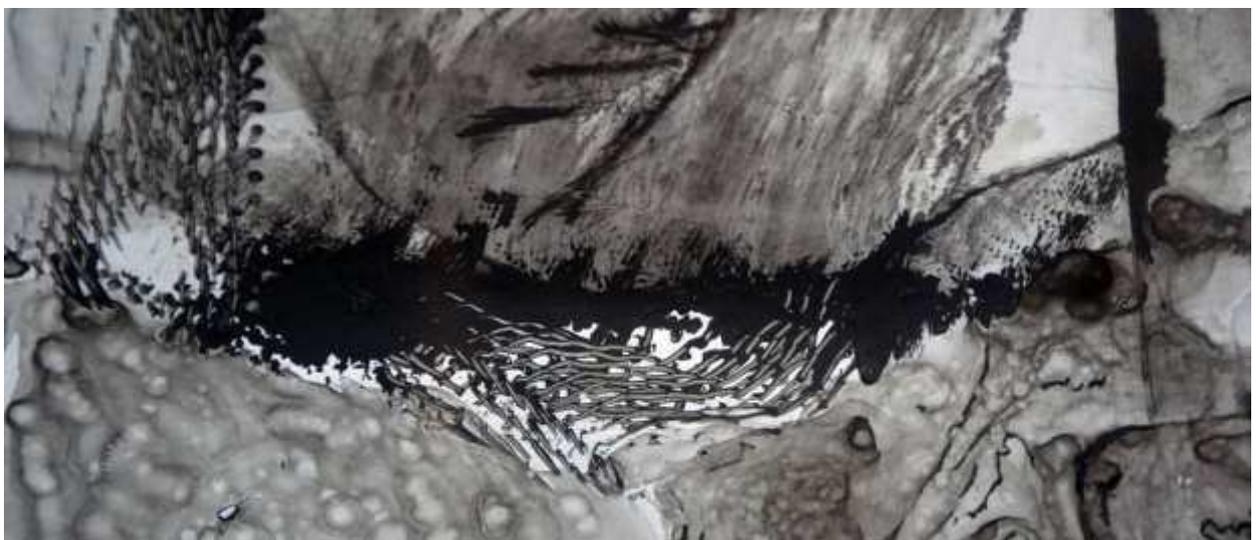


Figure 101, Retour aux sources, détail, 2010, lavis sur papier



Figure 102, Sargasses, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm



Figure 103, 1- À perte de vue, 2- Polyphème borgne, 3- À l'aède, 4- Point de vue, 5- Tâtons, 6- Fiat luxure, 7- Poudre aux yeux, 8- Œdipe banni, 9- L'Éclaireur, 2011, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm



Figure 104, 10- Eyes Wide Shut, 11- Pupilla, 12- Tirésias, 13- Lynx de luxe, 14- Envisagées, 15- Mehr Sicht !, 16- Extralucide, 17- *La tombe était dans l'œil*, 18- *L'Iris lyrique*, 2011-2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm

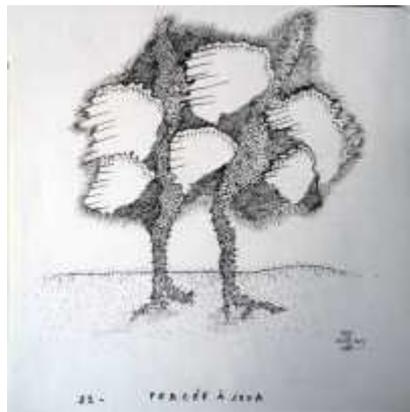


Figure 105, 19- Démasqué !, 20- *Solaïl crevé*, 21-Post tenebras nox, 22- Percée à jour, 23- Les Yeux bandants, 24- In ictu oculi, 25- Aprunel & Punille, 26- Orion & Dionysos, 27- Le Mauvais Œil, 2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm

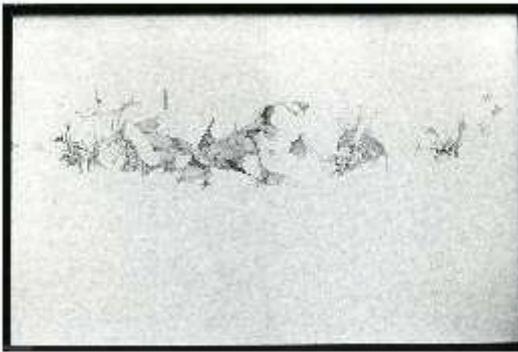


Figure 106, 28- Clin & déclin, 2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm

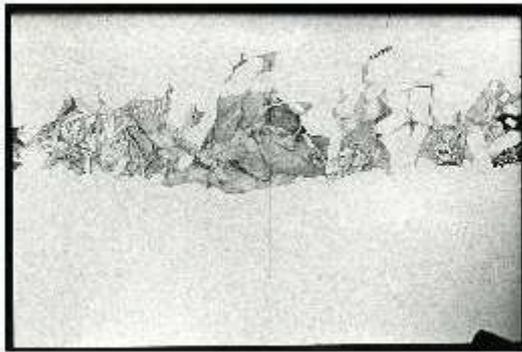


Figure 107, 29- Palinopsie, 2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm

Figure 108, OHANIAN Rajak, Foolish Wives, tirages numériques jet d'encre sur papier glacé, 10 x 15 cm, 1982-1983



Étape 1 02/11/1982



Étape 2 18/11/1982



Étape 3 21/11/1982



Étape 4 06/01/1983



Étape 5 15/01/1983



Étape 6 26/01/1983

Figure 109, OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 1 à 9, 10 x 15 cm, 1982



3- Étape 1
02/11/1982



6- Étape 2
18/11/1982



9- Étape 2
18/11/1982



2- Étape 1
02/11/1982



5- Étape 1
02/11/1982



8- Étape 2
18/11/1982



1- Étape 1
02/11/1982



4- Étape 1
02/11/1982



7- Étape 2
18/11/1982

Figure 110, OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 10 à 18,
10 x 15 cm, 1982



12- Étape 3
02/12/1982



15- Étape 4
21/12/1982



18- Étape 4
21/12/1982



11- Étape 3
02/12/1982



14- Étape 3
02/12/1982



17- Étape 4
21/12/1982



10- Étape 2
18/11/1982



13- Étape 3
02/12/1982



16- Étape 4
21/12/1982

Figure 111, OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 19 à 26,
10 x 15 cm, 1982-1983



21- Étape 5
06/01/1983



24- Étape 5
06/01/1983



27- Étape 6
15/01/1983



20- Étape 5
06/01/1983



23- Étape 5
06/01/1983



26- Étape 6
15/01/1983



19- Étape 4
21/12/1982



22- Étape 5
06/01/1983



25- Étape 6
15/01/1983

**Figure 112, OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 28 à 34,
10 x 15 cm, 1983**



30- Étape 7
26/01/1983



33- Étape 7
26/01/1983



29- Étape 6
15/01/1983



32- Étape 7
26/01/1983



28- Étape 6
15/01/1983



31- Étape 7
26/01/1983



34- Étape 7
26/01/1983



Figure 113, Ouroboros, mine de plomb sur aluminium, 85 cm Ø, 1984



Figure 114, Basses oeuvres, fusain sur papier, 108 x 98 cm, 1995

Estampes³

³ Toutes les œuvres reproduites sont de Max Schoendorff, sauf mention contraire. Tous les clichés ont été réalisés par Gérard Dawance, sauf précision autre.

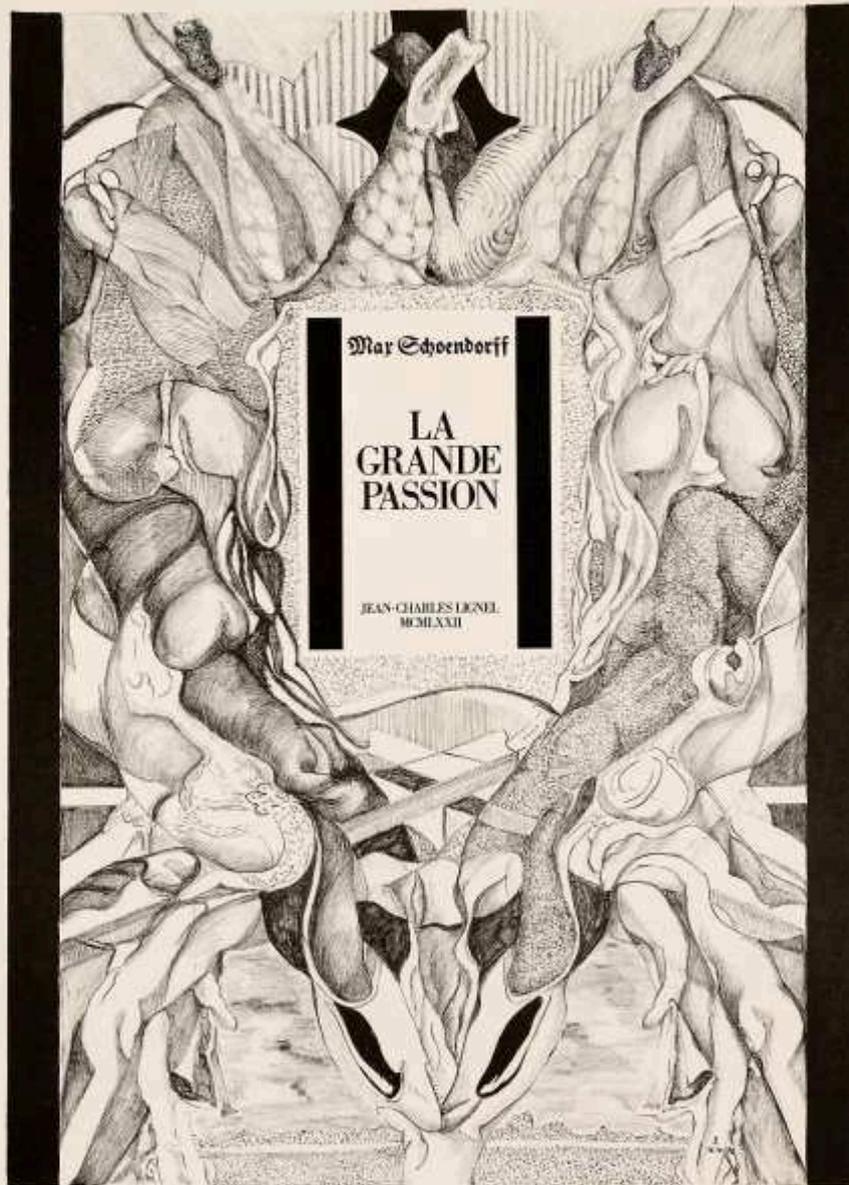


Figure 115, La Grande Passion, frontispice, 1972, coffret de 11 lithographies, 76 x 56,5 cm / 62 x 42 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 116, La Grande Passion, 1972, coffret de 11 lithographies, 76 x 56,5 cm / 62 x 42 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 117, La Grande Passion, 1972, coffret de 11 lithographies, 76 x 56,5 cm / 62 x 42 cm

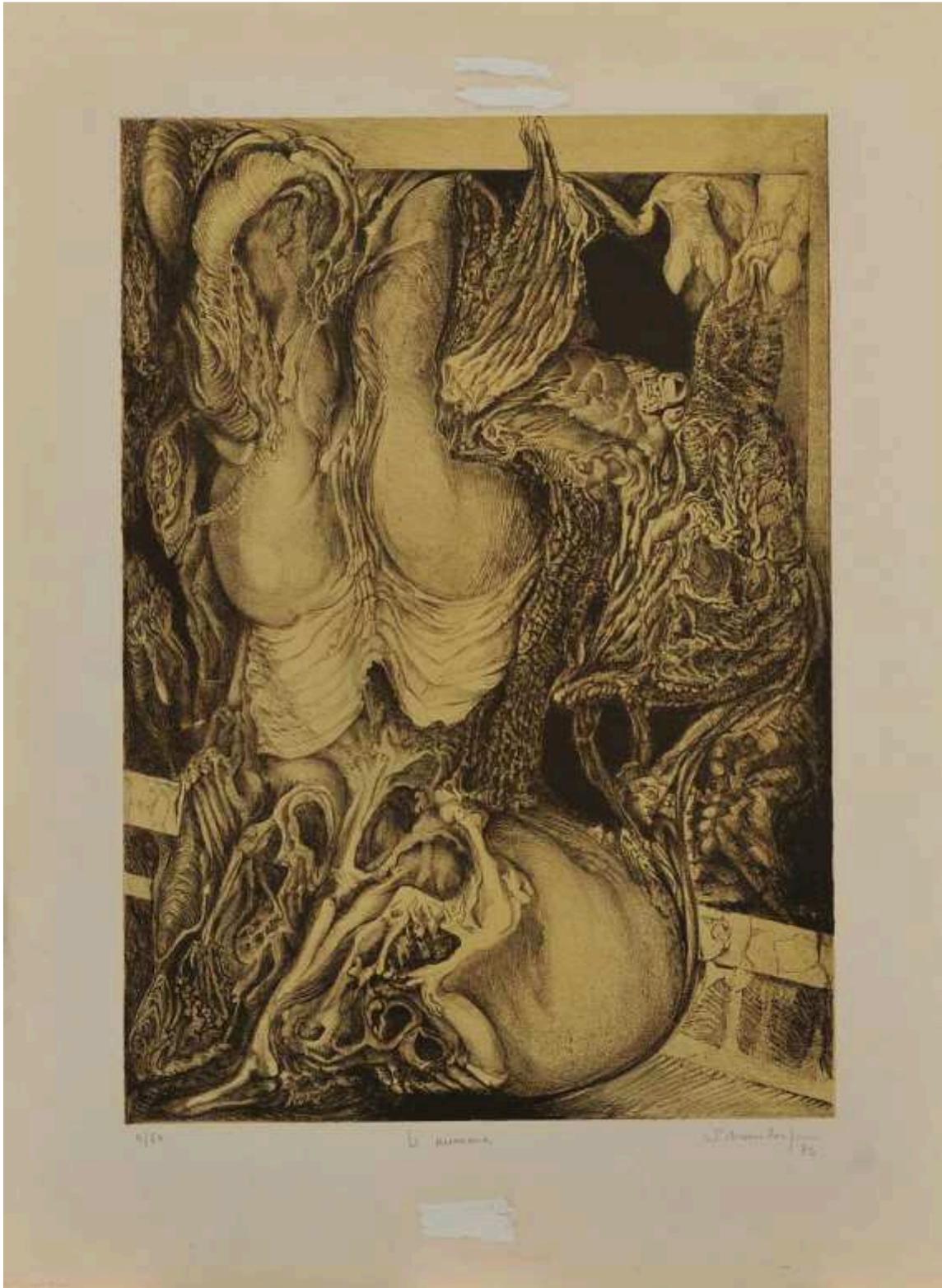


Figure 118, La Rumeur, lithographie, 1973, 74 x 54 cm

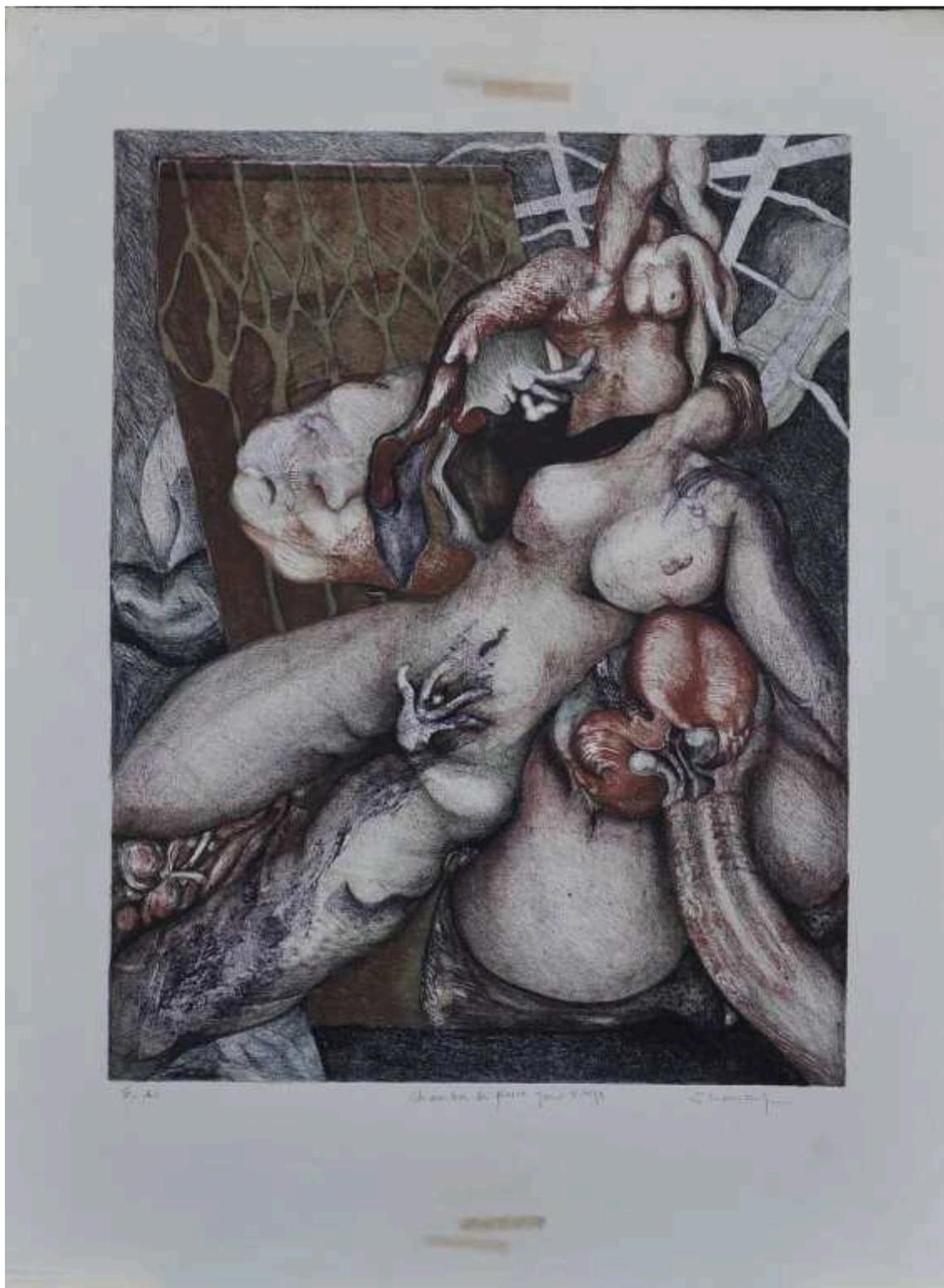


Figure 119, Chambre de pierre pour vierge, lithographie, 1973, 74 x 54 cm



Figure 120, Tabernacle, lithographie, 1974, 74 x 54 cm



Figure 121, *L'Écartelé*, lithographie, 1974, 74 x 54 cm

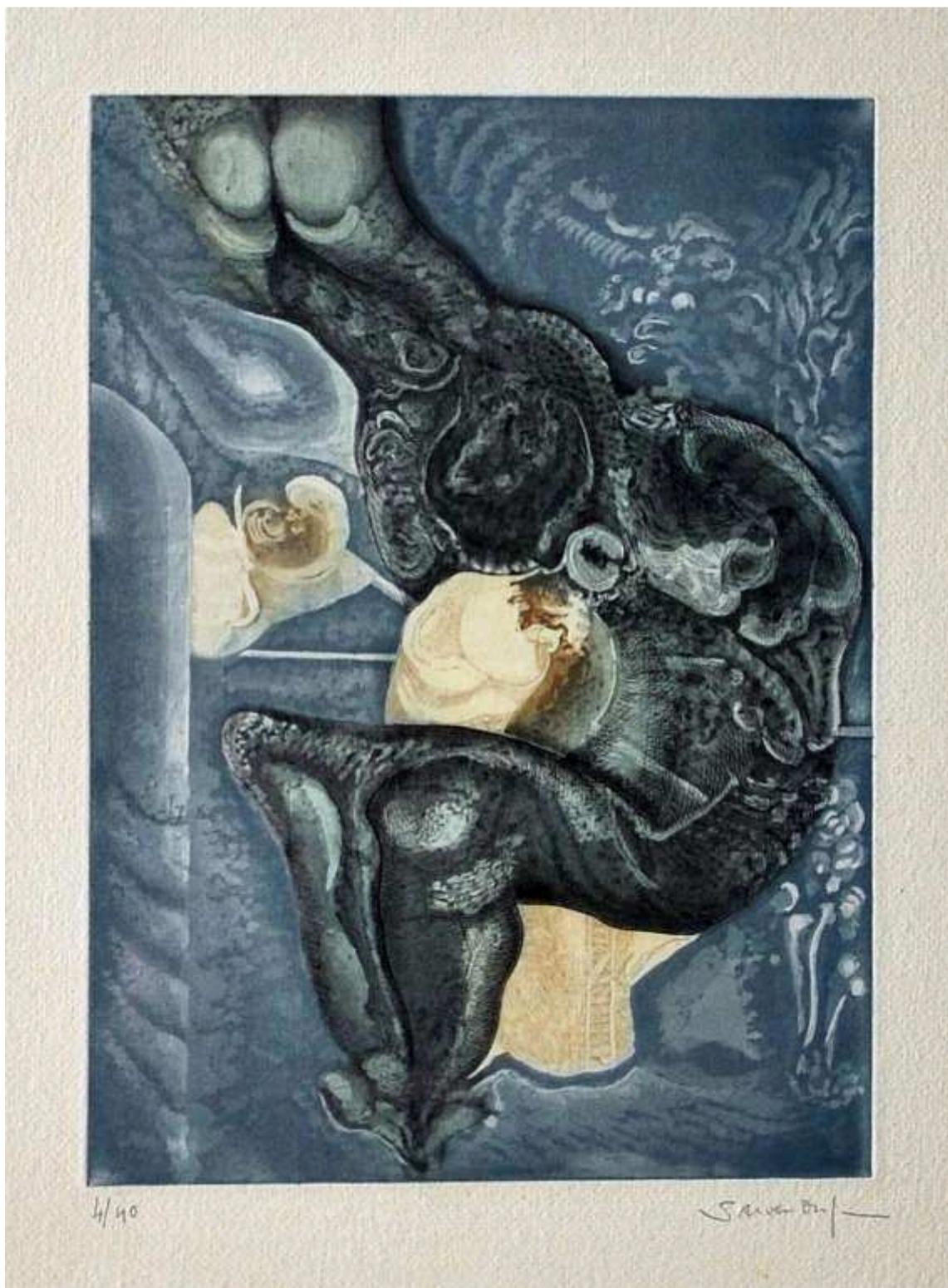


Figure 122, Schlussreim, 1975, eau-forte (aquatinte) et pointe-sèche sur papier couleur, 68 x 47 cm

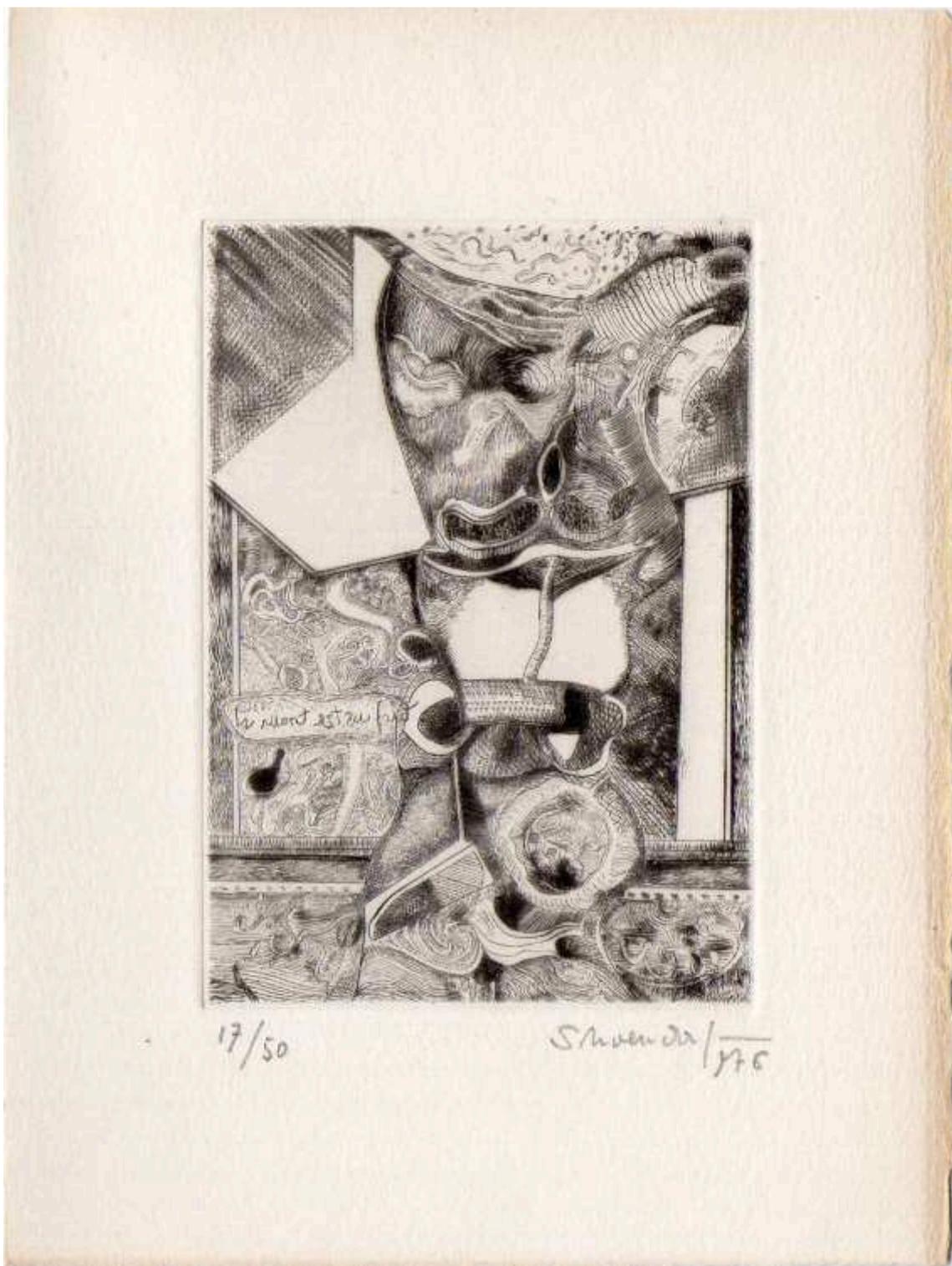


Figure 123, La mort est au fond, 1976, pointe-sèche, 16 x 11,8 cm, frontispice, RIVIÈRE Roger-A., Poésies complètes, Paris, Guy Chambelland éditeur, 1975



Figure 124, Du sang de la Méduse, 1976, lithographie, 74 x 54 cm



Figure 125, La Tentation de Lilith, 1984, lithographie, 225 x 380 cm

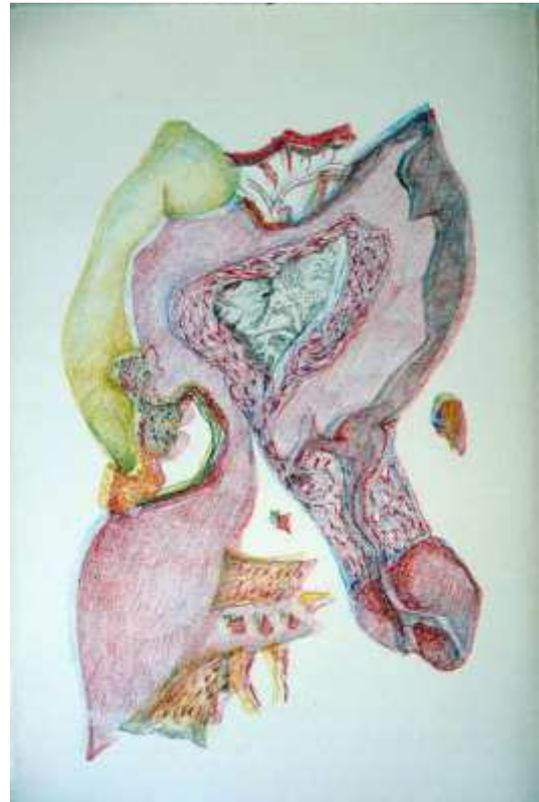


Figure 126, SCHOENDORFF Max, PIERRE José, La Magdeleine aux baisers, 30 x 20 cm, pur vélin d'Arches, Villeurbanne, URDLA, 1986

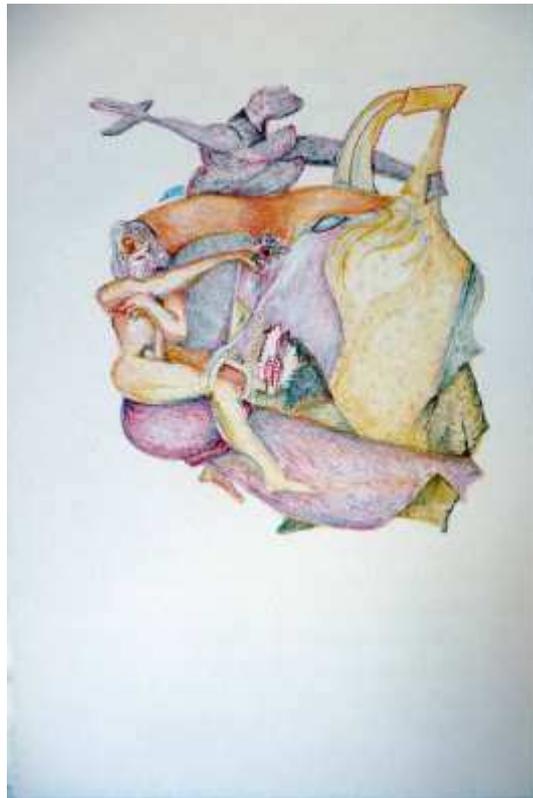


Figure 127, SCHOENDORFF Max, PIERRE José, La Magdeleine aux baisers, 30 x 20 cm, pur vélin d'Arches, Villeurbanne, URDLA, 1986

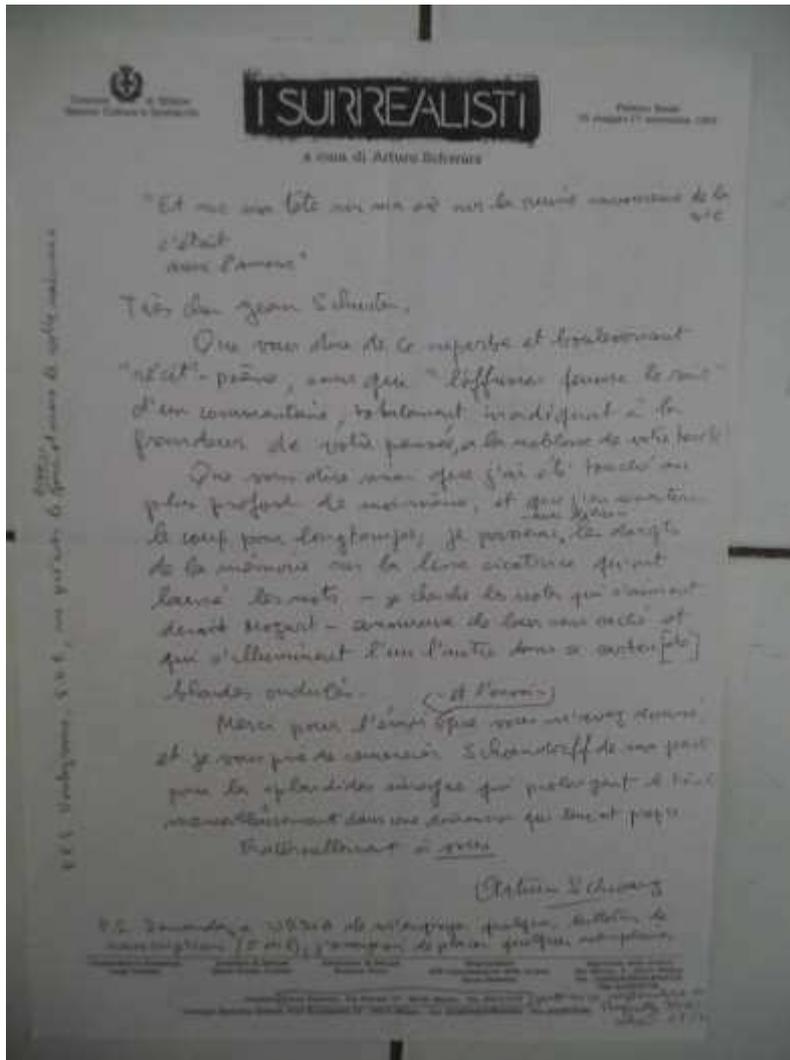


Figure 128, Lettre d'Arturo Schwarz à Jean Schuster, non datée [1989], fonds d'atelier



Figure 129, SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, couverture sur vélin d'Arches, Villeurbanne, URDLA, 1989

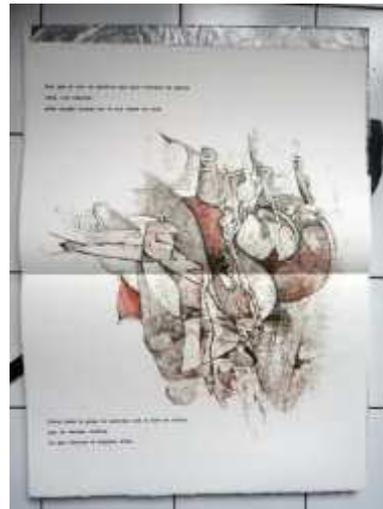


Figure 130, SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 1, 2, 3, 4, 5, 6, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989

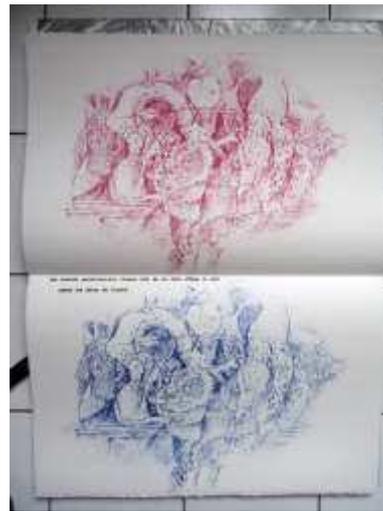


Figure 131, SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 7, 8, 9, 10, 11, 12, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989

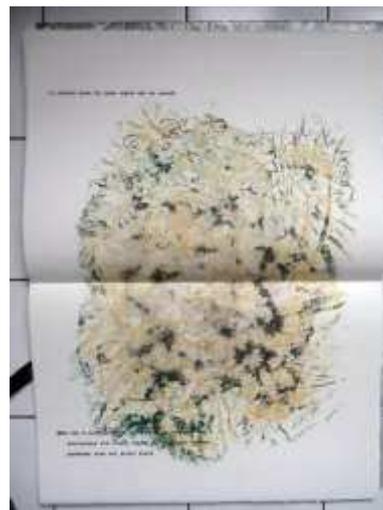
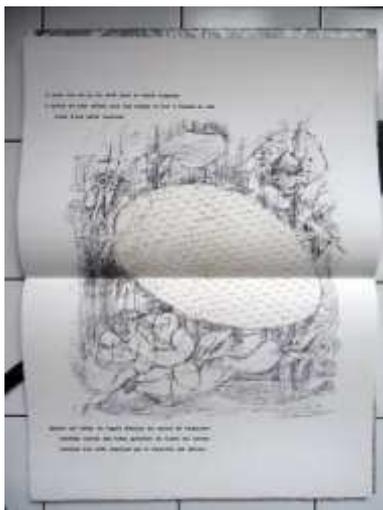
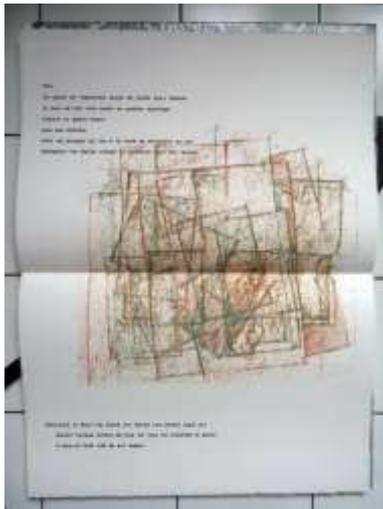


Figure 132, SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 13, 14, 15, 16, 17, 18, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989

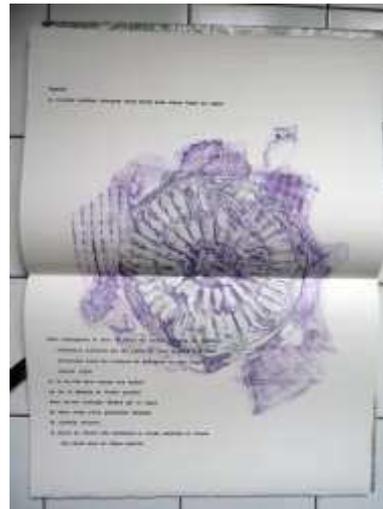
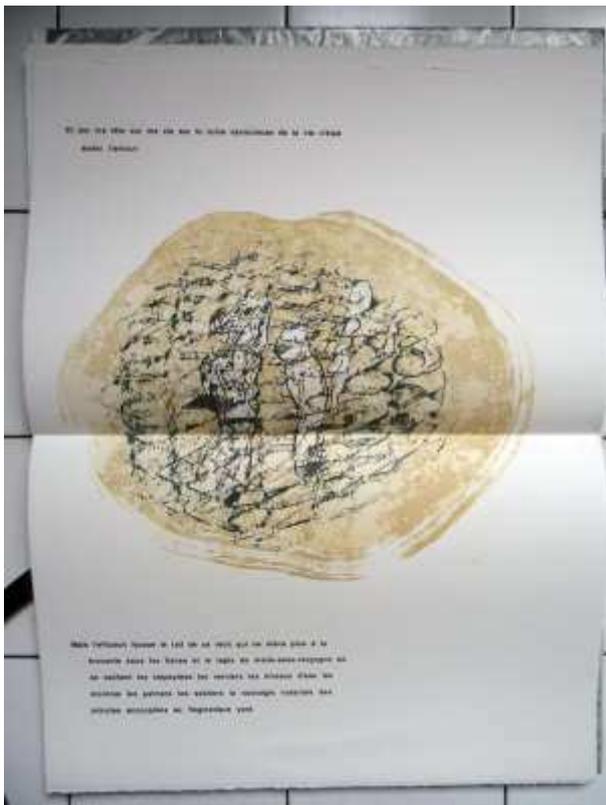
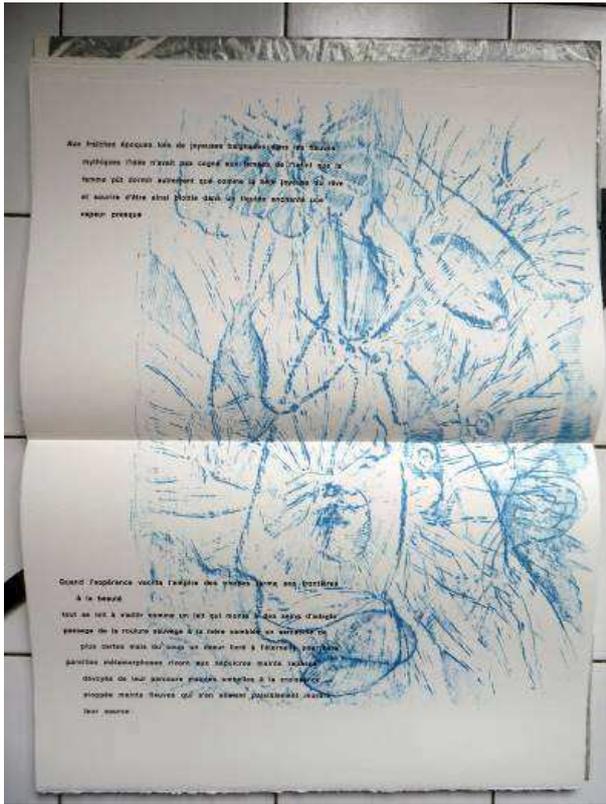


Figure 133, SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 19, 20, 21, 22, 23, 24, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989



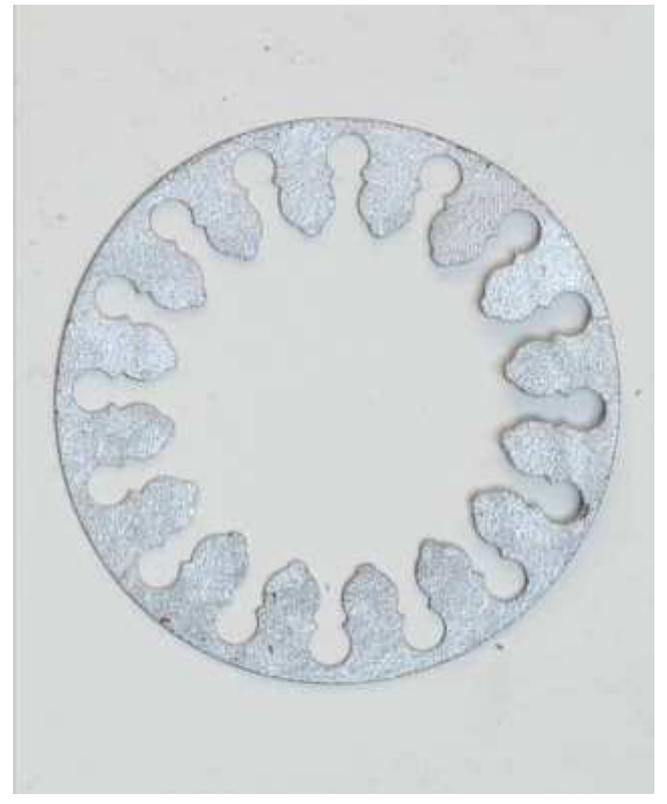
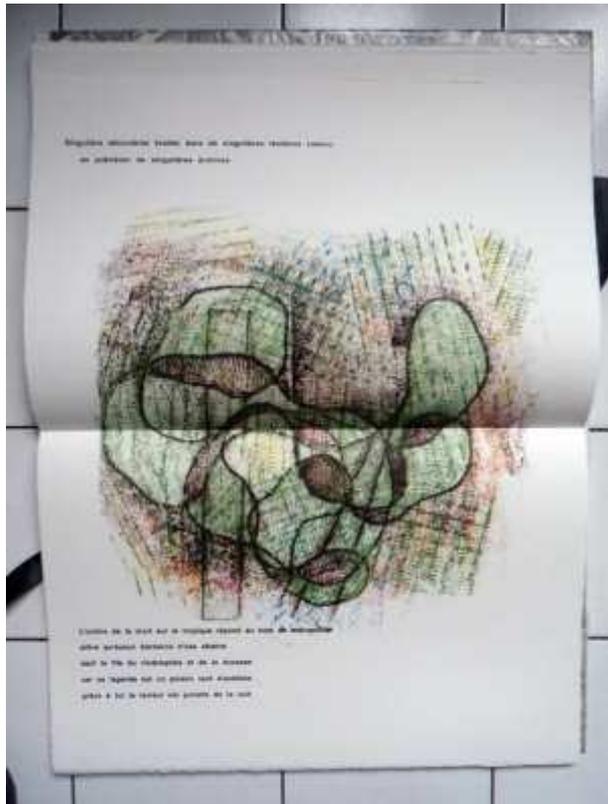


Figure 134, Matériaux d’empreinte pour Carton Blondes ondulés, fonds d’atelier



Figure 135, *In Extenso*, 1991, zincographie, 70 x 71 cm



Figure 136, *Le Fond du Cœur*, 1991, lithographie, 120 x 80 cm

Figure 137, Max Schoendorff.
Est-ce temps ?, récapitulatif de
l'œuvre gravé, 1970-2010, cat.
d'exp., Villeurbanne, URDLA,
2011, fonds d'atelier

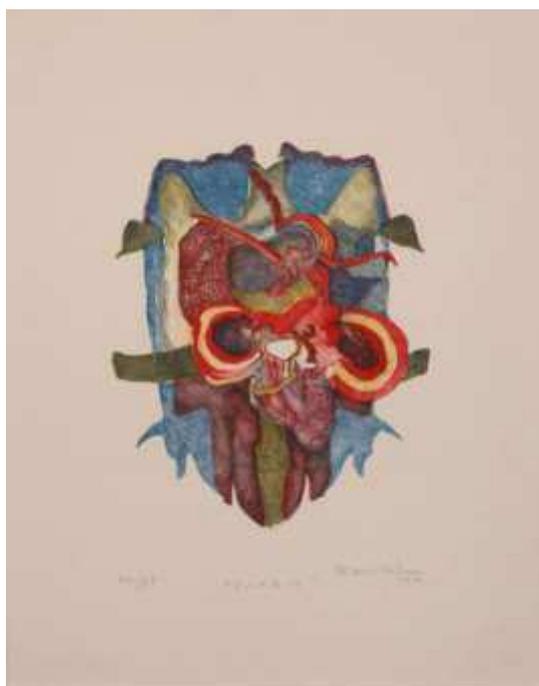
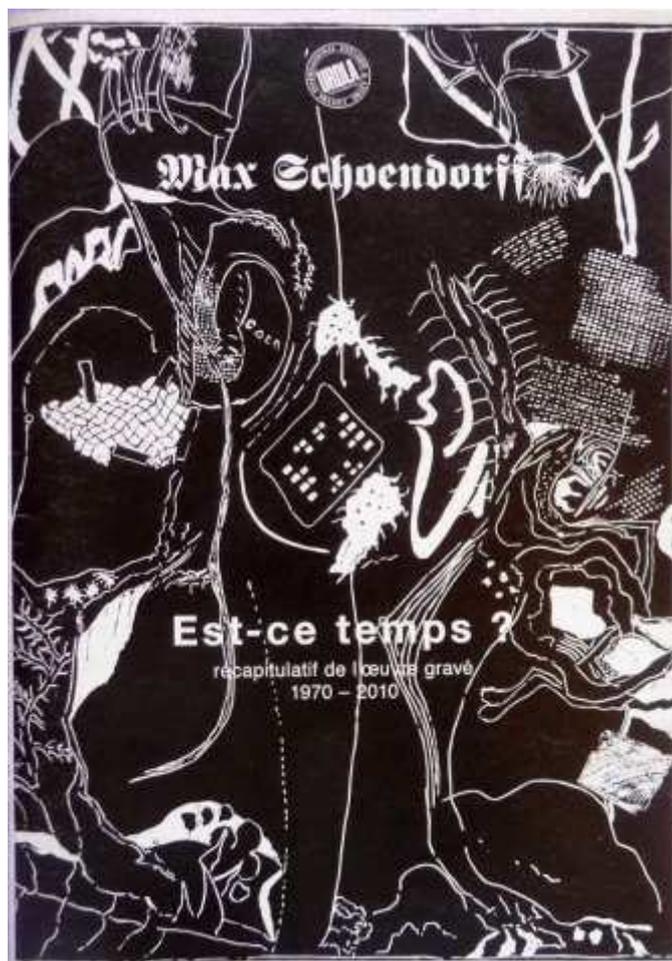


Figure 138, Tlingit, 2000,
lithographie, 41 x 31,5 cm



Figure 139, URDLA 3D,
multiples, cat. d'exp.,
Villeurbanne, URDLA, 2006,
fonds d'atelier



Figure 140, Vœux de l'URDLA,
fonds d'atelier

Sculptures & objets⁴

⁴ Toutes les œuvres reproduites sont de Max Schoendorff, sauf mention contraire. Tous les clichés ont été réalisés par Gérard Dawance, sauf précision autre.



Figure 141, sans titre, non daté,
plâtre, 24 x 7 x 11 cm



Figure 142, sans titre, non daté,
plâtre, 24 x 8 x 14 cm



Figure 143, sans titre, non daté,
19,5 x 15,3 x 5,4 cm



Figure 144, coupe-papier,
non daté, 41,3 x 4 x 4,5 cm



Figure 145, Fabio De Sanctis, Theo Gerber, Max Schoendorff, sans titre, non daté, marbre et métal, 45,5 x 38 x 16 cm



Figure 146, Fabio De Sanctis, Theo Gerber, Max Schoendorff, sans titre, non daté, marbre et métal, 51 x 32 x 19 cm, coll. part.

Peintures et études préparatoires⁵

⁵ Toutes les œuvres reproduites sont de Max Schoendorff, sauf mention contraire. Les photographies numériques des œuvres antérieures à 1960 et les études préparatoires ont été prises par Gérard Dawance, les suivantes ont été numérisées par les services du LARHA à partir des ektachromes conservés à l'atelier.



Figure 147, Nikolaus Gerhart, feutre, 13,5 x 10 cm



Figure 148, Veit Stoß, feutre, 13,5 x 10 cm



Figure 149, [maître HL] Niederrotweil, 1530, feutre, 13,5 x 10 cm



Figure 150, Grünewald, Sainte Lucie, 26 septembre 1962, feutre, 21 x 13,5 cm



Figure 151, Sainte Madeleine, Cranach, encre, 21 x 13,5 cm



Figure 152, W. [Watteau], détail, pierre noire, 10 x 13,5 cm



Figure 153, Le matin, Boucher, 24 septembre 1762, encre, 10 x 13,5 cm



Figure 154, sans titre, 1952, huile sur toile, 55 x 46 cm



Figure 155, sans titre, 1952, huile sur carton bois, 18 x 22,8 cm



Figure 156, sans titre, 1952, huile sur carton bois, 25 x 35,5 cm



Figure 157, sans titre, 1953, huile sur carton bois, 55 x 44 cm

Figure 157bis, Salvador Dalí, Le jeu lugubre, détail, 1929, huile et collage sur carton, 44,4 x 30,3 cm, coll. part.





Figure 158, sans titre, non daté,
technique mixte sur toile de lin,
100 x 100 cm



Figure 159, sans titre, non daté,
technique mixte sur toile de lin (à
l'envers), 91,5 x 60 cm



Figure 160, sans titre, non daté,
technique mixte sur toile, 130 x
81 cm



Figure 161, Arcane combien ?, 1958, technique mixte sur toile, 61 x 50 cm



Figure 162, CUIXART Modest, sans titre, 1956, technique mixte sur toile, 38 x 55 cm, coll. part.



Figure 163, Un alléluia de silence, 1959, huile sur toile, 81 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts (en cours de donation)



Figure 164, Washeit der Wahrheit, [En voie d'inachèvement], 1959, huile sur toile, 130 x 97 cm

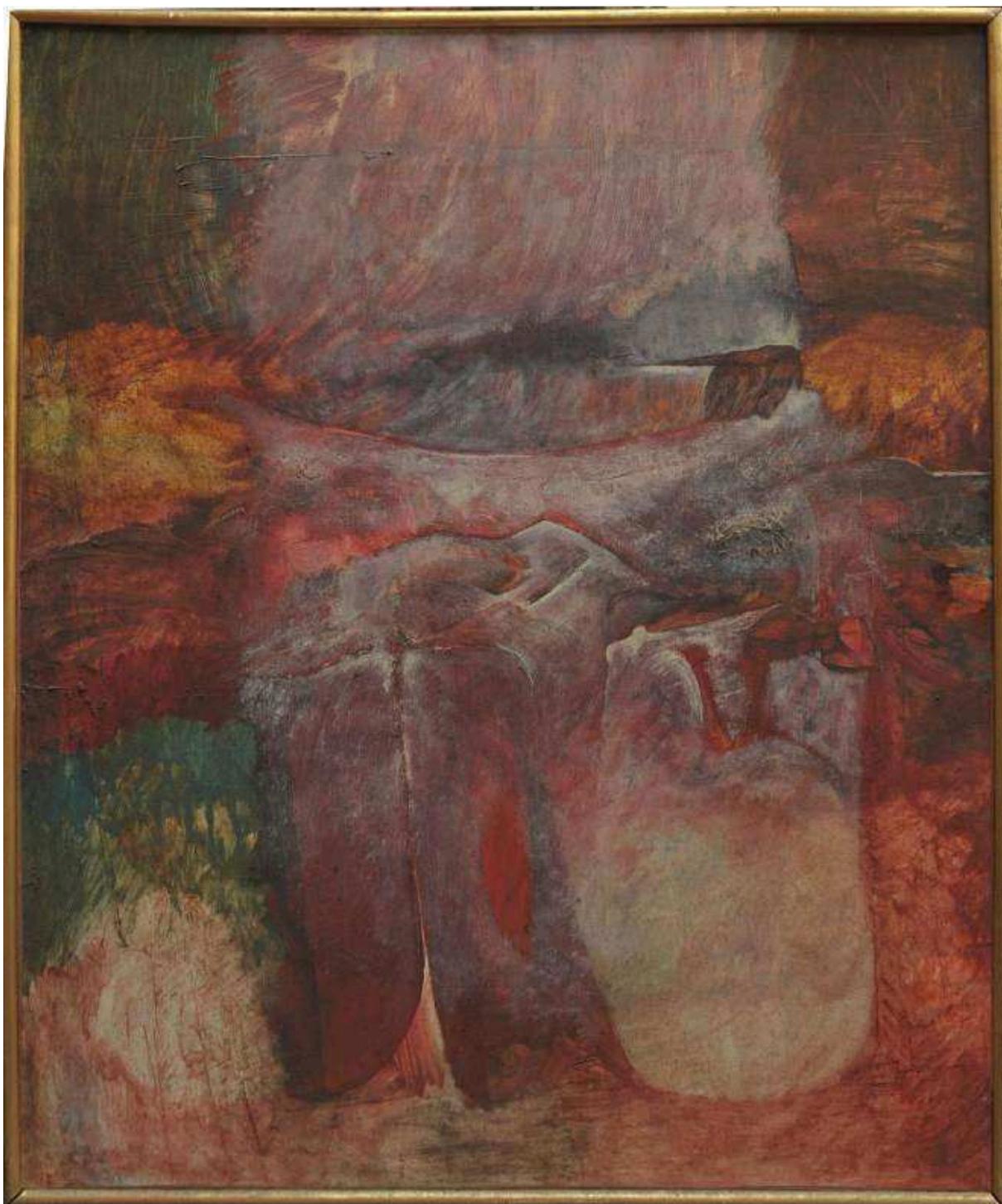


Figure 165, C'est la mer allée avec le soleil, 1959, technique mixte sur toile, 73 x 60 cm



Figure 166, Celui qui dans son ciel..., 1962, huile sur toile, 130 x 80 cm



Figure 167, Celui qui dans son ciel..., étude préparatoire, non datée, pierre noire, 20,8 x 13,5 cm, fonds d'atelier



Figure 168, *L'Enterrement à Vézelay*, 1962, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 169, *L'Enterrement à Vézelay*, [1962], étude préparatoire, 14,5 x 13,3 cm, feutre sur rhodoïd, fonds d'atelier



Figure 170, [*l'Enterrement à Vézelay*], 21 septembre 1962, étude préparatoire, feutre, 13,7 x 10 cm, fonds d'atelier



Figure 171, Étude pour *l'Enterrement à Vézelay* (Hommage à Georges Bataille), 1962, photocopie retravaillée à la pierre noire, 21 x 29,7 cm, fonds d'atelier



Figure 172, *Agonie d'Actéon*, 1962, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part.



Figure 173, *Agonie d'Actéon*, étude préparatoire, non datée, pierre noire, 22,7 x 14,5 cm, fonds d'atelier



Figure 174, Anatomie des larmes
1963, huile sur toile, 67 x 54 cm
(ellipse), coll. part.



Figure 175, Anatomie des larmes,
étude préparatoire, non datée, pierre
noire, 27 x 21 cm, fonds d'atelier



Figure 176, *L'Iris obscur*, 1963, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.

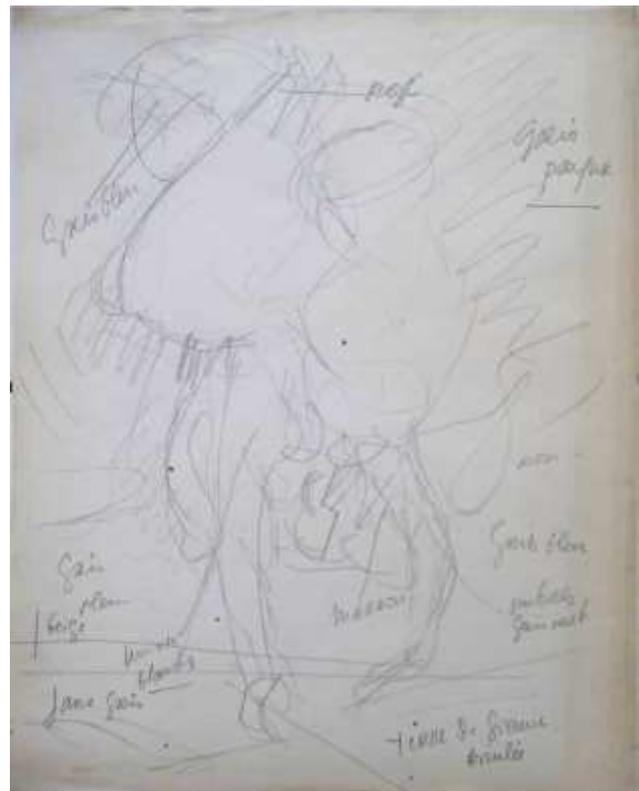


Figure 177, *L'Iris obscur*, étude préparatoire, non datée, pierre noire, 27 x 21 cm, fonds d'atelier

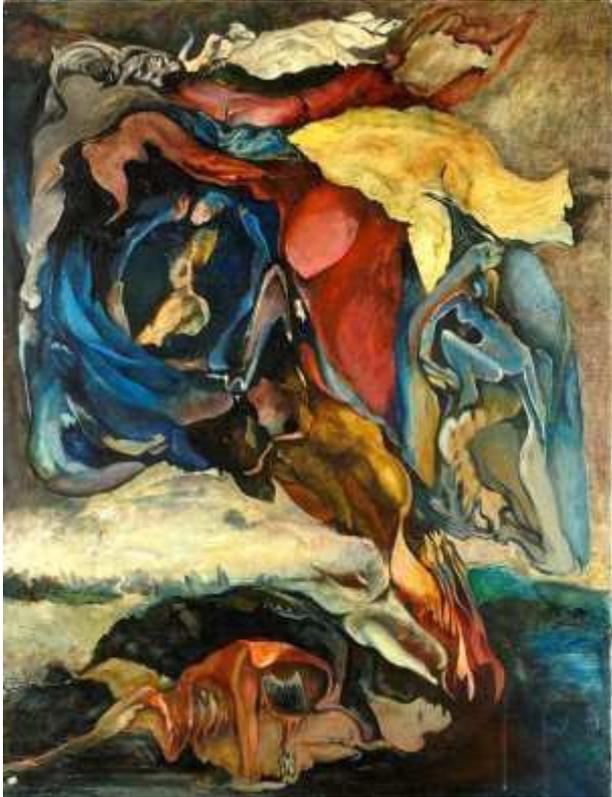


Figure 178, Vers le nom, 1963,
huile sur toile, 115,7 x 88 cm,
coll. Lyon, musée des Beaux-Arts
© Lyon MBA - Photo Alain
Basset

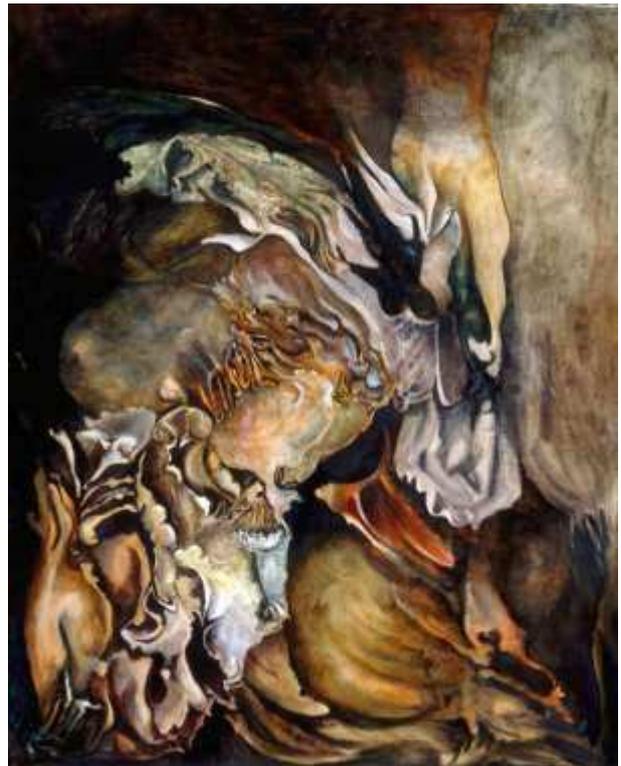


Figure 179, Prémonition du gouffre,
1963, huile sur toile, 100 x 80 cm,
coll. part.



Figure 180, La Fille du commandeur, 1964, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part.



Figure 181, La Fille du commandeur, 4 études préparatoires, fonds d'atelier



Figure 182, *Écho de la déchirure*, 1964, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 183, *L'Ouvert*, 1965, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 184, L'Accouchement de Sémélé, 1965, huile sur toile, 116 x 81 cm, coll. part.

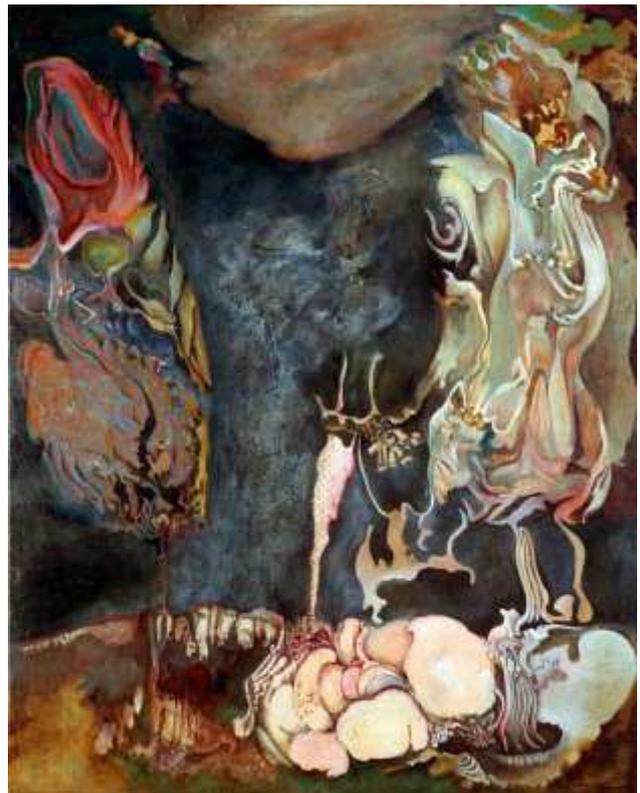


Figure 185, Aveugle étoile morte, 1966, huile sur toile, 92 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 186, Les Amis du crime, 1967, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 187, *L'Inclus*, 1967, huile sur toile, 73 x 60 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini

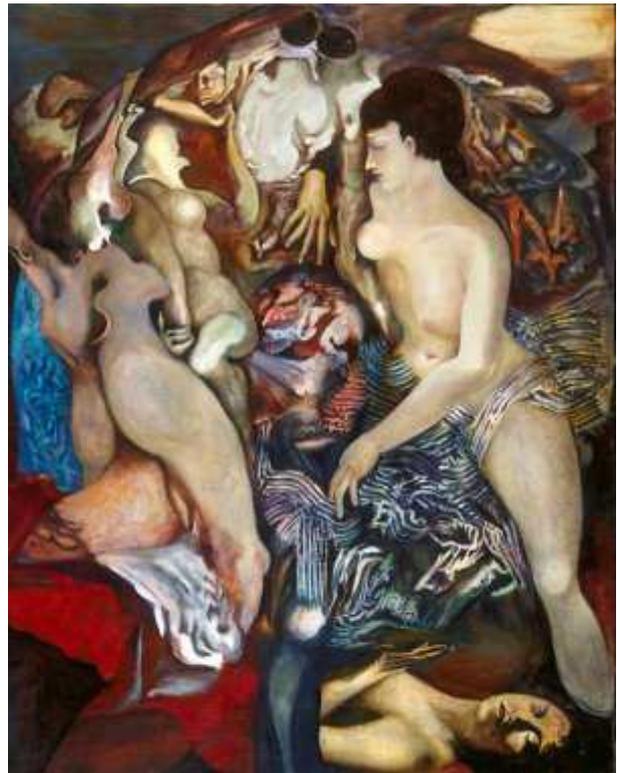


Figure 188, *Les Amies*, 1967, huile sur toile, 146 x 114 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini



Figure 189, Nabelschnur der Zeit, [Nombril du temps], 1967, huile sur toile, 41 x 33 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 190, Hélant, 1967, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.



Figure 191, Hymne, 1967-1969, huile sur toile, 225 x 384 cm, coll. part.



Figure 192, BASSET René, Madeleine Sarrazin et Max Schoendorff devant « Hymne », tirage argentique sur papier brillant, 10 x 15 cm, entre 1967 et 1969, fonds d'atelier



Figure 193, Rubens, les Suites de la guerre, étude, 27 septembre 1662, encre sur papier, 22,5 x 17,5 cm, fonds d'atelier



Figure 194, Castor et Pollux, Rubens, étude, 27 septembre 1662, mine de plomb, encre sur papier, 22,5 x 17,5 cm, fonds d'atelier



Figure 195, La Clef de la parole, 1968, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 196, DE NATTES ÉRIC, Hymne, étude 1, 1967-1969, tirage argentique sur papier bromure, 24,1 x 39 cm, fonds d'atelier



Figure 197, Hymne, études 2 à 7, de gauche à droite et de haut en bas, 1967-1969, tirages argentiques sur papier bromure, 24,1 x 39 cm et 28 x 40 cm, fonds d'atelier



Figure 198, Hymne, extraite de l'atelier par le treuil à poulie, 1980, tirage argentique © Rajak Ohanian, fonds d'atelier

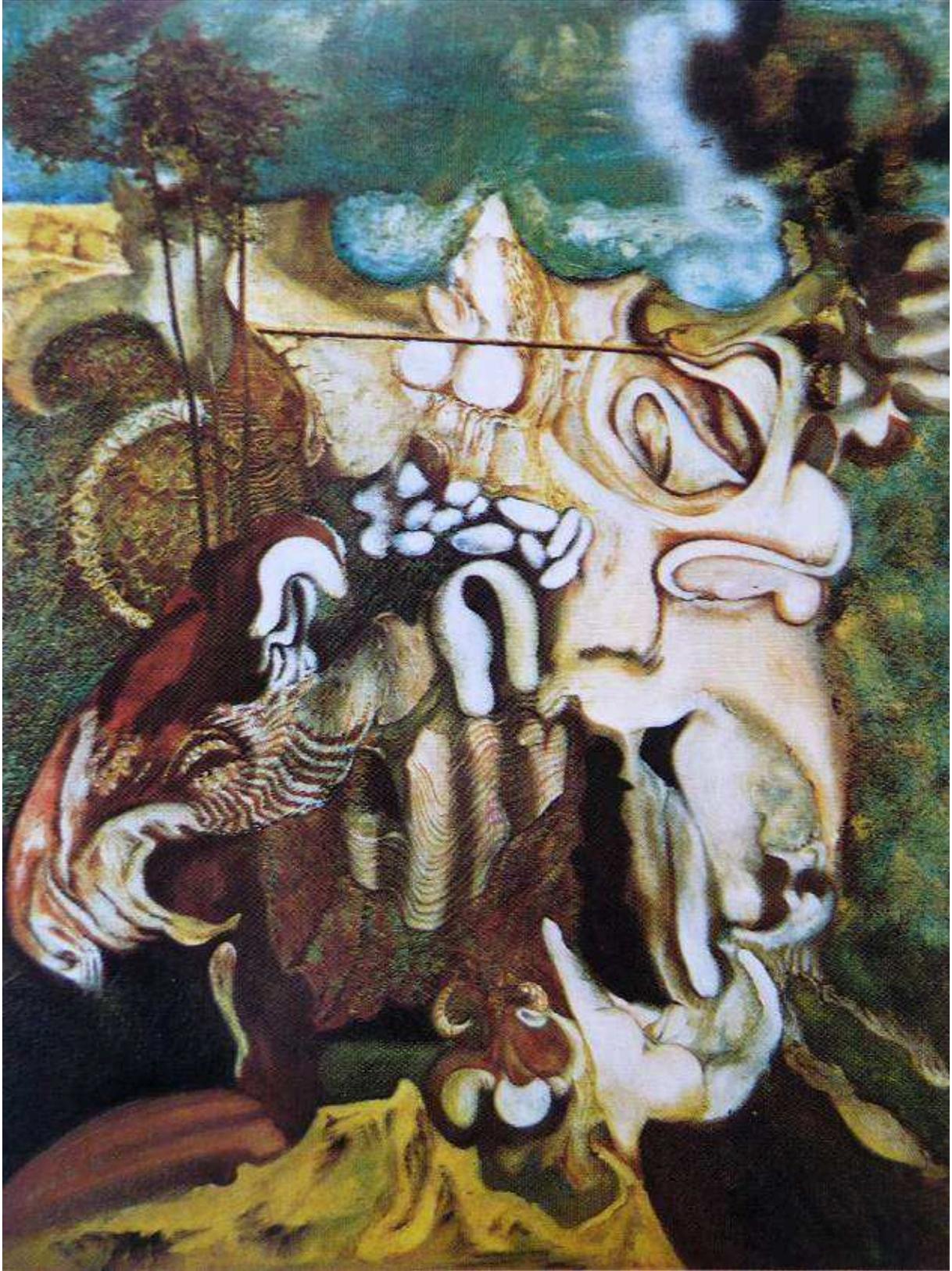


Figure 199, *L'Abîme*, 1968, huile sur toile, 130 x 97 cm, coll. part.



Figure 200, *Portrait d'une métaphore*, 1969, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part.



Figure 201, *La Fille de Loth*, 1970, huile sur toile, 92 x 65 cm, coll. part.



Figure 202, La Fuite, 1971, huile sur toile,
100 x 81 cm, coll. part.

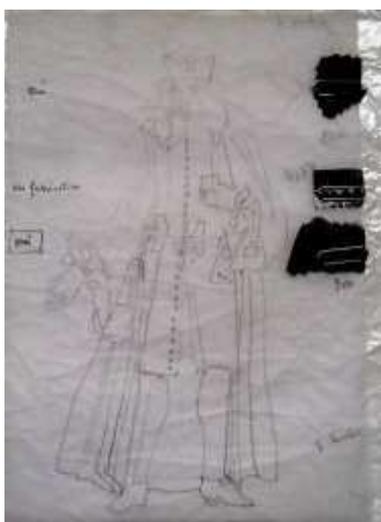


Figure 203, Documents de travail pour les costumes de *L'École des femmes*, 1983,
fonds d'atelier



Figure 204, Le Voyeur sans langage, 1972, huile sur toile, 195 x 130 cm, coll. part.



Figure 205, La Fuite, 1973-1976, huile sur toile, 250 x 300 cm, coll. Fondation Léa et Napoléon Bullukian



Figure 206, La Fuite, tracés directeurs, 1973-1976, huile sur toile, 250 x 300 cm, coll. Fondation Léa et Napoléon Bullukian



Figure 207, Fétiche, 1973, huile sur toile, 100 x 73 cm, coll. part.



Figure 208, Angle de Narcisse, 1973, huile sur toile, 61 x 50 cm, coll. part.



Figure 209, Coup, 1978, huile sur toile, 100 x 100 cm, coll. part.

Figure 210, Vertige enclume,
1980, huile sur toile, 65 x 54 cm,
coll. part.



Figure 211, Daphné, 1980, huile
sur toile, 73 x 60 cm, coll. part.

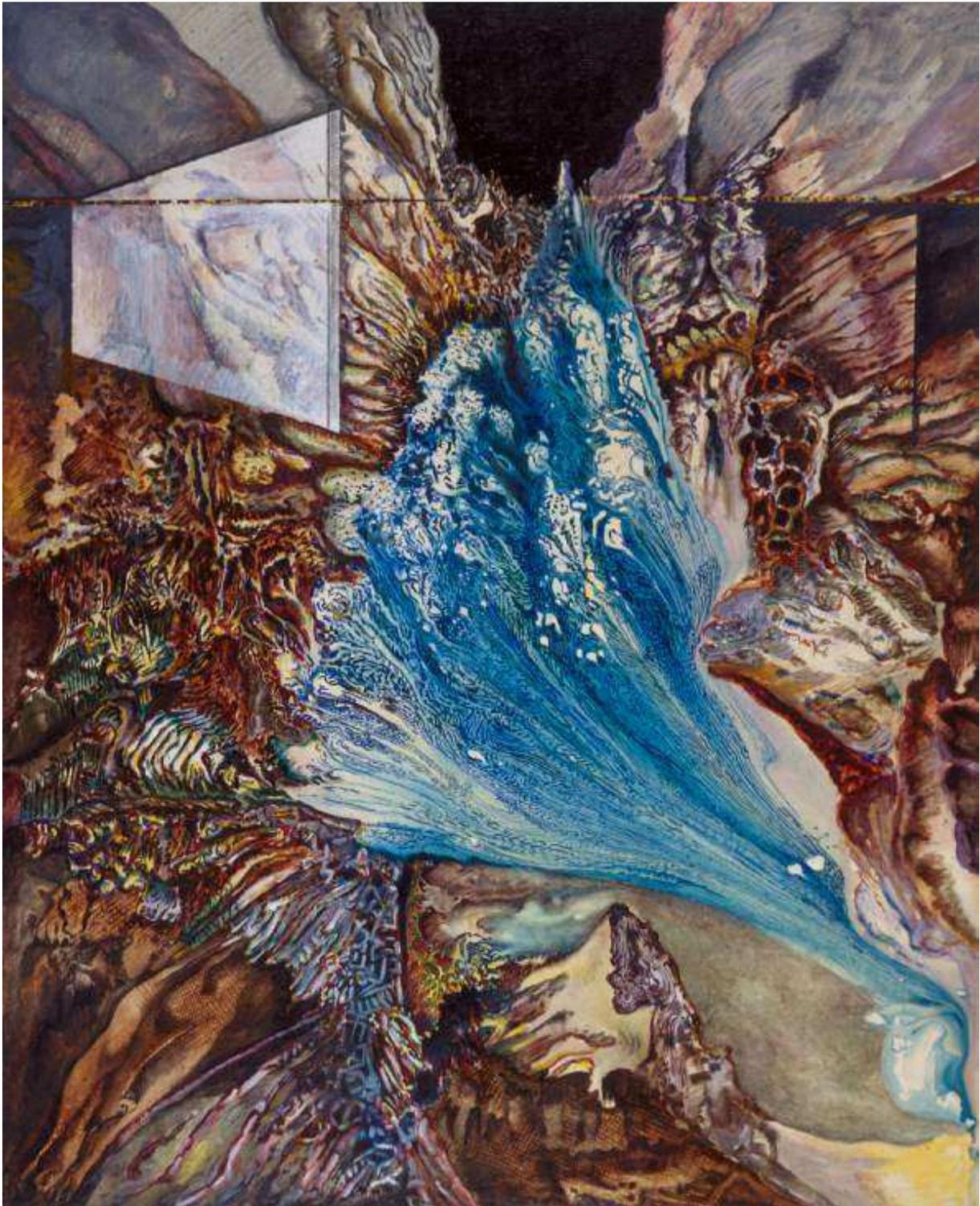


Figure 212, Hélyant, 1980, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.



Figure 213, Automutation,
1980, huile sur toile,
65 x 54 cm, coll. part.



Figure 214, masque Lulua, Zaïre,
28 x 16 x 7 cm, coll. de l'artiste



Figure 215, Caverne, 1980, huile sur toile, 65 x 54 cm, coll. part.



Figure 216, *L'Absence de Fingal*, 1981, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part.



Figure 217, La Visite des ruines, 1981, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 218, De natura Lucretiae, 1981, huile sur toile, 116 x 89 cm, coll. Frac Île-de-France



Figure 219, Scène de la vie des douze Césars, polyptyque, 1983, acrylique sur aluminium, installation de 250 x 500 x 500 cm, coll. Fnac



Figure 220, OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans le polyptyque « Scène de la vie des douze Césars », 1983, reproduction, cat. d'exp., Max Schoendorff, peinture – théâtre, Toulouse, musée des Augustins, 1988



La nuit des gladiatrices

Figure 221, La Nuit des gladiatrices, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac



Figure 222, Titus au Vésuve, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac



Figure 223, Caprices à Capri, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 380 cm, coll. Fnac

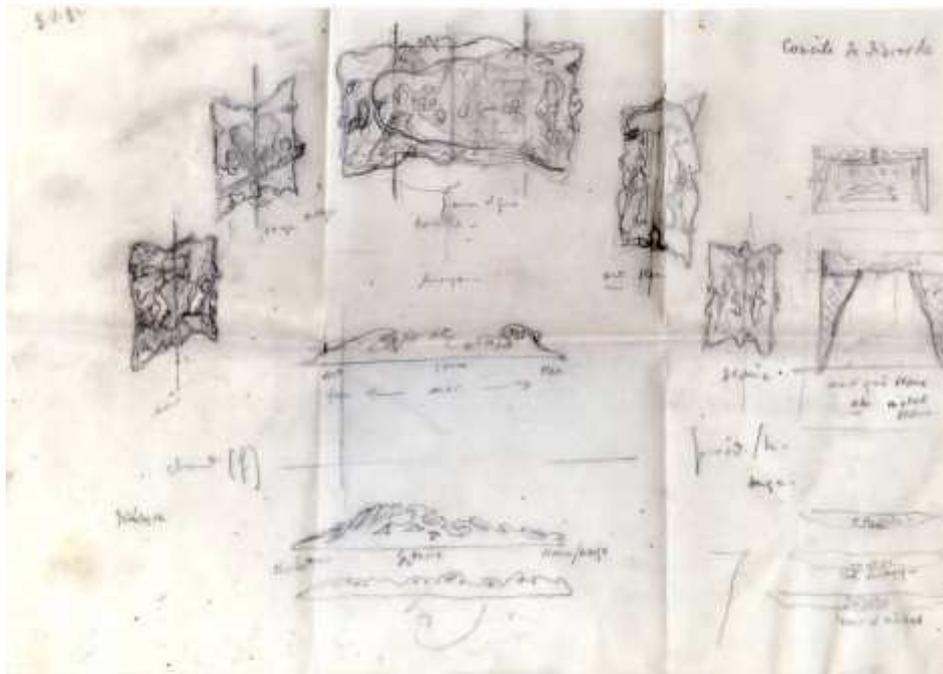


Figure 224, Crayonné de Scène de la vie des douze Césars, 5 mai 1982, crayon graphite sur calque, 21 x 29,7 cm, fonds d'atelier



Figure 225, Messaline et Agrippine, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac



Figure 226, *Le Spectre de Vénus*, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac



Figure 227, Reconnaissance, 1984, acrylique sur aluminium, 83 x 62,5 cm, coll. part.



Figure 228, Harmoniac, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. part.



Figure 229, Hors champs, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 230, Enclin au déclin, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. part.



Figure 231, Roses, cimetière des rosées, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. part.



Figure 232, Haut le corps, 1988, acrylique sur toile, 92 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 233, Les Perspectives de l'éclat, 1990, acrylique sur toile, 130 x 97 cm, coll. Genève, Mamco

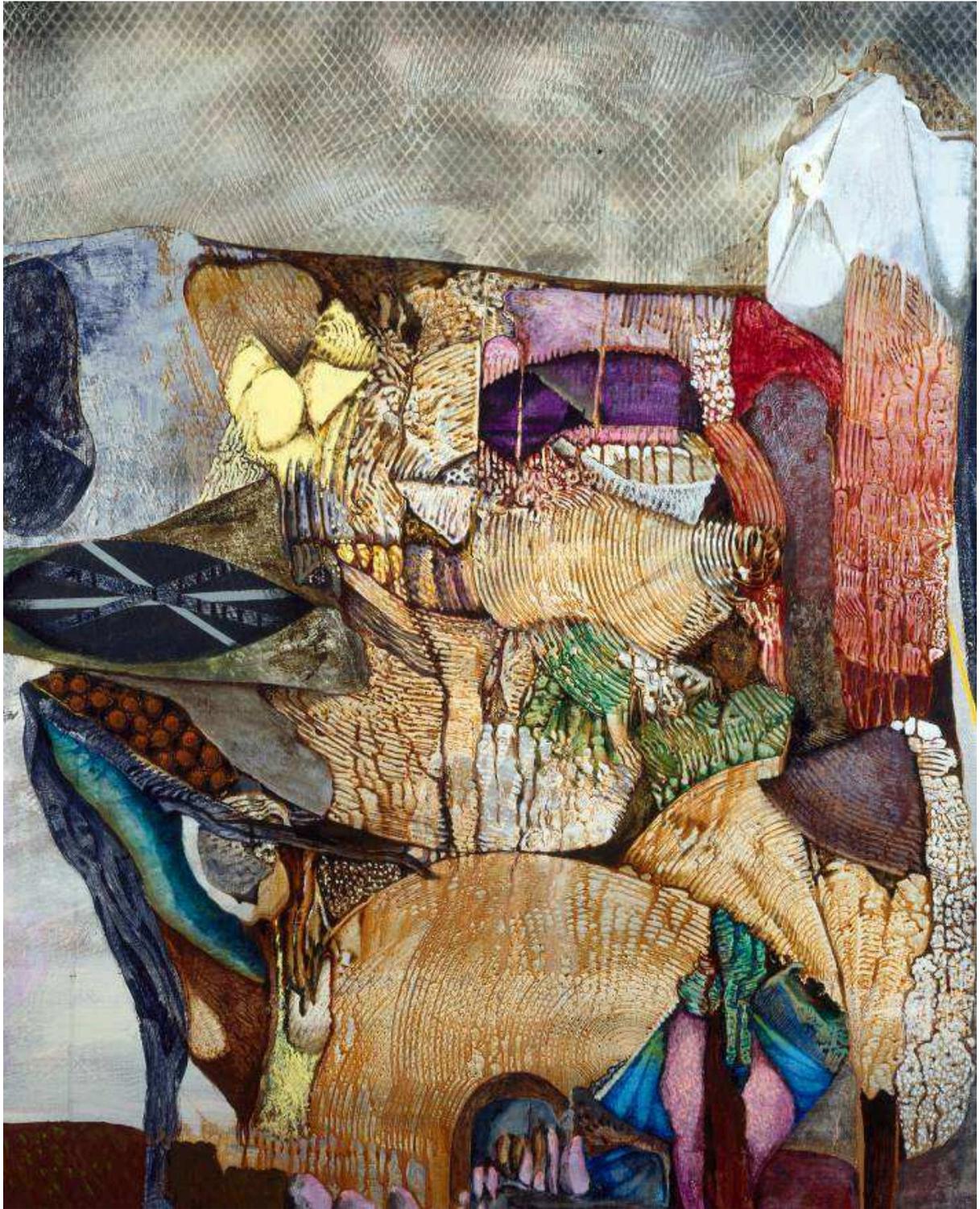


Figure 234, Heimkehr, 1991, acrylique sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.



Figure 235, Tête Perdue, 1992, acrylique sur toile, 92 x 73 cm, coll. part.



Figure 236, La Roue, 1992, acrylique sur toile, 116 x 89 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Figure 237, *D'Invenzione*, 1992, acrylique sur toile, 130 x 97,5 cm, coll. part.



Figure 238, matériaux d'empreintes (papiers bulle) et détails *D'Invenzione*, fonds d'atelier



Figure 239, matériaux d'empreintes (grilles) et détails *D'Invenzione*, fonds d'atelier

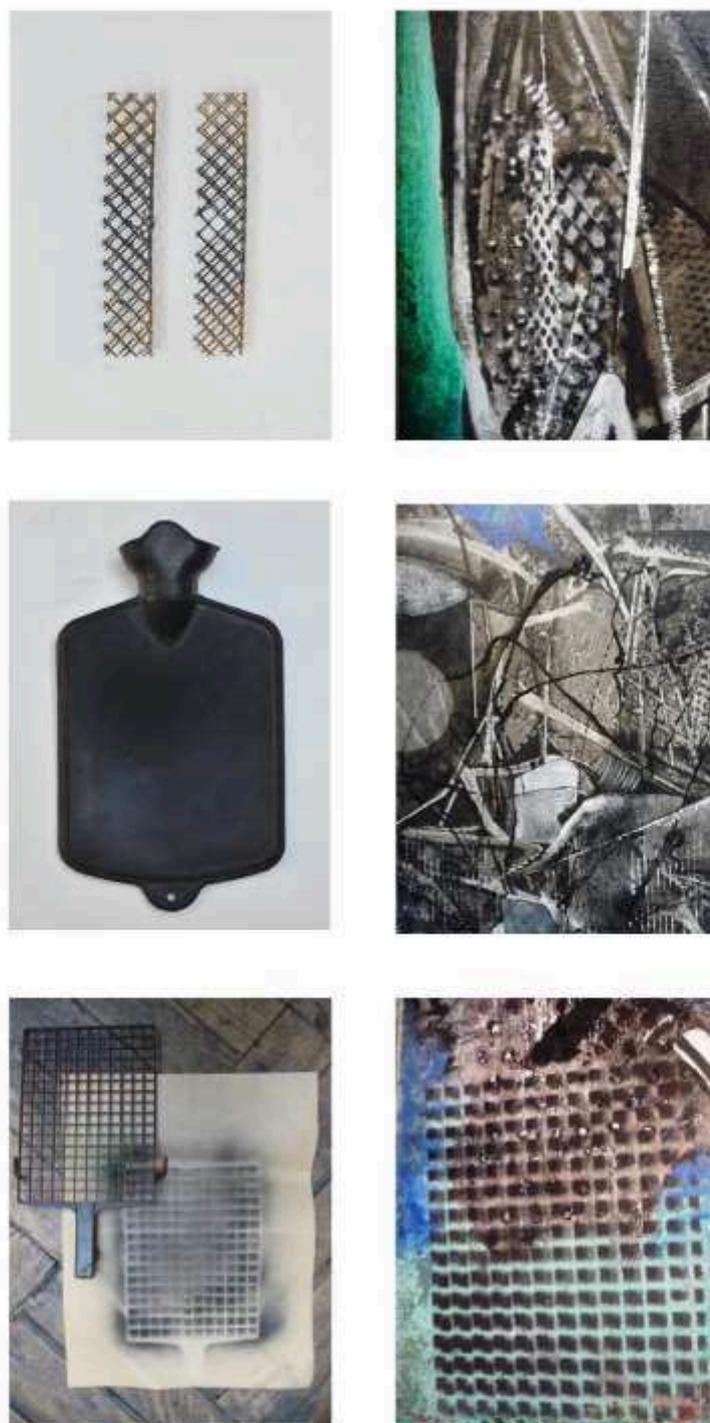


Figure 240, matériaux d’empreintes (grilles, bouillotte, tamis) et détails *D’Invenzione*, fonds d’atelier

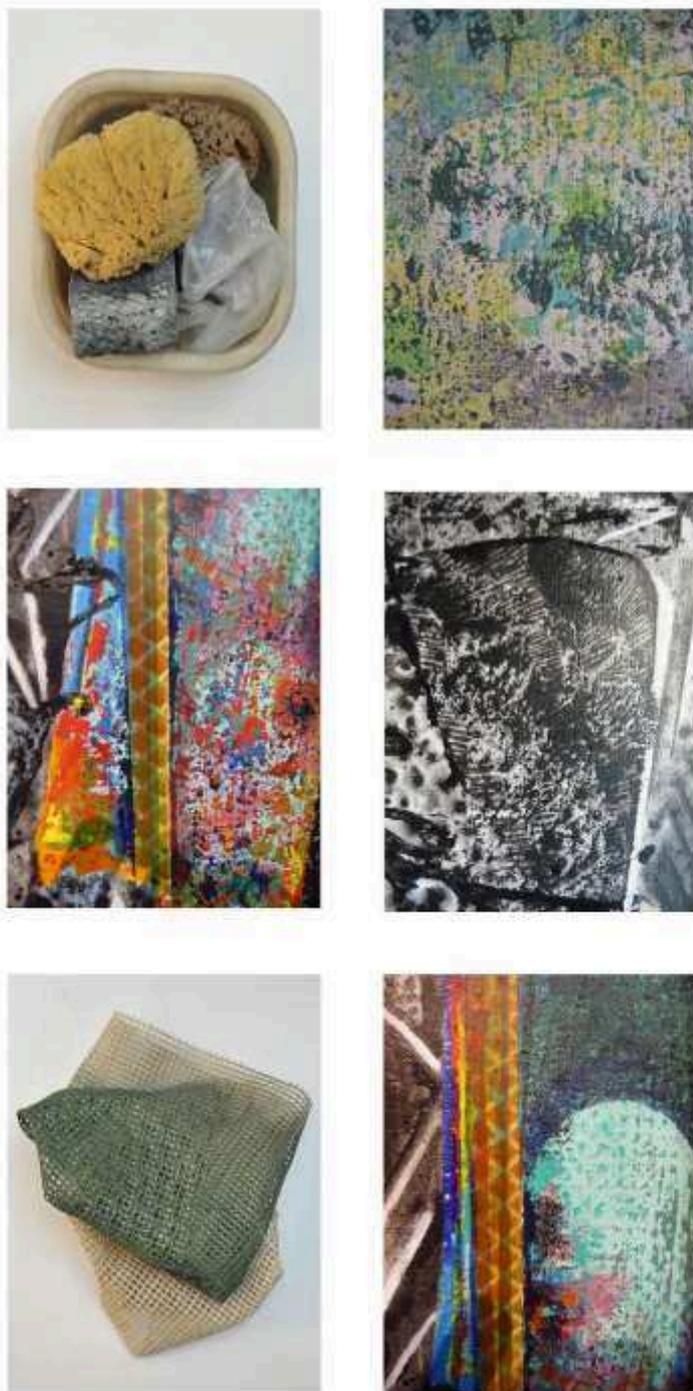


Figure 241, matériaux d’empreintes (éponges, résilles) et détails *D’Invenzione*, fonds d’atelier

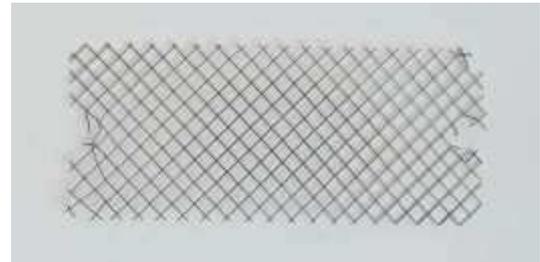
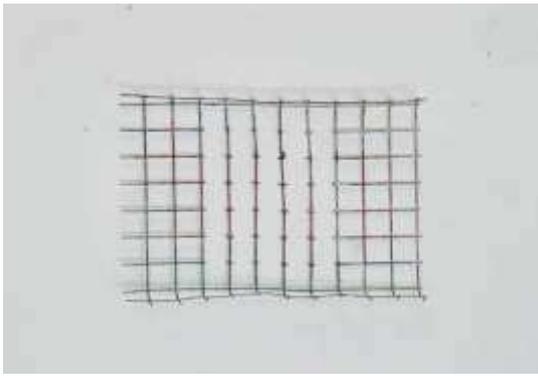


Figure 242, matériaux d'empreintes, fonds d'atelier



Figure 243, macules, fonds d'atelier

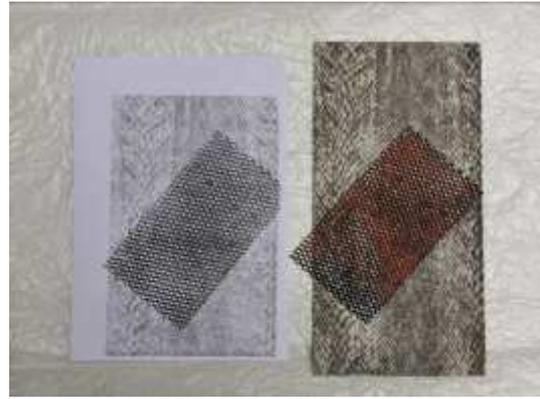
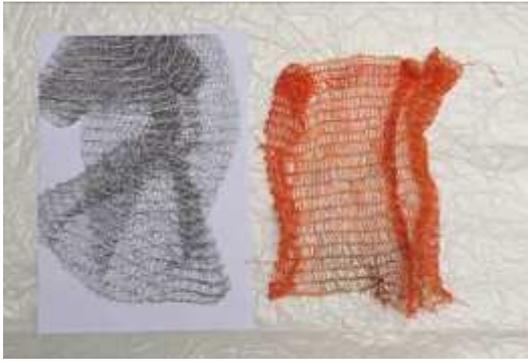


Figure 244, objets photocopiés, fonds d'atelier



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



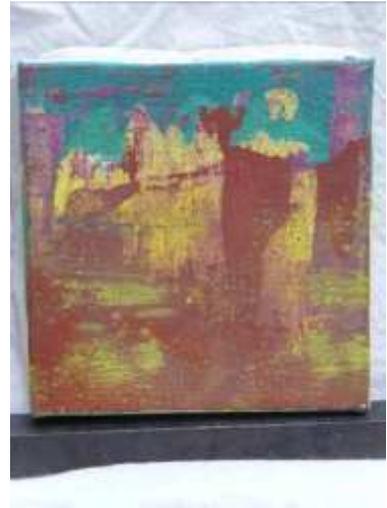
11



12



13



14

Figure 245, toiles d'étude de 1 à 14, fonds d'atelier



Figure 246, En grappe, acrylique sur toile, 1991-1996, 260 x 325 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini



Figure 247, SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff travaille à « En grappe », tirage argentique, 10 x 15 cm, [1991], fonds d'atelier



Figures : 248 et 249, SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff travaille à « En grappe », tirages argentiques, 10 x 15 cm, fonds d'atelier



Figure 250, de NOMÉ François (1593-1623), dit Monsù Desidério, Daniel dans la fosse aux lions, huile sur toile, 44 x 73 cm, Metz, musée de la Cour d'Or



Figure 251, Dragonne, 1994, acrylique sur toile, 40 x 40 cm, coll. part.



Figure 252, Dépaysage I. Mine,
1995, acrylique sur toile,
81 x 100 cm, coll. part.



Figure 253, Dépaysage II.
Poltergeist, 1995, acrylique sur
toile, 81 x 100 cm, coll. part.



Figure 254, Dépaysage II.
Poltergeist, détail, carton gauffré
servant de matériaux d’empreinte,
fonds d’atelier



Figure 255, Dépaysage III. Heide, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.



Figures : 256 et 257, Dépaysage III. Heide, détails, gant et résille servant de matériaux d’empreinte, fonds d’atelier





Figure 258, *Dépaysage VII. L'Ombre*, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.



Figure 259, inv. 28, sans titre, non daté, 31,7 x 24 cm, fonds d'atelier



Figure 260, Dépayage IX. Nacht und Traum, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.



Figure 261, Autoportrait de dos. Écorché vif, acrylique sur toile, 1998, 81 x 65 cm, coll. part.



Figure 262, Dérobée, acrylique sur toile, 2004, 61 x 50 cm, coll. de l'artiste

Décors⁶

⁶ Tous les clichés ont été réalisés par Gérard Dawance, sauf mention contraire.



Figure 263, Requiem, de Berlioz, mise en scène Louis Erlo, décors et costumes Max Schoendorff, 24^e Festival de Lyon, Théâtre romain de Fourvière, 1969, tirage argentique © Rajak Ohanian



Figure 264, Carmen Jazz, mise en scène André Serré, décors et costumes Max Schoendorff,



Figure 265, Une lune pour les déshérités, mise en scène Jacques Rosner, Comédie-Française, Odéon, Paris, 1975, tirage argentique © Rajak Ohanian

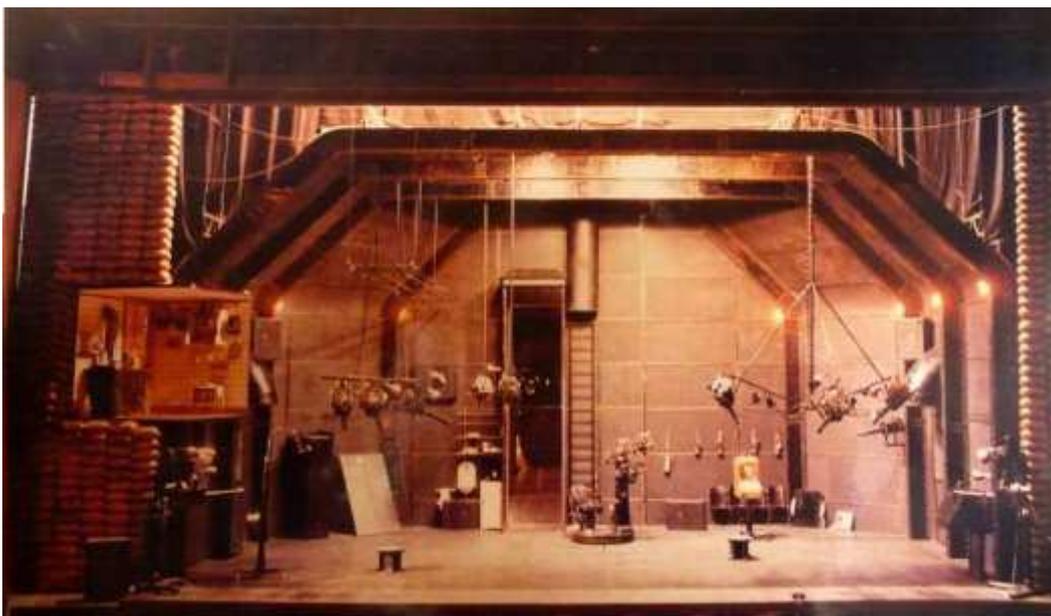


Figure 266, La Langue au chat, de Roger Planchon, mise en scène Roger Planchon, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre de Villeurbanne, 1972, tirage argentique © Rajak Ohanian

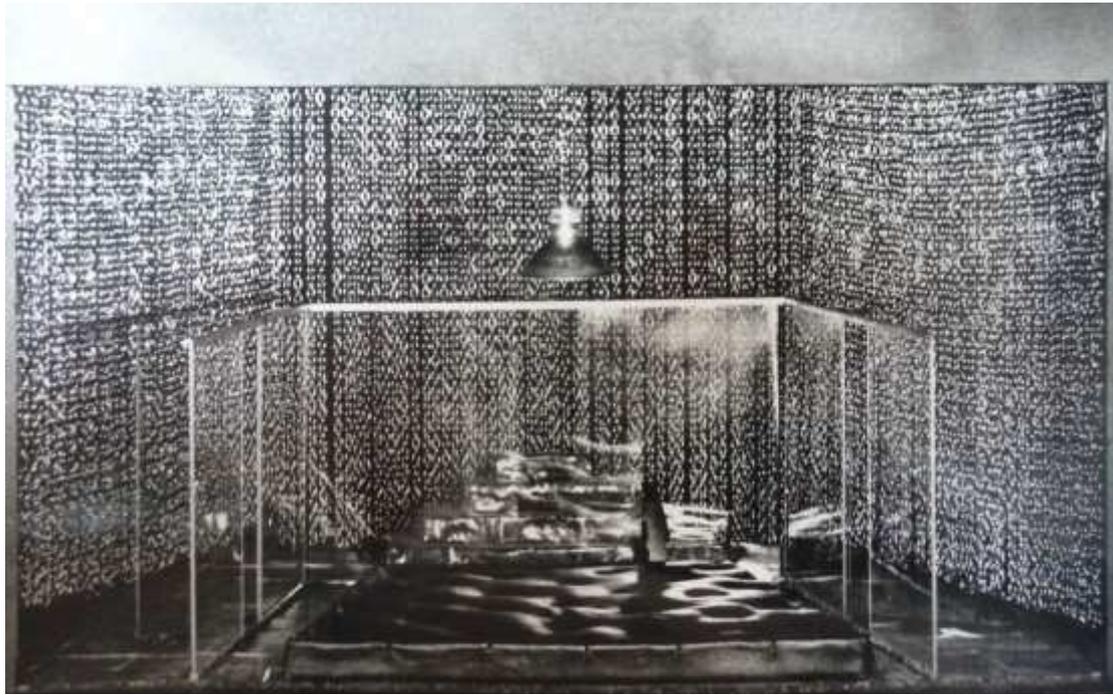


Figure 267, Die Unbeständigkeit der Liebe, [La Double Inconstance] de Marivaux, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Schiller Theater Berlin, 1976, tirage argentique © Rajak Ohanian



Figure 268, Die Unbeständigkeit der Liebe, von Marivaux, [La Double Inconstance, de Marivaux], 1976, illustration de Max Schoendorff, mine de plomb et crayon de couleur, 60 x 42 cm, coll. part.

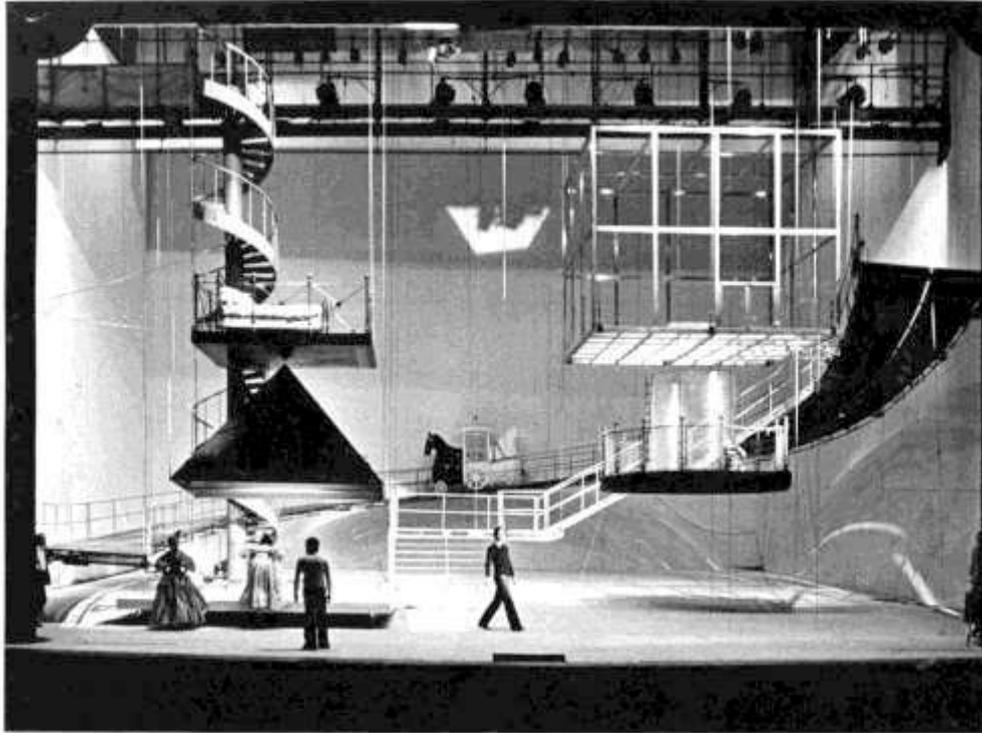


Figure 269, La Cenerentola, de Rossini, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra Garnier, Paris, 1977, tirage argentique © Rajak Ohanian

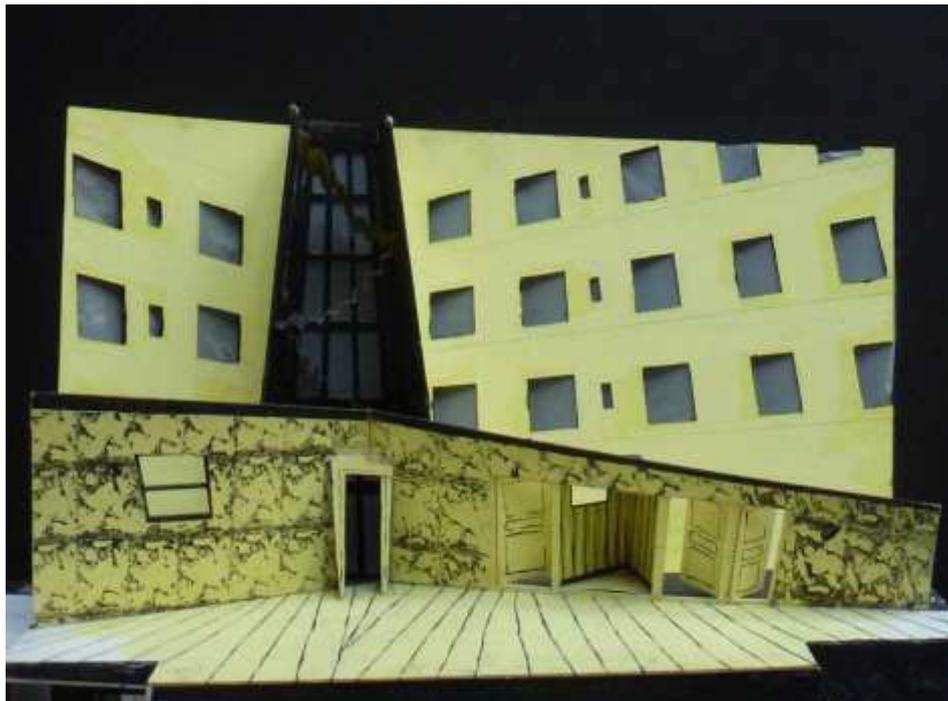


Figure 270, maquette, La Culotte, de Carl Sternheim, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Grenier de Toulouse, Théâtre Daniel-Sorano, 1985, fonds d'atelier



Figure 271, maquette, Rigoletto, de Verdi, mise en scène Johannes Schaaf, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra de Hambourg, 1986, fonds d'atelier

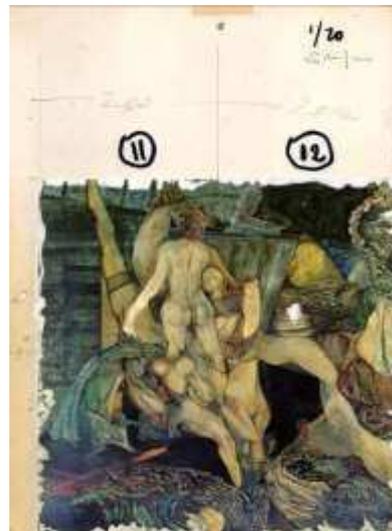
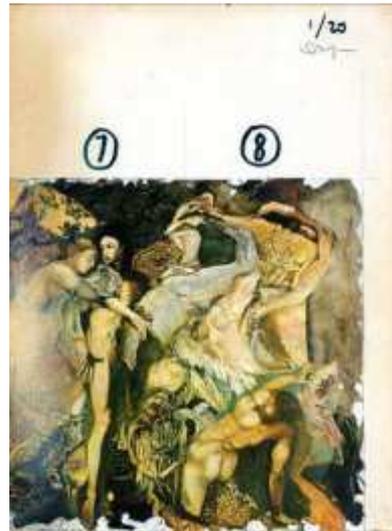


Figure 272, panneaux de la maquette, Rigoletto, de Verdi, mise en scène Johannes Schaaf, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra de Hambourg, 1986, fonds d'atelier

L'atelier⁷

⁷ Tous les clichés ont été réalisés par Gérard Dawance, sauf mention contraire.

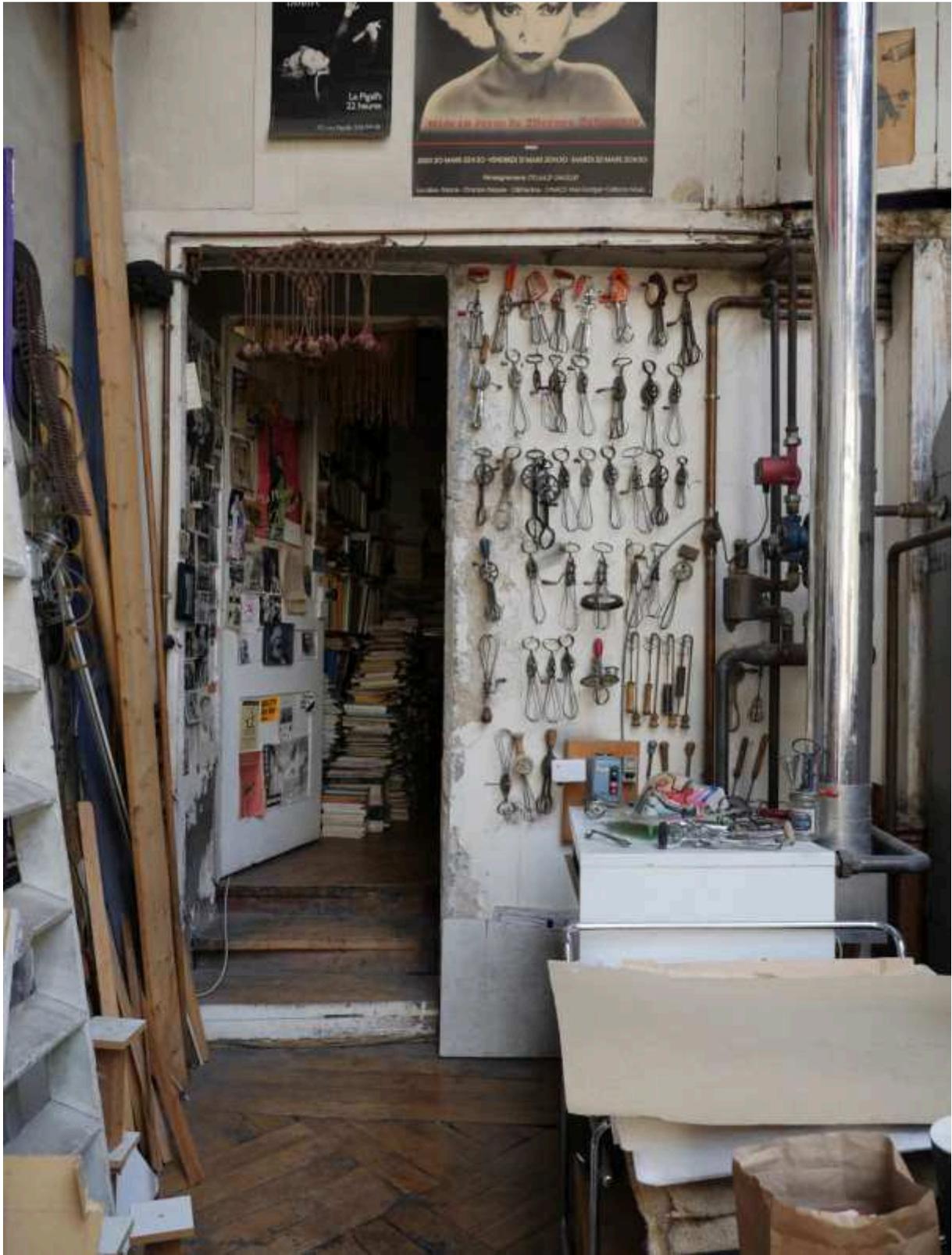


Figure 273, accumulation de batteurs à œufs, mur nord, atelier de Max Schoendorff



Figure 274, Photographies érotiques



Figure 275, porte-clefs et décapsuleur, fonds d'atelier



Figure 276, seuil de l'atelier, lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 août 1952, épinglée sur la porte

Lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti,
17 août 1952

Tu me demandes mon opinion sur ton œuvre, mon cher Jean. C'est bien long à dire en quelques mots – et surtout pour moi qui n'ai aucune croyance – genre religieux – dans l'activité artistique comme valeur sociale.

Les artistes de tous temps sont comme des joueurs de Monte Carlo et la loterie aveugle fait sortir les uns et ruine les autres. Dans mon esprit, ni les gagnants ni les perdants ne valent la peine qu'on s'occupe d'eux. C'est une bonne affaire personnelle pour le gagnant et une mauvaise pour le perdant.

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 fait – il n'y a aucun signe extérieur qui explique pourquoi un Fra Angelico et un Leonardo sont également «reconnus».

Tout se passe au petit bonheur la chance. Les artistes qui, durant leur vie, ont su faire valoir leur camelotte sont d'excellents commis-voyageurs, mais rien n'est garanti pour l'immortalité de leur œuvre. Et même la postérité est une belle salope qui escamote les uns, fait renaître les autres (Le Greco), quitte d'ailleurs à changer encore d'avis tous les 50 ans.

Ce long préambule pour te conseiller de ne pas juger ton œuvre car tu es le dernier à la voir (avec de vrais yeux). Ce que tu y vois n'est pas ce qui en fait le mérite ou le démérite. Tous les mots qui serviront à l'expliquer ou à la louer sont de fausses traductions de ce qui se passe par delà les sensations.

Tu es, comme nous tous, obnubilé par une accumulation de principes ou anti-principes qui généralement embrouillent ton esprit par leur terminologie et sans le savoir. Tu es le prisonnier d'une éducation que tu crois libérée.

Dans ton cas particulier, tu es certainement la victime de l'«Ecole de Paris», cette bonne blague qui dure depuis 60 ans (les élèves se décernant les prix eux mêmes, en argent).

A mon avis, il n'y a de salut que dans un ésotérisme – or, depuis 60 ans, nous assistons à l'exposition publique de nos couilles et bandaisons multiples. L'épicier de Lyon parle en termes entendus et achète de la peinture moderne.

Les musées américains veulent à tout prix enseigner l'art moderne aux jeunes étudiants qui croient à la «formule chimique».

Tout cela n'engendre que vulgarisation et disparition complète du parfum originel.

Ceci n'infirmes pas ce que je disais plus haut, car je crois au parfum originel, mais, comme tout parfum, il s'évapore très vite (quelques semaines, quelques années maximum); ce qui reste est une noix séchée classée par les historiens dans le chapitre «histoire de l'art».

Donc, si je te dis que tes tableaux n'ont rien de commun avec ce qu'on voit généralement classé et accepté, que tu as toujours su produire des choses entièrement tiennes, comme je le pense vraiment, cela ne veut pas dire que tu aies droit à l'assoir à coté de Michel-Ange.

De plus, cette originalité est suicidale, dans ce sens qu'elle t'éloigne d'une «clientèle» habituée aux «copies de copistes», ce que souvent on appelle la «tradition».

Une autre chose, ta technique n'est pas la technique «attendue». Elle est ta technique personnelle empruntée à personne – par là encore, la clientèle n'est pas attirée.

Evidemment, si tu avais appliqué ton système de Monte Carlo à ta peinture, toutes ces difficultés se seraient changées en victoire, tu aurais même pu créer une école nouvelle de technique et d'originalité.

Je ne te parlerai pas de ta sincérité parce que ça est le lieu commun le plus courant et le moins valable. Tous les menteurs, tous les bandits sont sincères. L'insincérité n'existe pas. Les malins sont sincères et réussissent par leur malice, mais tout leur être est fait de sincérité malicieuse.

En 2 mots, fais moins de self-analyse et travaille avec plaisir sans te soucier des opinions, la tienne et celle des autres.

Affectueusement
Marcel

pour copie
Jean-Paul Jungo - Marcel Duchamp

Figure 277, détail, lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 août 1952, épinglée sur la porte d'entrée de l'atelier



Figure 278, Vestibule d'entrée



Figure 279, PIQUENOT Euphrasie, *Vue de l'île de Staffa*, eau-forte, An XIII, 61 x 74,5 cm, Paris, Piquenot graveur, à partir d'une peinture d'après nature de J. A. Knip, coll. de l'artiste





Figure 280, objets disséminés sur les rayons des bibliothèques



Figure 281, manteau de la cheminée de la bibliothèque



Figure 282, éphéméride, fonds d'atelier



Figure 283, étiquettes de vins collées sur le mur de la cuisine



Figure 284, courrier de la préfecture du Rhône, 22 janvier 1882, Archives départementales du Rhône et de la Métropole, 4 M 551

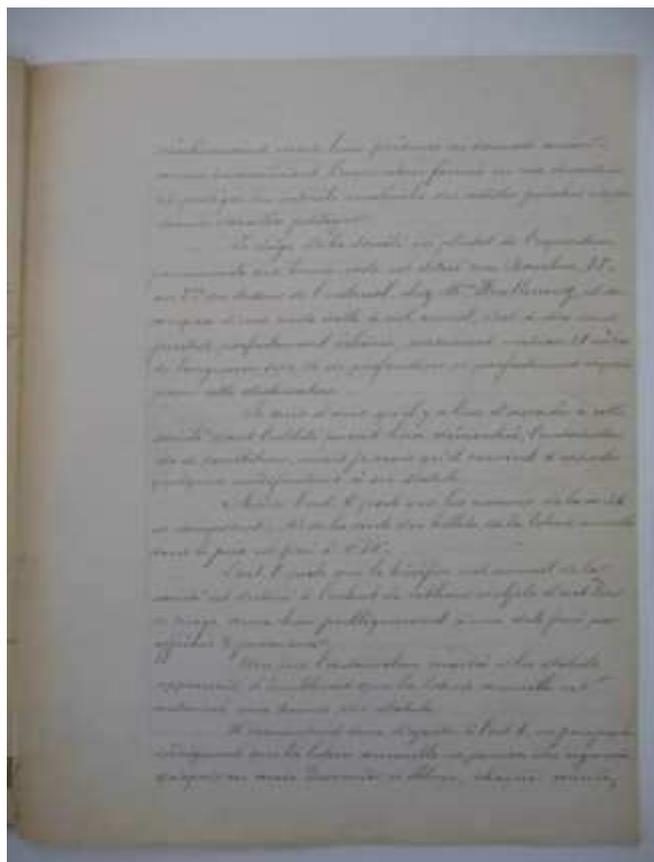


Figure 285, description de la galerie, courrier de la préfecture du Rhône, 22 janvier 1882, Archives départementales du Rhône et de la Métropole, 4 M 551



Figure 286, aménagement de l'atelier, mai 1965 © Yves Orecchioni



Figure 287, l'atelier sous la verrière en 2015



Figure 288, la bibliothèque



Figure 289, mezzanine, fronton de la bibliothèque



Figure 290, mezzanine, fronton de la bibliothèque, Thierry Leroy © Région Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel, 2016 - A.D.A.G.P.



Figure 291, atelier côté nord, Thierry Leroy © Région Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel, 2016 - A.D.A.G.P.





Figure 292, SCHOENDORFF Max, Série de 11 polaroïds, 1983, coll. de l'artiste



Figure 293, Ntshak, polyptyque, 1991, technique mixte, 2 x 21 mètres, Station de métro Gare-de-Vénissieux



Figure 294, détails panneaux, Ntshak, polyptyque, 1991, technique mixte, 2 x 21 mètres, Station de métro Gare-de-Vénissieux



Figure 295, couloir de l'appartement contigu à l'atelier d'origine



Figure 296, bureau de Marie-Claude Schoendorff



Figure 297, tableau noir, atelier



Figure 298, coupons de tissus



Figure 299, coupons de tissus

ANNEXES

Textes de Max Schoendorff

Le Cochon noir, notes. Le Cochon noir, texte et mise en scène de Roger Planchon, 1973,
Villeurbanne, TNP

Le cochon noir : 3^e pièce paysanne régression dans le temps → Gilles de Rais

C'est une drôle d'idée d'inventer une conversation à but de conversation publique.

Peut-être une espèce d'effort exhibitionniste alors qu'on ferait plutôt dans le secret et la pudeur professionnelle.

Depuis une conversation qui se devrait de découvrir un moyen de pratiquer une fente dans le tissu opaque de l'explicite.

D'abord comment pourrions-nous modifier radicalement le ton de notre dialogue, en expurger toutes les scories anecdotiques, les private jokes, sans parler de ce qui ne regarde vraiment personne.

On a toujours eu l'habitude de baisser la voix.

Si je ne me trompe pas, il y a un subtil mélange dans cette pièce de poésie (je veux dire dans le fond de création pure, en quelque sorte musicale), un maelstrom de forces, de courants, de violences déchaînées, organisées, et de nostalgie, de tendresse incarnée dans les nombreux personnages.

Dans le fond qu'est-ce que c'est, la création de personnages –

Comment - (les comédiens écoutent une lecture en fonction des personnages.) – avec la cohérence intérieure qu'on ne peut manquer de prêter à une figure imaginaire mais dont sans doute l'image s'impose assez vite / est-il en même temps possible de maintenir le degré initial d'abstraction du propos – Un des aspects fascinants de ton œuvre 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 parties.

Dépliant Tourisme et Travail, Travail et Culture avec l'Union des arts plastiques, vers 1976



Photo: Jean OMAWALE

Max SCHOENDORFF

Né en 1934 à Lyon. Etudes littéraires. Collaborateur de Roger Planchon au Théâtre de la Comédie et au Théâtre de la Cité. Co-fondateur du "Premier Plan" (Innové de cinéma) et du Congrès Indépendant du Cinéma International. Auteur, avec Bernard Charlot et Raymond Borde, d'un livre sur Jean Renoir.

Décor de théâtre pour Artaud, Ribemont-Dessaignes, Brellier, Gombrowicz, Paul Feyer, Roger Planchon, Eugène O'Neill, Molière. Illustre des livres de poètes par la gravure et la lithographie.

Expositions de groupe dans de nombreux pays d'Europe et du monde. Présente régulièrement ses œuvres à Paris et à Lyon, ainsi qu'à l'étranger.

Plusieurs livres lui sont consacrés, en particulier celui de Robert Dugan (Verrière éditeur). 1976 exposition de lithographies, Décor de "La Double Inconstance" au Schiller Theater de Berlin.

L'initiative de Tourisme et Travail - Travail et Culture d'éditer des œuvres originales ne semble remarquable d'évidence. Elle part de la constatation déjà bien admise mais trop rarement entrée dans la pratique que l'art appartient à tous. Si les classes possédantes tendent à ranger dans leurs privilèges rétrogrades la jouissance des créations culturelles et la capacité d'édicter les critères de la beauté, il est bon que les artistes, dès longtemps pour la plupart acquis à une autre philosophie sociale, saisissent chaque occasion de sortir du cercle vicieux. Pour moi, pour beaucoup, c'est voir disparaître simplement une des plus douloureuses contradictions de la création actuelle : oeuvrer pour des uns, être occupé par les autres.

Schoendorff




7, rue du Griffon - 69001 Lyon
tél. 28.74.36
c.c.p. t.t. 2118-32
c.c.p. t.c. 4900-26

horaires ouverts du lundi au vendredi de 13 h à 19 h 30
le samedi et veille de fête de 9 h 15 à 13 h.

vous proposent, à vos amis, à votre collection.

UN CHOIX D'EDITIONS DE VALEUR, A DES PRIX EXCEPTIONNELS T.T. - T.E.C.

- TROIS CARTES POSTALES reproduisant des œuvres du graveur Paul HICKIN, des peintres Jean JANDIR, Max SCHOENDORFF, tirage limité à quinze mille exemplaires, au prix de 10 F les trois.
- UN POSTER, reproduction de gravures de Paul HICKIN, 45 x 63, sur papier aquarelle Arches grain fin 185 g, tiré à cinq cent exemplaires. Prix 50 F. Un, sur papier spécial 300 g tiré à quatre exemplaires signés. Prix 200 F.
- UNE LITHOGRAPHIE de Jean JANDIR quatre couleurs, 55 x 75, sur papier Arches 175 g, tirée à cinq cent exemplaires. Prix 50 F. Une, sur papier spécial, tirée à vingt cinq exemplaires, numérotés, signés. Prix 400 F.
- UNE LITHOGRAPHIE de Max SCHOENDORFF, quatre couleurs, 55 x 75, sur papier Arches 175 g, tirée à cinq cent exemplaires. Prix 50 F. Une, sur papier spécial, tirée à vingt cinq exemplaires, numérotés, signés. Prix 400 F.

novembre

UN
EVENEMENT
ARTISTIQUE
UNE
AIDE
ORIGINALE
A
VOS
ASSOCIATIONS

INITIALES

La DRAC, la MAPRA, l'ACAL ont choisi comme première action commune concertée de confronter leurs choix dans la création contemporaine régionale non encore révélée et d'en faire une suite d'expositions organisées à la MAPRA.

La nécessité (l'urgence) de cette initiative s'est aussitôt vérifiée par le nombre et la qualité des dossiers que les artistes ont soumis aux trois organisateurs réunis par une même décision :

- parce que la Délégation aux arts plastiques de la Direction des affaires culturelles est, que parmi ses nombreuses et lourdes missions, elle se doit de manifester concrètement son soutien à une création à l'état natif ;

- parce que l'Association des critiques d'art, conscients du rôle de la médiation écrite et parlée dans l'éclosion et la maturation d'une œuvre, entend ici jouer de cette influence positive avant même le premier contact avec le public ;

- parce que, enfin, la MAPRA, organe commun des artistes face à leurs problèmes relationnels à la société, trouve là l'incarnation même des propositions qui l'ont engendrée et nourrie.

Bien sûr, ces trois structures n'ont ni les mêmes fonctions, ni les mêmes histoires, ni les mêmes moyens, aussi le pari n'en est-il que plus excitant de vérifier les clivages ou les convergences des choix de l'institution officielle, des artistes déjà confirmés et de ces truchements du public que sont les critiques d'art ;

Il ne s'agit donc ni d'un concours ni d'un bilan mais d'une confrontation qui ne fait pas semblant d'éviter les accords du plaisir à seule fin de dégager un sens. L'entrelacs des doutes, des incertitudes prétend accéder au sens par ce qu'il a d'ouvert.

L'idée d'aider à la révélation ~~artistique~~ aussi que possible d'artistes dont le talent et l'avenir semblent prometteurs nous dispensera de promulguer des règles byzantines enfantant un palmarès prémédité.

Bref, en cette saison 1990, seront présentées les œuvres de douze artistes par groupes de deux, choisis dans plus de cinquante dossiers, sous la responsabilité, chaque fois, d'un des trois organisateurs. Ce qui ne signifie pas que les autres sont définitivement éliminés.

Hex Schoendorff

à l'attention de M. Alain GARLAND

Et nous voilà à échafauder des visions nouvelles pour une écoute nouvelle de *Carmen*, oeuvre si immensément populaire qu'on pourrait presque croire qu'elle est masquée par sa gloire. Elle est installée dans l'inconscient collectif comme *l'Angelus* de Millet, *la Joconde* ou *l'Île des morts* sans qu'il soit bien facile de déchiffrer le processus de cette accession à la dimension du mythe.

Comment ne pas s'exalter à l'idée déflagrante de confronter, de fondre *Carmen* dans le cadre hautement chargé du théâtre romain de Vienne à la pulsion joyeuse et dramatique du jazz ? C'est faire lever le désir de forcer la chance par la proposition d'un jeu dangereux et violent.

Mais à peine posées et acceptées, ces règles deviennent comme des évidences nécessaires. C'est que, si l'architecture même du théâtre antique interdit le recours à l'illusionnisme théâtral, à ses machineries traditionnelles, à ses changements de décor pittoresques, elle installe d'emblée la présence tragique du fatum qui fonde l'action de *Carmen* et lie le public dans cette communion d'arènes qu'incarne si viscéralement le rituel taumachique.

Tout le travail scénographique devra s'appuyer sur l'énergie des tensions convoquées ici. Comme le swing incarnera l'irrésistible des pulsions qui gouvernent les personnages, le dispositif scénique rythmera l'action dans des lieux simples de formes, nus.

J'imagine qu'il serait juste, au fond du théâtre, de fermer l'espace habituellement ouvert sur les toits anecdotiques de Vienne par un très large écran où seraient projetées des images panoramiques accompagnant l'action. Images affrontées en somme à celles, intérieures, que l'oeuvre suscite en chaque spectateur.

Le lieu scénique lui-même serait un rond parfait de terre d'ocre rouge ("laloro" comme l'évoque Mérimée) à moitié cerné de "barreras" comme dans les plazas où l'on s'imprègne de la présence terrible de la mort.

Tout sera fait pour que l'image, que les costumes de cet opéra funèbre se resituent à la rencontre du tragique gitan et du blues afro-américain. Pour que sur cette mise à nu du coeur se profile l'ombre menaçante d'une corne de taureau (pour invoquer Michel Leiris).

Pour terminer, je noterai que le pari de *Carmen-jazz-Vienne* a ceci de tonique que ne cessent de converger, dans la réflexion amicale et commune, des suggestions liées au plus profond de ce que rassemble ma mythologie intime : la jubilation de Nietzsche dont il serait grotesque de ne pas prendre au pied de la lettre la fascination ("Je ne serais pas loin de croire que *Carmen* est le meilleur opéra qui soit."). Et il parle de la gaieté "africaine" de cette musique, et il y associe dans l'admiration la *Cenerentola*... l'érotisme de la *Habanera*, les cigares roulés sur les cuisses brunes = les costumes de lumière et, pourquoi pas ?, l'Hispano Suiza ?

Max Schoendorff

19/09/91

19/09/91

(à l'attention de M. Alain Garland)

texte destiné au programme de *Carmen Jazz*, à l'attention de M. Alain Garland (producteur délégué), 18 septembre 1991

Max SCHOENDORFF
38 rue Victor Hugo
69002 L Y O N
France
78 42 56 00

(LA BIENNALE DI VENEZIA)

À Monsieur Arturo SCHWARZ

Réponses au premier groupe de questions (pour la publication)

Max SCHOENDORFF né à LYON le 29 DECEMBRE 1934

"Il aura fallu cette occasion pour que je mesure et que je surmonte ma répugnance à m'exprimer sur la présence constante de la pensée alchimique à mes côtés dès le commencement de mon activité picturale.

Certes, ma dernière exposition, Naturam natura docet debellat ut ignem, manifeste clairement, ne serait-ce que par son titre, la référence. Mais ce que cela montre est peut-être que ça cache quelque chose ...

Si, décidément, je refuse de m'instaurer critique de mon oeuvre même, d'en extraire les lois ou les thèmes, si je m'abstiens d'écrire aujourd'hui "Comment j'ai peint certains de mes tableaux", à moins de tricher avec mes règles, je reconnaitrai pourtant mon intérêt très ancien pour l'Alchimie.

J'aimerais reprendre pour mon compte ce que Arturo Schwarz écrit dans son "Duchamp et l'alchimie". Par exemple ceci : "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."

Aussi loin qu'on remonte aux origines de mon travail, il n'est pas possible d'y déceler de traces de préoccupations à finalités esthétiques. Les motivations, les intérêts de la plupart des peintres me semblaient dérisoires : je croyais que la peinture était une philosophie poursuivie par d'autres moyens. Aussi la révélation du surréalisme fut-elle l'éclair qui déclencha tout. En obscurcissant tout.

.../...

« Réponses au premier groupe de questions », 42^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986, p. 1/2

.../...

La culture, l'art que l'Université enseignait étaient bien morts -aussi morts que Dieu. Et depuis, je crus que le seul rôle de la peinture était la renaissance paradoxale hors de cette tombe risible - la subversion des valeurs, découverte de Jarry à Dada, de Duchamp à Max Ernst, elle fit féconder en moi l'envie d'opérations imprévisibles. Mais le matérialisme même ou la matérialité de ces opérations ne pouvait que m'amener à croiser analogiquement la superficie des pratiques de l'alchimie. La lente et difficile collection des textes et des images s'y reliant accompagna et guida souvent mon travail. Leur merveilleux, leur poésie leur mystère instillèrent progressivement une forme de mimétisme.

Puisque je parle de lenteur, j'aimerais m'arrêter un instant sur le rapport complexe et tenace de mes peintures avec le temps. Sans trop souhaiter l'explicitier, je crois qu'il y a là un point de contact entre ce besoin de notions temporelles et les opérations alchimiques mêmes.

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 (Plutarque me servira ici de caution).

L'analogie du temps inscrit dans l'œuvre et du temps de la vie comme œuvre me permettra d'invoquer encore la compagnie des intercesseurs avec lesquels je joignais l'alchimie et la 'pneumatique : la cabale phonétique de Briquet, de Duchamp, de Leiris, Rimbaud et l'alchimie du verbe mais aussi le théâtre et son double ou les méthodes de méditation de Bataille, Nerval et Novalis mais aussi ~~Exxixix~~ Cyrano et Grabbe.

On ré-était alors : "Il faut être moderne, absolument" tandis que le temps se retourne dans tous les sens : mythification et mystification, Je est un jeu...

Aussi saurais-je gré à Roussel d'avoir décrit dans "Poussière de soleil" ces zones d'humour : "Trois minces secteurs blancs asymétriques ... pendant la traversée desquels il s'impose une spécialisation absolue dans l'envoi des boutades appelant victorieusement le rire."

Max Schoendorff

Marcel Michaud vint au devant du tout jeune homme que j'étais, jéré du prestige des aventuriers des inventeurs. En cette rencontre j'étais soudain de toute l'orientation de ma vie future. Pas plus qu'en jour d'hui je ne croyais ~~plus~~, vers 1950, pouvoir jeter des ^{villages} espoirs que dans une subversion permanente des fils sociale, morale, intellectuelle. Il m'aurait à faire de l'idée, en route ou de l'investive la maturation d'une oeuvre qui ils saignent avant même qu'elle ait vraiment commencé d'exister. Tréma que j'aurais il avait l'art d'exalter la contradiction pour rendre le livre en la chargeant d'un signe commun positif. Ainsi le poète obéissait. Il a un orient véritable.

Indifférent aux modes & aux intrigues il allait d'un pas souverain, droit au foyer même de toute chose. ~~Et~~ De là c'est d'un seul regard qu'il considérait la nature l'art & la vie motivationnelle.

Mais ce raisonnement agitaté s'entendait à provoquer, à mélanger, à troubler.

Il semble que cet accord n'entraîne avec
soi rien dans son essence. Tout il devait entreprendre à
l'été du-delà des apparences. Il n'est guère
possible l'atteindre que dans l'éternel. Comprendre
c'est pour lui un acte religieux.

Voilà que les hommages humains. Il du jour lui
sont insuffisants à rendre, c'est à chercher
à générosité, l'humour, d'un homme
qui jamais ne laisse entraver sa démarche
d'une conception des véritables hommes
du monde; sa haine de la lâcheté, sa
révolte toujours juvénile. Et je pense à
André Breton: "c'est la révolte même, la révolte
seule qui est créatrice de lumière. Et cette
lumière ne peut connaître que trois vies:
la poésie, la liberté et l'amour qui doivent
inspirer la même fête et la convergence, à en
faire le cœur même de la jeunesse éternelle
sur le point le moins de l'oubli et le plus
illuminateur du cœur humain".

Marcel Michaud d'abord c'était un ami, un
ami inoubliable. Max Scheler //

Max Schoendorff

30.11.92

UNE PRÉSENCE

Ce n'est pas sans un certain découragement que je me prépare à rendre hommage à la mémoire de René Derouille.

Tout le monde à Lyon, c'est-à-dire une vingtaine de personnes, sait que nos rapports ne furent pas toujours au beau fixe. Remonter le fil de quelque quarante années de bagatelles, de rencontres, de boudoirs, reviendrait à refaire toute l'histoire des Arts à Lyon depuis la fin de la guerre. Qui, aujourd'hui, cela intéresse-t-il, si ce n'est quelques universalitaires en mal de sujets de recherche, de déambuler la ténébreuse et chétive histoire des années 40, 50, 60, 70 ?

Si profond, si général, nous entourait le conformisme ambiant, que tout surmurs moderniste détonait comme un clairon guerrier. Pour moi, que l'identification viscérale aux visées surréalistes tenait pas mal à l'écart de ces stratégies plutôt néo-fœtiques, j'y voyais finalement une soumission masquée aux impératifs de la notabilité locale. De soins, comparés à la subtilité et au raffinement des écrits de Jean-Jacques Ferrant, le volume de la voix de René Derouille, la surface de ses articles, avaient le mérite particulier de provoquer quelques remous.

Si j'avais envie d'évoquer ce passé, j'aurais préféré parmi les rares aficionados de l'art moderne s'emparer du rôle du héros-parieur. Convaincu de son droit "de cuisiner", et les contradictions, les reniements, les trahisons ne le gênaient, confiant qu'il était en sa présence scénique et son poids physique pour faire passer les messages.

Gouverneur de toute une lignée, il avait toujours cherché à être le conciliabule, voire le programmeur, des galeries naissantes. Il a aimé sélectionner des artistes pour les expositions qu'il organisait et sans doute plus encore provoquer la culture et la déception de ceux qu'il rejetait. Je me souviens aussi de terribles conférences torrentielles où il martelait de vertigineux montages verbaux de ses dernières lectures avec la fureur d'un inquisiteur. Mais ce qui nous dépitait, nous les créateurs, c'était que quefureur ne l'empêchait nullement de veiller à présent à la bonne gestion de son pouvoir ainsi l'acquisition des honneurs.

Pour ceux qui n'étaient pas de sa bande, il y avait de quoi envier les dies du moment tant il payait de sa personne. Au fil des ans, pourtant, les options se firent plus incohérentes. Il n'en demeura pas moins qu'en ces dernières années fonctionnaires, la générosité, l'écoute, l'aspect de belle âme, de René Derouille, marquaient irrémédiablement. C'était une sorte de mantras écrits, tel le père chr. comme j'en souvenais le retour aux nouvelles générations d'artistes et d'écrivains. Ce pharos éclairait la "cité bégayante et marchande" avec des rayons de cheval

Quelques semaines avant René Derouille, disparaissait

« Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992, p. 2/2

.../...

Zaza Michaud, qui anima avec Marcel puis seule après sa mort en 1958, la galerie Folklore, jusqu'à l'orée des années 70.

Elle préserva autant que possible, avec énergie et humour, ce lieu, longtemps unique, voué à la création vivante. On ne redira jamais assez la dette de l'art et des artistes à leur endroit.

C'est évidemment chez eux que René Derouille, comme tant d'autres, put prendre un premier contact avec les œuvres qu'il allait ensuite défendre. Folklore, pendant presque quarante ans, prépara les Lyonnais à l'art le moins confortable. D'abord autour du groupe Rémougnage, puis en accueillant des artistes chassés de Paris par la guerre, de Picasso à Max Ernst, de Bram van Velde à Wilfredo Lam. Ce fut aussi une des toutes premières boutiques en France à participer à l'invention du design par la diffusion et l'édition des réalisations du Bauhaus, d'Alvar Aalto, de Le Corbusier (C'est là tout ça.

Max Schoendorff

« La merveilleuse famille des céphalophones », *Musique nouvelle*, n° 2, 1980, p. 8-12

Max Schoendorff

-1-

"Si l'on savait comment saluer nouit
se cravate, on apprendrait plus qu'en
trois années de contrepoint au conservatoire."
(Schönberg)

"D'une seule voix, je crie, vive les
amateurs." (Erik Satie)

Dans l'une des premières livraisons du "Monde de la
musique, Pierre Bourdieu expliquait sa répugnance à
parler de la musique en analysant en sociologue que ce
discours fait partie des occasions d'exhibition intel-
lectuelle les plus recherchées car "... la liste des
oeuvres retenues, les propos destinés à justifier le
choix, le ton de la confidence intime et inspirée,
sont autant de stratégies destinées à donner de soi
l'image la plus flatteuse, la plus conforme à la défini-
tion légitime de l'homme cultivé c'est-à-dire original
dans les limites de la conformité." Oui.

Peut-être puis-je oser malgré tout une tentative som-
maire 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 dis-
tinguer les émotions et les spéculations suscitées par
les rencontres avec les oeuvres de la nécessité ou l'
envie d'en produire à mon tour.

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 vaillance
dont était alors accompagnée quelque allusion à l'
art moderne. Plus, je savais dès lors que ~~seul~~
seul l'art dans ce qu'il avait de plus provocant, de
plus bizarre aussi, ne permettrait de comprendre, d'
admettre la réalité et sa contingence.

Quel scandale de découvrir que les adultes continuaient
de penser, de parler comme si en 1870 Rimbaud et Lou-
trémont n'avaient pas existé ! En 1949, trois ans
plus tard à peine, je découvris dans le même revue,
"X", qui ne parut que deux fois, et Artaud et
Schwitters.

"yo pendor
rere pen nadma
rar pen da panama
no ezer
e nabo
numinissa
et nismini
meniaminia
ams"

criait Antonin Artaud à qui répondait, dans l'autre
numéro de "K", Schwitters :

"Lanke trr gll (Vif.)
pe pe pe pe pe
Ooka ooka ooka ooka
Lanke trr gll
pii pii pii pii pii
Zuuka zuuka zuuka zuuka
Lanke trr gll
Rrump
Rranf..."

(Scherzo de la sonate presyllabique -1920)

Le peintre, le poète dadaïste venait d'ouvrir en moi
les voix de la musique.

D'une part, les recherches "lettristes" de Schwitters
allaient bientôt être rejointes dans ma phonothèque
imaginaire par les films abstraits de Eggeling, quets
certes mais dont je rêvais la musique puis ~~celle~~ de
Fischinger (bien avant Mac'Laren). Formes audibles,
machines donc rythmes dont les noms mêmes sont des
musiques. Picabia, Man Ray, Daiga Vertov, Eisenstein,
Ruthman, Richter, Raussmann. Enfin la partition de
Satie pour "Entr'acte".

Satie, le complice de Picabia, le ~~petropysicien~~ inven-
teur des maisons en plomb, des colliers en têtes de
veaux, de la partition pour

2 flûtes à piston (fa dièse)
1 pardessus alto (ut)
1 bec de cane (mi)
2 clarinettes à coulinne (sol bémol)
1 siphon en ut
3 trombones à clavier (ré bémol)
1 contre-basse en peau
baquet chromatique en ai

instruments de la merveilleuse famille des céphalopac-
nes d'une étendue de 30 octaves, absolument injouable

Ainsi, plus ou moins subrepticement, la musique moderne prend-elle de plus en plus de place à côté du jazz de Parker, de Monk, de Mingus. Malgré l'influence très dissuasive de André Breton dont je ~~crois~~ ^{plus} les goûts musicaux allaient d'Offenbach à Georgius (ce qui n'est pas si mal!), je persiste à penser que j'en suis en grande partie redevable à Duchamp, auteur de l'"Erratum musical" (1). En somme, comme dans les autres arts, j'étais sensible à ce qui, dans la musique, était le plus étranger à la musique, y remène. Duchamp, comme introduction ^à Varèse mais aussi à Webern et, bien sûr, à Cage. C'est, si l'on veut, ma pataphysique qui trouve là son compte. Dans le fond, les compositions de Cage sont avant tout des attitudes, autant de mouvements d'un opus unique, sa vie. Il ~~continue~~ ^{répète} Duchamp (même si parfois ses orientalismes se désorientent!). Plus encore que de Terry Riley, Phil Glass, LaMonte Young ou Steve Reich, aujourd'hui je me sens des affinités avec Gavin Bryars ; mais vite, j'aime chez Cage ce que j'aime dans l'"Oulipo", dans les "Mille milliards de poèmes" de Queneau. 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 "Socrate". Qu'avec Humbert Camerlo et Marius Constant (2), nous ayons pu, grâce à Rolf Lieberman, donner corps à une intégrale Erik Satie, me semble une des élégances du temps qui passe : mon décor pour "Socrate" était une "cage". Le premier disque dont je fis l'acquisition au début des années 50 était l'Erik Satie d'Helena Bockl. Mais durant cette même année 1980, et avec les mêmes complicités, il m'est donné de faire les décors pour une soirée qui regroupe "le Château de

(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" Sans objet et surtout de différents points et faisant une sculpture sonore qui dure. 1913.

(2) Marius Constant, un ami dont je suis au mariage "les Chants de Maldoror".

"Barbe-Bleue" de Bartok et "Erwartung" de Schönberg ;
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 (après intermède de musique militaire que je
dédie à Charles Ives).

En remontant le courant ^{alors} anachronique ce ne peut-être
sans émotion que j'évoque la figure de ^{Schönberg} ~~cet interces-~~
cherchant dès le début du siècle "un autre moyen de
liaison formelle d'une force suffisante pour réduire
les événements musicaux au même dénominateur". Ne som-
mes-nous pas tous, créateurs/destructeurs du XXe 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 certitudes ?

"Rien de ce qui est devenu ne saurait être vrai", a
écrit Nietzsche.

Adorno, dans son "Introduction à la philosophie de la
nouvelle musique", nous éclaire :

"L'art a-t-il perdu l'immédiate certitude de soi, la
confiance en ses formes et matériaux acceptés sans dis-
cussions alors que dans la "conscience de la détresse"
dans la souffrance illimitée qui s'est abattue sur les
hommes et dans les traces qu'elle a laissées dans le
sujet même, cet art a reçu l'apport d'un obscur qui n'
interrompt pas comme un épisode l'Aufklärung achevée,
mais couvre de son ombre la dernière phase de l'Aufklä-
rung et naturellement presque exclus, en vertu de sa
puissance réelle, la représentation par l'image... l'
art... aide à éclairer uniquement en convainquant scie-
ment la clarté du monde de ses propres ténèbres."

Dans cette évocation superficielle, je ne peux manquer
de dériver de Schönberg (qui fut peintre au di 1) à
certains de ses descendants : grâce auxquels sans doute
je ramonnais vers lui. Kurt Weill par exemple dont
"L'Opéra de 4 sous" et "Mahagonny" se firent des intro-
ductions à l'opéra. Dans ce oscillation des rescon-
tres, ce n'est que bien plus tard qu'il fut possible
de connaître ses deux symphonies de jeunesse où se

conjuguant et se croisent les influences de Schönberg et de Busoni (Busoni dont le "Faust" est l'une des oeuvres sur lesquelles j'ai aimé travailler au théâtre).

il lui

Et puis, Hans Eisler qui nous racontait à Lyon où il venait diriger sa musique pour le "Schweyk" de Brecht monté par Planchon, que déjà en 1914 il avait écrit un oratorio "contre la guerre" d'après des textes de Li Taïpe avant d'aller travailler le contrepoint à la composition chez Schönberg à Vienne. Si je compte bien ce devait être en 1923.

qu'à ma peinture,

pour moi

Ainsi abordai-je dans une ambiance brechtienne le dodécaphonisme, l'École de Vienne, guidé ensuite par Michel Leiris et Georges Limbour. Curieusement, autant ~~qu'à ma peinture,~~ cette filiation se poursuit pour moi dans une sensibilité à la fois politique et théâtrale qui rapproche ~~qu'à ma peinture,~~ des oeuvres de Hono ~~de~~ de Zimmermann. "Les Soldats" me semble, dans le domaine lyrique l'une de ces oeuvres impossibles auxquelles il est important de s'affronter. Cet opéra qui prend son plaisir si l'on peut dire l'écriture sérielle et lui adjoint collages et citations, ignorant ou résolvant le dichotomie Expressionnisme/Surréalisme suggérée par Adorno, est une adaptation de la pièce de Lens que nous avons travaillée avec Planchon pendant presque toute l'année 1954 sans trouver les financements pour la monter. (Cette même pièce qui fut pour beaucoup, une dizaine d'années plus tard, le révélateur de Chéreau.) Peut-être est-ce parce que l'opéra peut vraiment être apprécié comme un art total ou au moins totalisant qu'il est un véritable lieu d'échanges des diverses recherches d'aujourd'hui. "Un opéra, écrit Michel Leiris, est de la musique en action et qui par delà sa valeur émotive (sérieuse ou bouffe) prend littéralement le théâtre et le théâtre d'opérations."

chap d'

Je ne saurais estimer la chance d'avoir pu apprécier le parcours qui sépare les deux mises en scène par Chéreau de "Lulu" de Wedekind à Milan au Piccolo Teatro en 1972 de "Lulu" de Berg à l'Opéra de Paris en 1979 ; il faudrait situer aussi ce que nous devons aux

mondes plastiques d'un Kegel ou d'un Bussetti (Sade, encore un intercesseur !).

De même qu'on voit le corps d'un ouvrage se faire le lieu d'affrontement entre les contraintes d'un système et les ailes des libertés d'interprétation, de même s'affrontent et s'échangent les préoccupations musicales et temporelles de toute une part de la peinture ~~et~~ de la sculpture d'aujourd'hui et les préoccupations plastiques et spatiales des compositeurs. (Je songe à la beauté visible des écrits de Stockhausen, ~~et~~ de Xenakis par exemple : on pourrait les exposer dans une galerie. Comme on peut rêver d'entendre jouer certains tableaux, depuis Mondrian jusqu'aux conceptuels...) Au terme de cet effort assez brouillon pour dégager quelques lignes de force entre mes goûts et ma peinture, il ne m'étonne pas que ~~ce soit~~ de cette dernière ~~qu'il me soit~~ encore le plus malaisé de parler. Tout simplement trop englué sinon engagé, sans doute, dans un art dont l'essence est d'être en crise ; moins conscient d'une évolution que de révolutions qui de retournements en détours écrivent l'esthétique d'un siècle, bientôt.

"Wozu ? A quoi bon . A quoi bon des poètes en temps de manque?" Interrogeait Hölderlin. Il me pleut de laisser Mauricio ~~xxxxx~~ Kegel répondre :

"Pour éprouver les dissonances du monde de manière si profonde et si durable que seule la poésie puisse être l'instrument de la médiation.

Pour aiguïser le sentiment de tout ce qui n'est pas art au point que l'art devienne presque-non-art.

Pour introduire une telle poétique de l'action qu'elle devienne une vraie politique.

Enfin la conscience poétique de l'homme devient la plus violente expression de sa conscience politique. ~~xxxxxx~~

Poétique musicale au lieu de politique musicale."
Voilà, reprenons notre souffle, retenons-le. Retenons-nous bien. Silence.

Max Schoendorff

Après dix-sept ans d'existence, l'ADDA doit une fois de plus mobiliser toutes ses forces de conviction pour son droit à la vie et son rôle unique sur la scène culturelle.

Depuis plusieurs années, une situation générale de crise enveloppe l'activité artistique. Même les institutions publiques, après s'être impérieusement installées à la conduite du marché de l'art, se sont repliées dans une attitude d'attente.

Le domaine privé des galeries et des collectionneurs, déjà ramené à des rôles de figuration, ne semble désormais de gérer des valeurs refuges.

Les artistes, dans l'espoir de rattraper le maigre surs, n'ont plus qu'à tenter la chance dans cette loterie de déesse.

Mais pourquoi donc devons-nous consacrer tant de temps et d'énergie à lutter contre le courant ? Il serait si reposant de baisser les bras et de brader les environs.

C'est que nous sommes associés dans cette conviction que l'art est plus qu'un jeu de société sous la règle de la chance.

Et que ce supplément d'âme sans lequel disparaîtrait la liberté ne se formule pas dans les bureaux mais fermenté dans les ateliers et les studios.

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 cité.

Il est loin de s'écarter de Lyon rayonnant en Europe et dans le monde comme poste avancé de la poésie et capitale de l'imprimerie et du livre illustré.

Quant à nous, ce n'est qu'une première satisfaction d'avoir été admis comme les apôtres d'une renaissance de cette Renaissance. C'est en particulier convaincu d'une décentralisation s'appuyant sur un très ancien patrimoine artistique et culturel que nous avons raisonnablement théorisé notre projet. Une fois, il revient au Politique de reconnaître la dimension qu'il mérite.

Dès le mois de septembre 1995, la rédaction de la deuxième convention sera mise en chantier : les termes et les objectifs seront ajustés. Pour notre part, nous sommes prêts au développement de chacun des postes de notre cahier des charges. L'aise, l'enthousiasme, sont toujours là, perceptibles à chaque réunion de travail. Il nous faut l'assurance des moyens dévolus à l'action.

L'URDLA installée au confluent de l'Art et de la Culture n'a un sens, un droit à l'existence, qu'à la condition d'être à même de naviguer dans ce remous. Nous devons à la fois et contradictoirement satisfaire aux exigences subjectives de la création artistique et à l'objectivité des contraintes matérielles et économiques.

C'est l'inconfort de cette position que nous assumerons et pour laquelle nous ne pouvons renoncer à militer.

Max Scheendorff
président de l'URDLA

pour Hermine Gilbert / 1995

Max Schoendorff, peintre, Lyon.

" La première motivation est "négative": je ne supporte ni les idées, ni les actions de droite. Je conteste que la distinction de la droite & de la gauche ait disparu. Voter pour Robert Hue se situe dans cette affirmation. Et agir pour que la pensée de gauche ne se limite pas à quelques réflexes de sensibilité. Je souhaite que la gauche se reconnaisse mais dans sa pluralité.

Robert Hue me semble le mieux à même d'écouter les attentes du grand nombre de ceux qui sont ignorés ou méprisés & de mettre en avant les propositions imaginatives & neuves. Il me semble celui qui aujourd'hui propose le mieux de mettre la politique à la recherche d'un mieux-vivre de tous & non de plier la société au service de la gestion.

Il incarne aussi un langage nouveau en quête de rapports nouveaux, simples, sincères. Ce qui il dit sur l'emploi, les salaires, la laïcité, l'accès à la culture correspond à mes idées - ce n'est pas les solutions technocratiques qui ... la base mais des transferts importants

par exemple



SCARABOCCHIO (1)

Une feuille de **papier**. Soixante-cinq par cinquante centimètres. Raisin, parce qu'autrefois - malgré tout longtemps après l'invention de la pâte de chiffons par les Chinois - ce format était marqué du filigrane d'une grappe. Mi-figue, mi-raisin. Il faudra choisir le recto ou le verso, face ou pile.

Vous voici dans nos petits papiers.

Blanc "Rares sont les hommes qui ont vu du blanc pur." (G.C. Lichtenberg) Ludwig Wittgenstein poursuit : "Si je dis d'un papier qu'il est d'un blanc pur et que, placé contre de la neige, il paraisse alors gris, cela n'empêche pas que dans son environnement normal j'aurai cependant raison de le nommer blanc, et non pas gris clair."

Dessin "Ne se distingue pas de "dessin" avant 1790 (année de l'invention de la lithographie!). Tracer les contours ou former le projet, le plan, c'est désigner la représentation concrète.

"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, le plan, le modèle. Voyez ce qui reste après cela ! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture." (Ingres)

Encore proche de la première pensée, étude ou croquis d'ensemble ou de détail, il exhibe le processus créatif même s'il ne s'empresse pas de céder la place à la peinture. Le trait est tiré, il faut le voir : grammaire du dessin, réflexion sur les pouvoirs de l'art dans la limitation des moyens, écriture du trait, fuite de l'avant vers l'après inventaire, description. Erotique de l'arabesque.

Dès avant les grands jeux du noir et du blanc, les sacrifices ordonnèrent les cercles de pierres, les gravures des rochers, les railloux firent des ronds dans l'eau et le hasard propose les plans des parcs, les arbres, l'entrelacs crypte 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 couvrant d'art.

Taches, bifures, 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, pinceau. Tracer avec les doigts dans la buée, dans la sueur. L'ombre gagne et trace ses contours, démembré Osiris et signe ses inventions.

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 !

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 saie, la fumée.

Dessin.

La vie, le néant.

La colombe et le corbeau.

La craie et l'obsidienne.

Peau de glivre 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 parachute.

"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.

Max Schoendorff

(1) : Gribouillage, gribouiller.

« Scarabocchio », Noirs dessins, 40 artistes, cat. d'exp., Lacoux, Centre d'art contemporain, 1996



Carnet de travail, liste des œuvres citées dans « Une vibration particulière », Passants, Lyon, Aedelsa Éditions, 2004, p. 94-101

Élections municipales lyonnaises. Programme « Allions-nous pour Lyon » de la liste pour l'Union de la gauche conduite par Max Schoendorff, Lyon, deuxième arrondissement, 1995

ALLIONS-NOUS POUR LYON

A LYON 2^e

MAX SCHOENDORFF



"DISCOURIR, C'EST ASSUJETIR"

A ceux qu'étonne ma présence à la tête de la liste "ALLIONS-NOUS POUR LYON" dans le deuxième arrondissement, je répondrai qu'elle me semble pourtant l'illustration même de l'événement qui se prépare. Ces élections municipales sont la dernière chance d'empêcher une seule famille politique d'accaparer l'ensemble des commandes de la société. Si j'ai accepté, avec conviction, de me joindre à l'équipe rassemblée par Gérard Collomb, c'est pour bien marquer que le temps n'est plus aux doutes mais à une solidarité claire et simple contre les maux infligés par l'injustice quotidienne.

Ne nous laissons pas abuser par les mots, ni les sous-entendus qui veulent imposer comme loi naturelle la domination de Lyon par la droite. Pas plus que n'est naturelle la crise qui frappe durement les moins riches, pas plus n'est fatal le monopole du pouvoir par une minorité bien pensante, confortablement installée dans sa légitimité en trompe-l'œil.

Si, demain, les Lyonnais que les mystifications de propagande ont plus ou moins réussi à dépolitiser rejoignent enfin leur vrai camp, notre camp, celui de la lutte contre la résignation, et retrouvent le réflexe d'un vote de gauche, alors les faux-frères - faux-ennemis auront des surprises.

Je ne conçois pas le rôle d'un artiste sur la scène électorale comme un gadget décoratif. C'est en partant de l'art qu'on peut envisager la culture. Et la culture dans la société n'est pas un divertissement mais un avertissement. Pourtant, la culture qu'on vous vend n'est pas souvent la vôtre. Elle est, comme le reste, devenue une marchandise médiatique.

Ainsi peut-on éclairer l'ambiance de tartuferie qui règne dans la Presqu'île sous la chape du conformisme à toute épreuve de ceux qui se considèrent comme les propriétaires de la ville.

En choisissant de voter selon votre cœur, vous refuserez d'adhérer au "Club des Lyonnais du consensus" à qui on essaie d'inculquer désirs et refus.

J'ai lu les journaux, écouté la radio, regardé la télévision : je n'y trouve que de la communication, c'est-à-dire de la publicité, c'est-à-dire de l'aliénation, c'est-à-dire de la mort. Je vous invite à être avec nous du côté du renouveau, de la vie.

■ MAX SCHOENDORFF



ALLIONS-NOUS POUR LYON

"QU'EST-CE QU'UN COMPORTEMENT DÉMOCRATIQUE ? UN COMPORTEMENT TEL QU'IL REND LA DÉMOCRATIE POSSIBLE ET NON PAS QUI MONTRE LA DÉMOCRATIE."
HERBERT AITCH

UN ARRONDISSEMENT FACILE À VIVRE



JACQUES

L'espoir d'une vie plus conviviale, la volonté d'y parvenir, inspirent l'ensemble des membres de notre liste dans toutes ses composantes.

Dans la complexité des tâches qui nous attendent, nous dégagons en priorité :

- l'éducation : moyens étendus à l'école publique ;
- l'emploi : déjà sinistré, encore menacé par l'exterritorialisation de grandes entreprises publiques ou privées ;
- la qualité de la vie urbaine : circulation et stationnement maîtrisés - urbanisme harmonieux - nouveau confluent...
- l'amélioration de l'accueil - revitalisation du tourisme - place importante aux activités culturelles ;
- le rétablissement de la sécurité de proximité.



CAVARETTI

La précédente municipalité, où figuraient Albéric de Lavernée et Anne Puyès de Chavannes, a affiché son intolérance réactionnaire à l'égard de certains aspects historiques de la République - tolérance des modes de vie - et surtout son indifférence aux problèmes de notre société et de la jeunesse : sida, prévention et combat contre la toxicomanie.

■ B.B.

LOGEMENT

Depuis plusieurs années, en rencontrant les habitants du deuxième arrondissement, j'ai pu constater l'état d'insalubrité, le manque de confort de nombreux appartements :

- 4 % ne possèdent ni douche, ni W-C. intérieurs ;
- 5,5 % ne possèdent ni douche, ni baignoire ;
- 24 % ne sont pas équipés de chauffage central ou électrique...
... ce qui fait plus d'un tiers de logs sans confort minimal.



BARCOUNE

En façade, des immeubles de haut standing fraîchement ravalés s'alignent. Ce sont des cache-misère : dans les cours intérieures des grandes artères du deuxième, des gens se chauffent au bois, font des efforts désespérés pour vivre à peu près dignement.

Il faut engager avec résolution un vaste programme de réhabilitation et de mise à jour des logs insuffisamment confortables, et développer un programme de construction d'appartements à loyers accessibles sur les terrains publics libérés, en coopération entre les offices H.L.M. de la Ville de Lyon, de la Courly et du Département, avec la participation des "fonds de logements" des entreprises SNCE EDEPT.

■ I.R.



LATIRE MICHELS



J.A. CLEMENT

HÔPITAL DE L'HÔTEL-DIEU

L'actuel maire de Lyon, Michel Nait, en plein accord avec le gouvernement, voudrait transformer l'hôpital public de notre arrondissement en lieu d'expositions.



INGELS

C'est sans conteste un très beau monument architectural mais, avant tout, un hôpital public fonctionnant depuis des siècles en plein centre-ville.

Les économies de santé se multiplient depuis une dizaine d'années : les temps d'hospitalisation sont raccourcis toujours au détriment du malade, les budgets de personnels sont resserés...



WILLIAM SEWERS

Or, les Hospices Civils de Lyon sont financés par la Sécurité Sociale, par les impôts : c'est le bien de tous.

Il est vital de maintenir un hôpital de proximité au cœur de Lyon. Et, comme René Chevallier depuis 1992, nous demandons un référendum sur l'avenir des Hospices Civils de Lyon.

■ I.R.

LES INTELLECTUELS SE MOBILISENT...

Tous ceux qui ont, à un titre ou à un autre, une responsabilité dans l'activité culturelle de la cité, nous soutiennent la candidature de Max Schoendorff parce qu'elle apportera dans sa vie politique l'expérience d'un artiste-citoyen et l'imagination d'un créateur capable d'envisager d'une vision nouvelle les défis du futur de Lyon.

■ JEAN-JACQUES LEBRIANT

Journaliste

Ancien inspecteur général des spectacles

Ont déjà signé : ■ ROBERT DROGUET - écrivain ■ BERNARD HOEPPNER - écrivain, traducteur ■ GEORGES PÉJU - libraire ■ PIERRE GHOISE - écrivain, plasticien ■ BERNARD SIMÉONE - écrivain, traducteur ■ CATHERINE GOFFAUX - diffusion livres ■ JEAN MÉRÉU - musicien ■ RAJAK CHANIAN - photographe ■ LOUIS SCLAVIS - musicien ■ ALAIN LOVATO - sculpteur ■ ALAIN DETTINGER - guitariste ■ ANDRÉ SERRE - metteur en scène ■ MADELEINE LAMBERT - peintre, conseillère art. ■ PATRICK LAUPIN - écrivain ■ GILLES CHAVASSIEUX - metteur en scène, acteur ■ ANNIE ZADEK - écrivain ■ RAYMOND CHRAT - historien du cinéma ■ THÉRY RENARD - écrivain, éditeur ■ JOËL VERNET - écrivain ■ JEAN-PAUL VINCENT - architecte ■ HENRI UGHETTO - peintre ■ CLAUDE BURGELIN - écrivain ■ BEATRICE DE JURQUET - écrivain ■ PAUL GRAVILLON - écrivain ■ RENÉ MÜNCH - peintre ■ JEAN-PIERRE SPILMONT - écrivain ■ JACQUELINE SALMON - photographe ■ JEAN-CLAUDE CHUZEVILLE - photographe ■ PAUL HICKIN - graveur, scénographe ■ ODILE ET GEORGES BACCONNIER-BERJOT - architectes, scénographes ■ STÉPHANE BRACONNIER - peintre ■ BERTRAND TAVERNIER - cinéaste ■ MICHEL BATAILLON - conseiller artistique.

"Max Schoendorff

est de ceux qui font

rayonner Lyon bien

au-delà de nos fron-

tières. Il a accepté

de mettre son talent au service de notre

liste "ALLIONS-NOUS POUR LYON".

En lui accordant votre confiance, c'est

une autre dimension que vous donnerez

*au deuxième arrondissement.**



■ GÉRARD COLLOMBE

RENCONTRE AVEC LA LISTE

MAX SCHOENDORFF
60 ans, peintre

BERNARD BOSCH
35 ans, cadre assurance

ANNA ROCCA
40 ans, sec. de direction

NADIA ZENATI
35 ans, architecte

JULIEN SARTRE
37 ans, écrivain

GISLAINE SAVE
37 ans, mère de famille

DENISE HERROU
48 ans, auteure

YVONNE PORTAL
52 ans, retraitée

ISABELLE ROUTISSEAU
30 ans, fonctionnaire

FRANÇOIS BISCHOFF
59 ans, ingénieur Air France

FLORENCE DESORBRAY
37 ans, artiste

ALAIN LA FOSSE
37 ans, ingénieur SNCF

GAËLLE APRIEUX
24 ans, journaliste

ALAIN SAINT-PATRICE
40 ans, ingénieur

ARNAUD DE CHAMPS
DE SAINT-LÉGER
20 ans, juriste



RENCONTRE : MARDI 6 JUIN 1995 - 20 H. 30 - PRÉSENTATION DE LA LISTE DU 2^{ème}
HÔTEL CHARLEMAGNE - 23, COURS CHARLEMAGNE, 2^{ème}

Pour nous soutenir dans la transparence démocratique, vous pouvez envoyer un chèque au mandataire financier de MAX SCHOENDORFF. Un reçu sans nom de bénéficiaire vous sera délivré. Adressez votre chèque à l'ordre de : MONSIEUR AIMÉ RAMOUSSE - 55, rue Bussière 69600 OULLINS.

Nom : Prénom :

Adresse :

Tél. :

Lettre à Stani Chaine, Lyon-Poche, 15 février 2000, en réponse à l'article paru dans Lyon-Poche, n° 1457, 9-15 février 2000

A Stani chaine
critique d'art
à Lyon - Poche.

15 février 2000

Pauvre diable,

Je ne me serais certes pas astreint à te traiter
d'immondioc, tant tu le prends toi-même, si
~~un~~ sentiment de honte n'écroulerait
l'écoulement de voir encore une fois cette
ville ^{lyon} à laquelle je vous qu'on'aimons essayer
les idaloussures de te l'incrimine.

Comme le philistin imbecile qui perçoit de son
prophie l'olympia de Manet tu gredames
dans la bouffonnerie gâtée pour l'agrément
de tes trois lettrés obscurantistes. Mais tu aurais
fort de croire que ta prétention de critique te
met à l'abri d'un fameux retour de bâton: tu
ne tes sens plus mais, nous, on te sent.

Que tu mette au compte d'un "fasoisme de salon",
d'un "intellectualisme égaré" qui s'ennuie "le goût
de quelques-uns des plus profonds penseurs & écrivains"
jeunes de ce temps. ^{pour l'instant} te ^{de} ^{la} ^{main} ^{parmi} ^{les}
tenants de la pensée hétérodoxe coupierante dont
nous soussions les ^{explicit} ^{ia;} ^{tu} ^{gards} ^{toute} ^{prudence} ^{d'} ^{artist}
p^{er} l'extrême onction de ton torde-cul qui trompera
qui pu a soit. ^{ce} ^{qui} ^{pas} ^{de} ^{laisser}
Honnêtement pour toi, à ce niveau d'égoïsme on te barbotte
pour giffer on balance le gain - un pied au cul de une
tarte à la moutarde ^{suffisamment}.

Va repandre dans la lettre de ^{ma} ^{déconsidération} V. & soigne bande postale & Co

Textes sur Max Schoendorff

1 THEOREME.

La peinture de Max Schoendorff est un processus incorporé, autant qu'une maxitation silencieuse. Le rôle de la nuit, du mutisme, de la méditation de la mastication d'une couleur plombée qui refuse la lumière, est à déterminer. Et encore, la part de l'immobilité, de la matité, de la surdité muette des dessous, de la suppression des toniques; de l'absence aussi des apparences d'une construction victorieuse; de l'interdiction enfin, qui règne sur une carte aveugle, qui régit une liberté ambiguë, ai-guë, qui régit l'embarquement par un code dont la complexité coupe les bras du peintre. Fâcheuse incidence? Que non: l'angélisme se définit par ses ailes.

2 PARABOLE.

Et connaissez-vous la fable du couvercle? Un amateur fait reproche à Pautrier de peindre non le fruit, comme il se doit depuis Renoir, mais l'emballage. C'est navrant, et voici la même chose: Schoendorff devait peindre pour l'amateur véritable, des cathédrales de silence, des monuments engloutis, des citadelles, des burgs, disons le mot, informels, beaux comme Victor Hugo. Mais il ne peint que le couvercle; des couvercles plombés; mais oui, Francis, de cerouil, parfois à deux places, 130x190, -à qui la deuxième? Voilà qui ressemble déjà, qui rassemble, disons: les éléments et les batteries d'un classicisme cuirassé, dont La Parole est de ne rien dire.

3 PERIODE.

Quand Max Schoendorff eut envoyé à Paris les tableaux blancs de 1958, il put alors se mettre à tout autre chose: argent plus noir que la saie, bleu plus noir que la mort, vieil or riche plus aérien qu'une transparence. Ces tableaux se partageaient plus simplement. On avait laissé derrière soi les complications d'une lecture cryptée qui montrait son mystère. Une autorité s'imposait comme une odeur. Enterrées dans le plomb, couleurs, chantes!

4 AVANCE.

En aucun cas, il ne peut plus s'agir désormais d'un document frontispécieux ni ornemental. Tout au pire, pour le noble amateur, d'une peinture frontale ou murale. Moins dans le sens où le mur de Léonard accueille la surprise des accidents et des batailles, invente un oeil ou un reflet d'ossement, que dans l'opacité solide de sa nature et de sa fonction: le soleil se brise, l'ombre s'étend, la lumière s'arrête, la nuit vient, l'homme se repose, gardé (je veux dire: protégé, je veux dire: surveillé) par la opacité tacite du secret. Je veux dire: gardé par le secret, gardé au secret.

5 PHILOSOPHYSIQUE.

Ce n'est plus un secret chimique. De la cuisine fin-XIXe et jusqu'à Dubuffet, préparation, shampooing, brilage, hautes-pâtes et macadam, on est passé (par l'école du Pacifique?) dans l'autre mansion relativiste et restreinte. La tache du peintre se fait Hertz, quarts et Max Planck. On rigole, mais en termes de physique: la résistance de la matière, l'équation de l'énergie, le coup de la masse. L'atelier devient la pile d'un bombardement moléculaire sans psychologie, avec un certain nombre de petits boutons germinaux bien précis: Cranach, Kafka, Heidegger, Brecht, sont des têtes de secteur, tout couvant. La réceptivité demeure-∞: la tâche du poète (René Wittmayer) née d'une tout autre source, est demeure fraternelle:

Hölderlin,

6 LA TACHE

"Au camp de ce soir la terre, le lapement de la conscience, c'est la plus affreuse manutention à sustenter et retendre.
"Cosmos, haines, joutes, soleils: les cataractes de la haine affluent

en fluide de la tour des éclairs, abîment, étouffent les grains conceptuels de la personne mortelle, qui cherchent à se répandre en coups de tonnerre sur la veille.

"Car, malgré les yeux pleins de l'esprit: la bonté et la barbarie, ils ne voudraient pas nous laisser faire l'étude, en sons mal articulés et toujours changeants de l'enfer.

"Mais cette maladie en mort, en rage, non parvenue encore en finition de stage, tient contre la grosse prédestination toujours infirme, déposée, jamais désempoisonnée.

"Ainsi, peu à peu, la conscience, non plus lapée mais lapant, la capitale du tropique des adieux, elle pourrait être monumentale et idyllique pour un ayant-commu tout ce qu'on frustre et irrite.

"Lui, parle encore, dépravé et confus, dans les plus vieux états du vide. (Arles, août 1959).

7 LORETTE.

Ce vide-là n'est pas celui de la toile. Je ne suis pas celle que vous y croyez. Chaque tableau est une aventure unique. Je n'ai jamais aimé que vous. Quand Schoendorff commence, il ne sait plus rien. La seule leçon vient de la manière dont les choses se comporteront. Stries, verticales, voiles d'or, turbulences, couvertures. "L'accumulation du dessin annule le dessin" est une maxime de Schoendorff. Elle n'est pas celle que je croyais. Il faut s'habituer à travailler dans une certaine proximité. On n'a jamais écrit avec son cœur, pleuré avec son âme, peint avec son œil. A quoi ressemble-t-elle? Le tableau favori du peintre est toujours celui qui lui échappe le plus. Je ne suis pas celui que vous croyez. Allez-vous en, mon beau miroir. "Moi j'étais mou et indolent, et je n'avais aucun talent acrobatique" (Sacha Guitry). Il n'est pas étonnant que l'on dise d'une prostituée qui n'est pas celle que l'on croyait: c'est un vrai tableau. On devrait aussi inverser les termes, non? Wittmeyer sait tout ça: "Je continue le voyage à pied, avec toujours là même confusion, car je ne crois pas ce qui la provoque: la volonté des gens, du monde, des choses, de vous faire ressentir que sous cette seule apparence, ils sont vrais".

8 L'EXCLUSIVE.

Il y a aussi autre chose. Mais c'est déjà une phrase toute faite. Et c'est bien cela: les automatismes. Et l'immédiate légitime défense, à la hauteur du double débrayage: pourquoi ne pas les utiliser aussi, roulés dans la farine. Entendons-nous, voulez-vous: Schoendorff ne peut pas oublier ce qui précède. Ce qui va suivre ne précèdera pas forcément: ça précède déjà. Une gomme servira toujours à effacer et l'on efface toujours de la même façon: blanc et noir et blanc bonnet noir du cheval blanc d'Henry IV de Shakespeare; quelle est la couleur de ses yeux bleus? Van Gogh disait-il que le génie ne fait que ce qu'il peut, et Stendhal qu'une dame en avait pour monter en calèche.

9 LE GALOP INUTILE.

Mais revenons à nos couvercles, gravés dans le temps, par le temps. Ils ne sont pas exempts des traces de hasard que la pluie et la poussière déposent sur les vitres des maisons à l'abandon. 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 tenace. Oh l'on voit que les couvercles deviennent des boucliers de combat aux chamarrures inutiles, aux beautés naturelles. C'est un curieux chemin pour y revenir (au naturel); mais l'avait-on quitté un seul instant?

10 A LA SANTE

Il faut bien arriver à constater de visu un art de parade, mais il conviendrait de s'entendre à l'avance sur le sens de ce mot. Bateleur muet ou self-défense autocratique? Contre quels coups? Sinon ceux d'un sort

incertain que l'on met en demeure de s'expliquer sur le fond, comme on dit; alors même que l'on glisse, dans une embarcation de pure ambiguïté à travers les récifs et les saecres d'une geste amincée, que l'on a condamnée au préalable à ne vous offrir que ses charmes. Et l'on reprend un toile comme on tisse une pellicule nécessaire, comme une grille de lecture, comme une protection prémonitrice qui va au-devant des événements, couvercle prévu, bouclier de parade, bouquet sans fleur auquel il manque les tiges. La vie passe. "On est beaucoup trop gentil." Eh quoi! "On est les plus heureux de tous". Les fastes de la folie se déroulent si loin!

11 CORRESPONDANCES.

Aussi est-ce dans une grande liberté qu'il est loisible de prendre l'un pour l'autre, le noir pour le blanc d'argent, le dessin pour son absence Wagner pour un contemporain, Max Planck pour un copain, la typographie pour un art majeur et les aieas de la vie pour des facta est. C'est un vain travail que de détruire un dessin, de renier une toile: une plage est un ceroucil, une exposition entière se cache sous un seul tableau; il y a des nus, des yeux, un art sacré, des côches de 1930, une rivière de diamant ou de campagne, une bouche ouverte et des chèvres fossiles derrière le moindre point de la toile. A quoi bon s'abuser soi-même? Tout cela est vrai. Rimbaud prenait carrément une usine pour une mosquée Cap Canavéral est un café-concert. Pourvu que ça dure.

12 L'OS.

Ne nous égareons pas. Tout est simple. L'excès de dessin annule le dessin C'est ainsi que l'on invente la trame, le fond, le tout. Des couleurs sont prises dans le réseau, et quelquefois elles viennent pour prendre au filet le filet. La poudre d'or ou d'argent ne s'emploie qu'avec difficulté: le tableau se fera donc dans les limites de la contrainte. Généralement, on désigne par là le classicisme. Voilà qui va très bien. L'éclat des couleurs est arbitraire. On s'était adjoint un complice: la lumière. Il ne reste qu'à boucher les approches de cet alter ego équivoque On noircit. Des couleurs demeurent; elles ont du courage. Il a toujours fallu des héros. Ceux qui restent, ceux qui Max-Mahon, ceux qui sont là. Nous sommes pierres vives. Je, cuirassé, Max Schoendorff, déclare mon tableau inapte à tout autre esclavage et fonde sur sa spécificité l'emploi de montemps. Je descends de Granaeh par l'ascenseur.

13 OPTIQUE.

La télévision, l'autre jour, m'a réservé une autre surprise: André Leclerc le second de Jean Nohain, et Georges Van Parys, auteur de C'est un mauvais garçon, évoquaient la mémoire d'Henri Garat. Eh bien, si j'avais moi aussi la chance d'être lerrain, oh Max! je n'aurais plus hésité à le prendre respectivement pour Curt Jurgens et Bertolt Brecht, au piano. C'était germaniser, comme Jean-Jacques herberisait. On me dira que Jurgens a engraisé; mais c'est une objection latine. Ou encore que la frange de Van Parys est mondaine; mais c'est spécieux. Du reste, ce rapprochement malaisé et de mauvais goût n'apporte rien, pas plus que mon écriture n'est toute thibétaine, malgré les dires de Jean Paulhan. Et pour en finir avec tous ces noms jetés sous les dents comme du sable dans un rouage, il me faudrait prononcer, à propos des peintures de Max Schoendorff, celui de Max Ernst dont l'influence fut grande. Mais avec Max Planck, voilà beaucoup de Max et la minétemaxomanie m'agace.

14 MECANISME.

Refaisons la nuit. L'ennui est que l'on ne voit rien. Il est évident que bien des tableaux récents sont "noirs", si l'on peut dire; et qu'ils invitent précieusement à une lecture de détail comme une estampe. De la nuit, Schoendorff dit: "La nuit est retour par excès de présence"; c'est bien énigmatique. Et c'est fait-pour, comme un paradoxe. Mais ces tableaux sont bien sombres, dira l'amateur poli. Que s'est-il passé? Quell

nécessité de quel mutisme viendrait boucher, berner, taire toute affirmation? Les couvercles couvriraient-ils une souffrance muette qu'il serait vain de solliciter? Pourquoi la nuit ne reviendrait-elle pas masquer les transitions qui risqueraient abruptes d'être pierres d'achoppement, et de trahir son secret, leurs secrets, les secrets du secret? Il y a comme un excès de présence dans ces formalités nocturnes. Il a bien fallu appeler le retour de la nuit, par le silence, dans le mutisme, sous la couverture des forces de garde. La nuit alors, comme une proximité légendaire, mais vérifiée, granue, matérialisée, visible enfin.

15

L'EXPOSITION.

Abolie, travestie, mensongère, c'est sous la croûte noire que l'on a enfermé le mystère. Piquez là votre juste colère, amateur amoureux: on a caché la vierge dans les rugosités de la nuit, et le mystère même paraît un peu coquet de sa personne. Un géôlier qui s'amuse, dans sa grande figure debout que peignait Zurbarran avec une ombre portée, à paraître tel que l'on est condamné à l'attendre, dissimule son visage sans se donner la peine d'inquiéter. Ah, que l'angélisme de la bure n'aille pas tromper encore l'œil noir du sècle assombri par l'égarément, nous ne pourrions rien pour nous retrouver dans cet obscur labyrinthe! L'écho de certaines mutations élargit la passe des erreurs incertaines. Ne criez plus: ce n'est pas votre voix que j'entends, mais celle que les parois aveugles du caveau répercutent aux seules fins d'imaginer l'espace. Les torches sont cassées. Dirty, petite toile bleue si noire est un rai aussi opaque que la porte qui s'est fermée.

16

L'ETRANGER.

D'énormes striures obliques gris-bleu se mettent à barrer un châssis oblong. Quelle naissance de quel jour est venu chercher le noir caché de quelle aurore ou de quelle éolusion minérale sous le sillon mat, veines de quelle pente plate, à gemme italique? Rendez-vous, c'est un ordre. A flanc de tableau, des graviers enfouis? Sous le minéral, quelle mine? Il faut désamorcer la métamorphose, crie un douanier. Une voix flûtée répond aux questions. C'est le peintre! Où ça? Là, près de la frontière. Que va-t-il faire? On se met à courir. Trop tard. "Qui cherchez-vous?" dit Jésus. C'était encore trop frais, s'écrie un expert en s'essuyant les mains à son frac. Ne laisser pas sécher, on est foutu, dit le commissaire priseur, qui n'en veut plus. Les journalistes hésitent. Prenez toujours une photo, Litter.

17

LA GNOSE.

Sans doute existe-t-il à partir de Maître Eckhart, une Mystique rhénane que M. Ancelet-Heustache peut étudier au Seuil, et sérieusement, une reproduction de la parcheminée patinée peinture d'ivoire fortement brûlé (au figuré, seulement) de Max Schoendorff, toute récente et achetée par une haute collection lyonnaise moderne, avec sagacité, pourrait-elle, à bon droit, prétendre représenter le dernier visage et exprimer la pérennité d'un Hommage à Maître Eckhart (c'est le titre de ladite toile), mais dans le même temps, l'on est tenté de taxer, au prix d'un jeu de mot de Prince, de ligne ce Max Ecart, de suite de ligne intérieure, où le Prince a daigné graver en épaisseur un Signe de Croisement perpendiculaire, dont le Symbole est Sacré et l'apparence irréfutable, en Haut, à la Droite d'un espace froid et ocre, couleur de Terre, propice sans doute seulement à l'étude de l'écriture plastique, avec de sombres taches, comme la Faute répétée, tournées vers ce relief Rédempteur et, dans leur orientation demeurée libre, qui illustrent le Libre-Arbitre.

18

GLOSE.

Et sans doute, et dans le même temps, l'inspiration de ce peintre qui titre allègrement ses tableaux Le tiers de William Blake (l'on y voit en effet les burning brights que l'on dirait d'un Georg entièrement recal-

culé à la base) ou Un alleluiah de silence (tu parles! il y a une sorte d'essaim rougeâtre de plus de soixante centimètres en plein milieu) peut-elle prêter à l'évocation d'un Calice presque tragique à d'une orature de 1925 dans un lamé de Peiret, oh Dally! On pense bien qu'il s'en réjouit, le peintre, tout ensemble dans une auto-dérision propre au Créateur à dans le goût, disons, généreux de répandre d'une seule main une semence ambiguë. Si l'on voit dans le double mouvement gris d'une symétrie demi-cerclée en bas, la forme transparente d'un verre à pied, il trinquera à ce baptême permanent. On n'a jamais voulu Max Schoendorff tenté par l'esprit (latin?) de définition, ni proposant son balancement (germain?) d'une quiddité proprement indéfinissable, que nous dirons, mazée.

19 SNACK DE L'ARTISTE.

"Entre l'originale objectivité de l'oeuvre et ce qu'elle inscrit de subjectivité (une espèce d'odeur de délectation morose?) l'idéal du tableau est comme l'accélération du "faire", se racontant jusqu'à l'assouvissement d'en avoir assez dit. Mais la réussite mathématique, l'absolu des coïncidences font frôler l'inceste. Mais l'écho exigerait une affirmation: positivité du négatif; je préfère la négativité du positif même. Et c'est cette zone d'absence qui paraît fonder une quête essentielle. Le couvercle est un œil plus gros que ce qu'il regarde, sans recul et sans secours de la lumière qu'il oblitère; la toile est un regard regardé face à face, comme un portrait qui verrait la fonte des architectures. Il y a eu un accident artistique. Rassembler les éléments décollés, arrachés n'est pas ressusciter la victime. Le recueillement devant cette fosse encore ouverte laisse libre la subjectivité. On est moins sur ses gardes. La liberté en art, ultérieurement, prend une forme semblable au jugement."

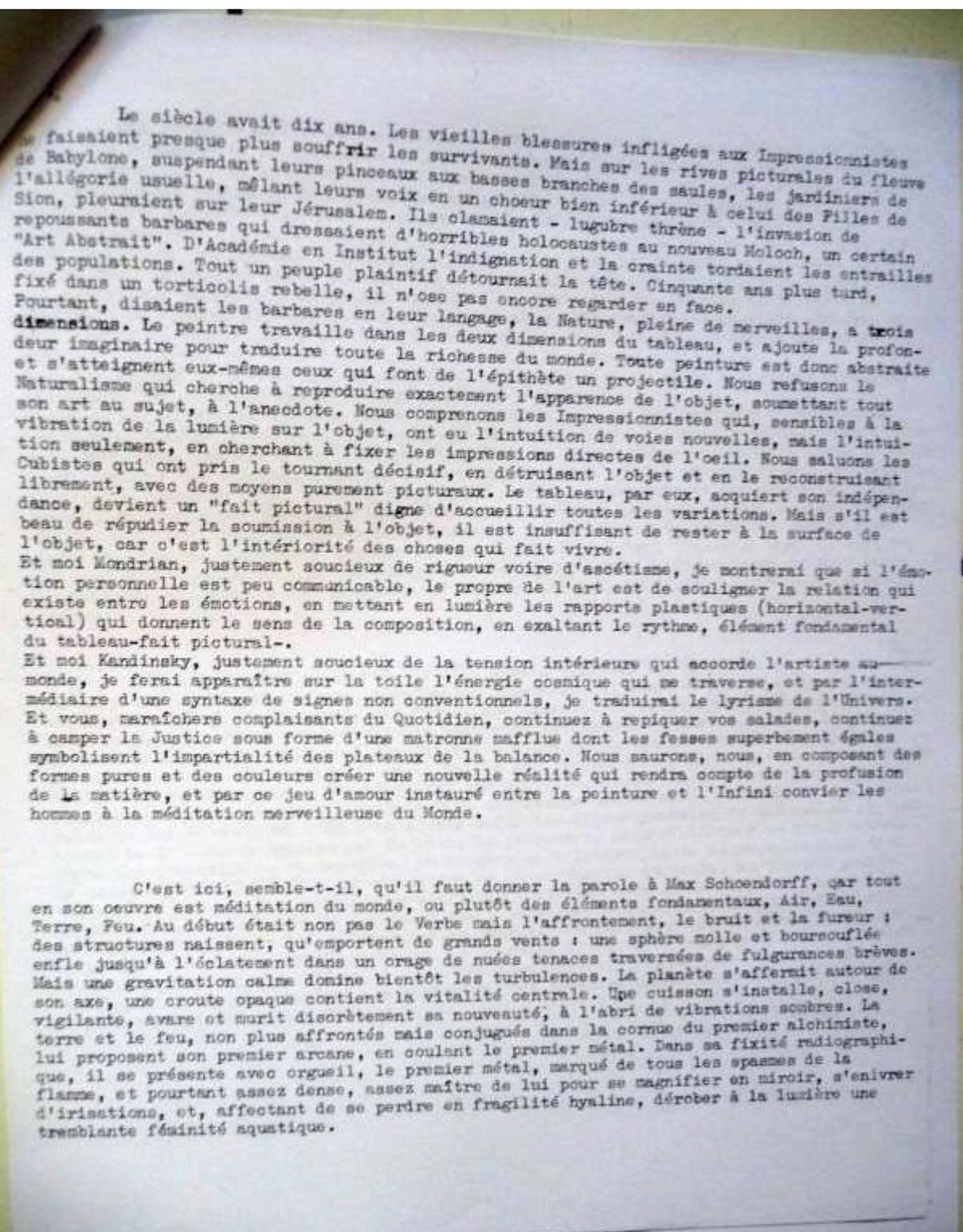
20 JOURNAL.

Il est quatre heures passées. L'après-midi sera sans pluie, malgré les menaces. La fumée de la cigarette s'en va par la fenêtre ouverte. À cette heure calme -les enfants ont goûté- un des tableaux brille à contre-jour. Je ne le vois plus. Bon débarras. L'autre, le blanc, est aussi dépassé que mes projets de roman. Le troisième me rappelle les machines à perspective (de Brunelleschi?) dont Paulhan me parlait en m'incitant à lire Baltrusaitis. Si Schoendorff m'entendait! Je viens de translater quelques-unes de ses phrases. Ce qu'il est intelligent... Le montage m'a posé quelques problèmes. On verra toujours. Je me demande si la pluggée (la vision caméramique de haut en bas) ne le travaillerait pas: ces histoires du portrait de qui (ciel ou œil) verrait se dissoudre les constructions. Bon. Après son intervention, bien reprendre en main l'essai. Les mouchez sont intenable avec ces temps d'orage. Un des tableaux s'est éroulé hier; il devait être mal accroché. Ça fait peur, ce morceau noir de mur qui fait du bruit, soudain. Pas de mal. Bon. Reprenons.

21 L'ECHO.

Le passage d'une forme fige une attitude, fige en attitude une possibilité jusqu'alors insue. De même, des rencontres et des conversations, qui peuvent faire verser ici ou là. Puis, c'est la vieille loi (la grosse pré destination, dont parle Wittmeyer) qui reprend le dessus, entée plus ou moins des nouveaux acquêts, s'il en est. Les trajets des influences sont très flous. Et la manière d'assimiler ici une amitié, là un aspect dogmatique, ailleurs des bribes entrevues qui paraissent appartenir à son propre folklore, les inventions, enfin, qui sont les pieuvres indéscriptibles d'emprunts immodérés, d'erreurs véritables que l'élan sans doute ou le désir font avaler à soi-même comme couleuvres (inoffensives). De même, l'air d'une époque associe tant de marines! tant de pinceaux, et de plumes! L'amateur qui n'aime pas le jazz trouve tout pareil. Un ami ne jette pas un œil aux peintures. Il aime mieux la musique. Tout pareil aussi.

Après 1959.



Le siècle avait dix ans. Les vieilles blessures infligées aux Impressionnistes ne faisaient presque plus souffrir les survivants. Mais sur les rives picturales du fleuve de Babylone, suspendant leurs pinceaux aux basses branches des saules, les jardiniers de l'allégorie usuelle, mêlant leurs voix en un chœur bien inférieur à celui des Filles de Sion, pleuraient sur leur Jérusalem. Ils clamaient - lugubre thrène - l'invasion de repoussants barbares qui dressaient d'horribles holocaustes au nouveau Moloch, un certain "Art Abstrait". D'Académie en Institut l'indignation et la crainte tordaient les entrailles des populations. Tout un peuple plaintif détournait la tête. Cinquante ans plus tard, fixé dans un torticolis rebelle, il n'ose pas encore regarder en face. Pourtant, disaient les barbares en leur langage, la Nature, pleine de merveilles, a trois dimensions. Le peintre travaille dans les deux dimensions du tableau, et ajoute la profondeur imaginaire pour traduire toute la richesse du monde. Toute peinture est donc abstraite et s'atteignent eux-mêmes ceux qui font de l'épithète un projectile. Nous refusons le Naturalisme qui cherche à reproduire exactement l'apparence de l'objet, soumettant tout son art au sujet, à l'anecdote. Nous comprenons les Impressionnistes qui, sensibles à la vibration de la lumière sur l'objet, ont eu l'intuition de voies nouvelles, mais l'intuition seulement, en cherchant à fixer les impressions directes de l'œil. Nous saluons les Cubistes qui ont pris le tournant décisif, en détruisant l'objet et en le reconstruisant librement, avec des moyens purement picturaux. Le tableau, par eux, acquiert son indépendance, devient un "fait pictural" digne d'accueillir toutes les variations. Mais s'il est beau de répudier la soumission à l'objet, il est insuffisant de rester à la surface de l'objet, car c'est l'intériorité des choses qui fait vivre. Et moi Mondrian, justement soucieux de rigueur voire d'ascétisme, je montrerai que si l'émotion personnelle est peu communicable, le propre de l'art est de souligner la relation qui existe entre les émotions, en mettant en lumière les rapports plastiques (horizontal-vertical) qui donnent le sens de la composition, en exaltant le rythme, élément fondamental du tableau-fait pictural.

Et moi Kandinsky, justement soucieux de la tension intérieure qui accorde l'artiste au monde, je ferai apparaître sur la toile l'énergie cosmique qui se traverse, et par l'intermédiaire d'une syntaxe de signes non conventionnels, je traduirai le lyrisme de l'Univers. Et vous, maraîchers complaisants du Quotidien, continuez à repiquer vos salades, continuez à camper la Justice sous forme d'une matrone maflue dont les fesses superbement égales symbolisent l'impartialité des plateaux de la balance. Nous saurons, nous, en composant des formes pures et des couleurs créer une nouvelle réalité qui rendra compte de la profusion de la matière, et par ce jeu d'amour insaturé entre la peinture et l'Infini convier les hommes à la méditation merveilleuse du Monde.

C'est ici, semble-t-il, qu'il faut donner la parole à Max Schoendorff, car tout en son œuvre est méditation du monde, ou plutôt des éléments fondamentaux, Air, Eau, Terre, Feu. Au début était non pas le Verbe mais l'affrontement, le bruit et la fureur : des structures naissent, qu'emportent de grands vents : une sphère molle et bourecuflée enfle jusqu'à l'éclatement dans un orage de nuées tenaces traversées de fulgurances brèves. Mais une gravitation calme domine bientôt les turbulences. La planète s'affermait autour de son axe, une croûte opaque contient la vitalité centrale. Une cuisson s'installe, close, vigilante, avare et surit discrètement sa nouveauté, à l'abri de vibrations sombres. La terre et le feu, non plus affrontés mais conjugués dans la cornue du premier alchimiste, lui proposent son premier arcane, en coulant le premier métal. Dans sa fixité radiographique, il se présente avec orgueil, le premier métal, marqué de tous les spasmes de la flamme, et pourtant assez dense, assez maître de lui pour se magnifier en miroir, s'enivrer d'irisations, et, affectant de se perdre en fragilité hyaline, dérober à la lumière une tremblante féminité aquatique.

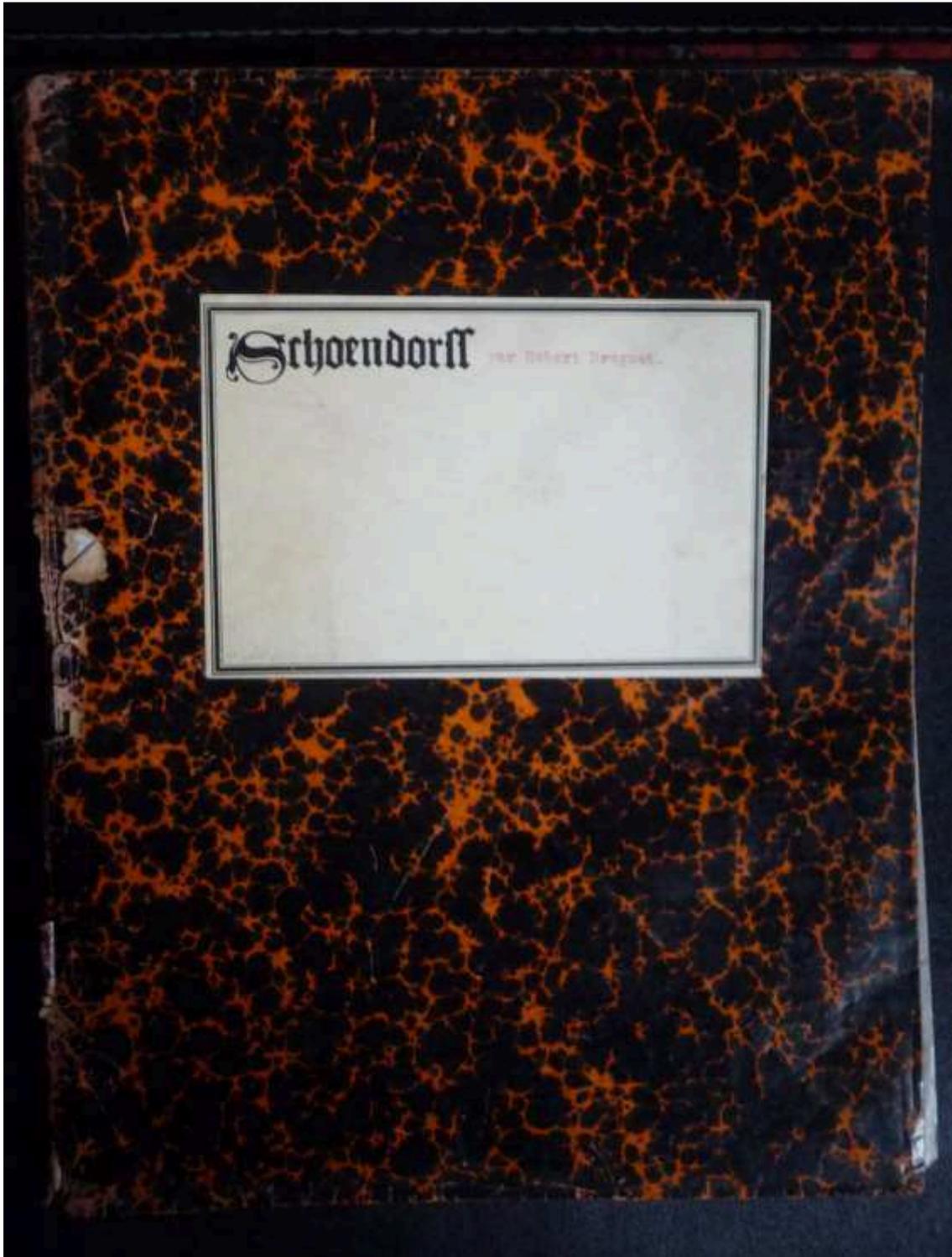
Car voici le maître-thème, l'eau maternelle et funèbre, par qui naît la vie et par qui s'accomplit la traversée de la mort. Chaque toile apparaît maintenant sous son aspect émouvant d'un album ouvert à hauteur du regard par une sorte de ligne d'horizon, mystérieuse abscisse où les choses changent de signe, où la puissance de l'esprit contraint les éléments à un progrès asymptotique vers cette région où ils sont assez légers, assez fluides, assez inspirés pour être terre et ciel à la fois. Les blancs, les gris, les bleus, en harmonies raffinées, couvrent une voie majestueuse au vaisseau de Gordon Pym, tendrement porté par une mer de lait, tiède et nourricière, tandis que, cédant aux sommations secrètes d'un poison exquis, (O Colchiques) des paradis artificiels se déploient en volutes lentes. La vie surgit des eaux, tôt condamnée, aussitôt renouvelée, et si l'espoir ne colore par l'alleluia de silence, il s'épanche dans l'oeuvre suivante, doucement soulevée par la respiration bleue et or d'un grand matin calme. Dans son effort la matière qui se défait et se refait tire un filet symbolique au-dessus des amants fabuleux qui voguent, heureux, pour l'éternité. C'est en définitive la vie qui vient frémir sous le pinceau de l'artiste et exalter sa recherche. Faut-il s'étonner, dès lors, que la créature vivante soit soumise, comme l'objet à la recherche passionnée de l'intériorité. Dans le secret rouge et chaud du corps un acier hardi tranche des muscles, déplace des circonvolutions, greffe péremptoirement un organe, et pour la première fois, dans un frisson d'aponévroses brusquement soulevées, une lumière brutale fait palpiter les entrailles d'un animal-machine auquel Descartes n'avait pas songé. Chaque toile est d'une exceptionnelle pugnacité : les plus vieux interdits relatifs au corps de l'homme, tenacement opposés à Ambroise Paré et à tant d'autres, sont si superbement malmenés que le témoin, peu certain d'être épargné par la dissection, atteint dans sa chair et son esprit, est étreint d'un malaise salubre, générateur de réflexions salutaires.

En effet, plus d'une idée du XVII^e siècle relative à l'harmonie et à l'esthétique du corps humain reçoit ici une illustration originale, et donne à une peinture qui se définissait par le raffinement, une force, une liberté, un éclat remarquable. En outre, la même imagination robuste construit ces anatomies fabuleuses et les mécaniques imaginaires de Fernand Léger, pas tellement imaginaires d'ailleurs puisqu'une récente exposition mettait en marche une machine de belle taille qui, à renfort de bielles et de roues dentées, démontrait quotidiennement son inutilité industrielle, et sa valeur esthétique et psychologique. Combien savoureuse serait la même expérience tentée avec les compositions viscérales de Max Schoendorff ! Si l'on ajoute enfin que la construction du tableau et le traitement de la couleur manifestent le souci de retrouver, mais d'utiliser de façon neuve, toute une tradition de la peinture, on comprendra l'intérêt de ce nouveau langage, dans la perspective déjà définie de méditation et de récréation du monde. La volonté prophétique qui animait les précurseurs s'affirme fortement dans sa continuité. Certes les proclamations de principe ne suffisent pas à renverser toutes les illusions. On le vit au mois d'août 1914, et à quelques autres rendez-vous sanglants. On le devine aussi sur l'un des tableaux de cette exposition. Et pourtant l'humanisme moderne ne saurait donner tort au poète à la tête bandée, à Guillaume Apollinaire, lorsque surmontant son propre destin, il écrit pour exalter ses camarades, les premiers combattants de l'Art Abstrait : " Il est temps d'être les Mafires ".

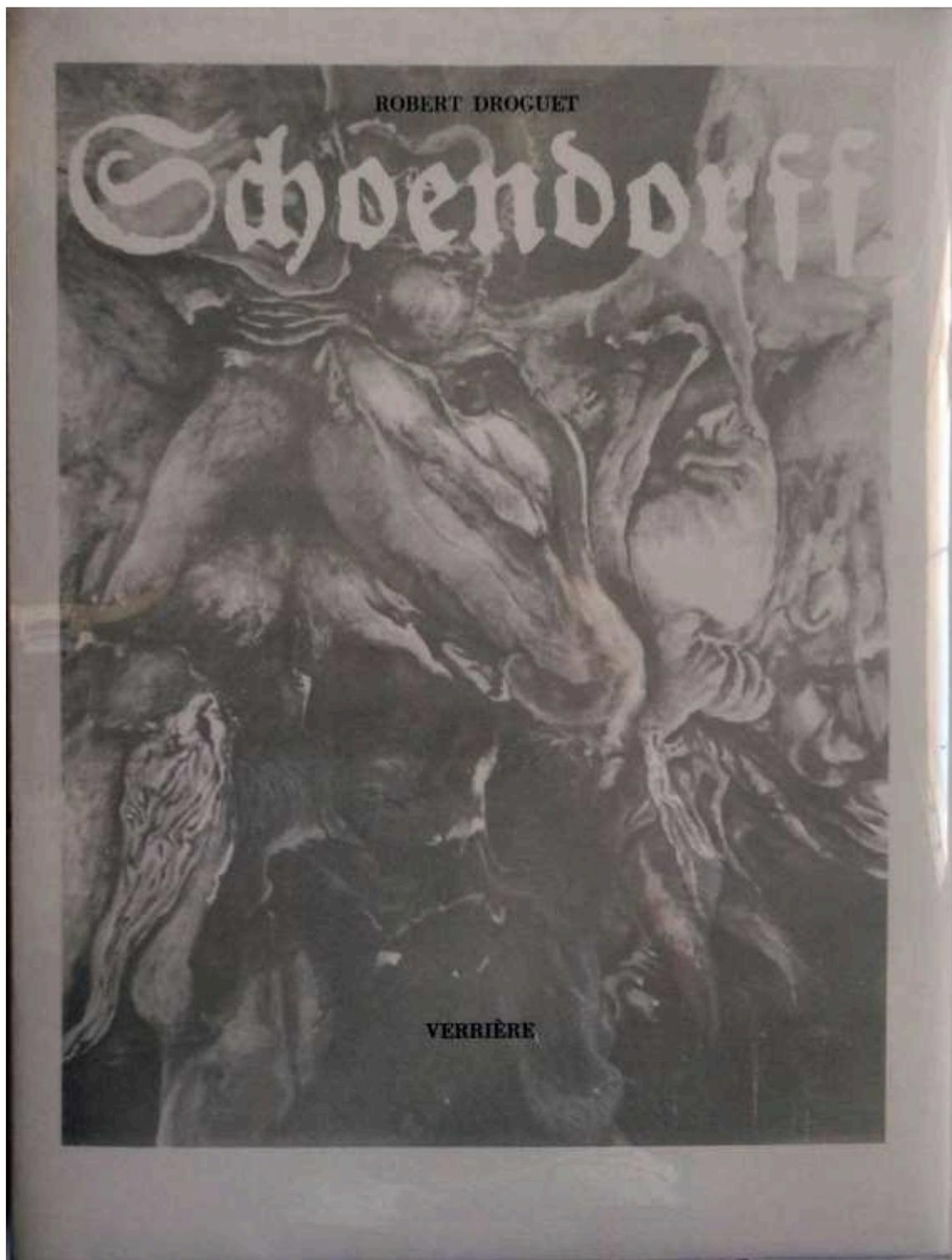
J. B.

--oOo--

Jean Beunton



DROGUET Robert, Schoendorff (1^{re} de couverture du tapuscrit de *L'Opération Schoendorff*), Lyon, juillet-novembre 1966



DROGUET Robert, *L'Opération Schoendorff*, Lyon, Éd. Verrière, 1971

Les premiers jours que je regardais la peinture de Max Schoendorff, j'étais prié de m'essuyer les pieds et je ne comprenais pas. Ce n'était ni une devinette, ni une blague, ni une colle et l'exposition ne comptait pas pour du beurre. Cette peinture n'était donc pas mon humble serviteur me suis-je dit et pas question non plus de devenir un journaliste clandestin voyageant à l'œil sur le dos des autres, pour tenter de faire croire qu'ils ont compris.

Comment ce fait-il que j'aperçoive les exigences de monsieur Schoendorff, et qu'il mette de côté les belles manières d'approche et renvoie chez eux les explorateurs de gasettes.

Je m'étais donc essuyé les pieds et ne comprenais toujours pas. La nuit porte conseil. Le lendemain même geste, mais par précaution et conseil de nuit je regardais le sol. Le paillason était envahi de peinture, deux couleurs seulement étaient absentes, le noir et le blanc. Connaissant leur indépendance cela ne me surprenait pas car je les sais célibataires endurcies. Mais ce coquin de Max Schoendorff par moment les marie pour qu'elles puissent nous servir d'appariteur, de guide, de premier pas. Cultivé je cherchais donc une logique dans tout cela, une codification universitaire, un chemin de délestage; bref je faisais appel à bison futé pour me sauver de l'embouteillage, mais il n'était pas là. Alors l'accident eut lieu. Le coma terminé tout m'apparaissait clair et je pouvais enfin commencer mon approche avec un œil noir, un œil blanc quitte à ressembler à un démon, à un Dieu à trois oreilles.

Après tout qu'importe si les autres me trouvent ridicules puisque c'est comme cela qu'il faut que je me présente dans le petit cloître de l'aube de chaque toile pour participer au nouveau lever du jour de la couleur que j'avais laissé sur le paillason de la porte d'entrée

Et oui c'est bien cela que réclame Max Schoendorffique
chaque couleur après avoir été déposée pour fouille puisse
participer, sans armes à abattre au lever du jour du voyeur
sans langage, à l'âge d'or, à la prémonition de gouffre.
Le trio enfin constitué fabriquera des mélanges, optera
pour des choix qui nous entraîneront dans le fond du creux
du ciel pour nous dire: " il faut ressortir, mais n'empruntez
pas la sortie de secours, n'acceptez pas de devenir un passager
de première ou de deuxième classe ayant acquitté la somme
nécessaire d'amabilités, de mondanités, pour vous faire offrir
une invitation. Soyez clandestins, vivez par étonnement dans
la fusion de la toile et reconstituez la transparence des
chemins pour éviter de suivre bêtement les passages
protégés. Alors seulement après tout cela l'oeil et son humour
vitré commenceront le grand parcours.

Refusons les chaussures de l'escalade qui nous collent à la
paroi, acceptons de deviser dans l'infini.

J'accepte et c'est au fond de plusieurs étages de feuilles
mortes, dans le battement cardiaque qui prépare le terrau que
petit à petit le visage se dessine, et plus je le regarde,
plus autre chose m'apparaît. Alors je descend plus bas encore
et je finis enfin par comprendre que Max Schoendorff me
demande de recommencer l'histoire, de feuilleter ses toiles
comme un vieux parchemin, acte que je fais. Me voilà devenu
vieux chercheur passionné de greniers et quelle ne fut pas
ma joie de découvrir dans la crypte d'un tronc d'arbre une
huitre qui dansait sur les joues d'une feuille verte pour
participer à la joie du jardin des délices.

Max Schoendorff me permet de rêver, de juger, d'être le régisseur
de ses propres toiles, il me permet de m'apesantir sur un
détail car il sait que celui qui fait cela se contente comme
le mondain de la phrase idiote. Cette soirée fut charmante
mais c'est fou ce que les gens deviennent compliqués.

Le charme des toiles de Max Schoendorff ne passe pas par ces modes de courtoisie car elles exigent une expérience de l'oeil et non un simple dérapage d'une toile à l'autre. L'addition faite de toutes les peintures, nous assistons au réveil du volcan endormi depuis trop longtemps.

Sur la pointe des pieds dans la tradition de certains dessins animés nous pénétrons dans l'atelier de Max Schoendorff. 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 éffrénée la fumée déjà partie. Et bien c'est ici dans ce lieu de chiffonnier de grand luxe que l'homme habillé par l'ombre fait gicler du tube la couleur sur sa palette. Ceci est un détail d'observation avec cette sublime petite différence que chaque couleur sortant du tube pour prendre le jour fabrique une éruption volcanique. Chacun d'entre nous nous savons que la couleur dort dans un tube. Max Schoendorff la réveille en respectant avec beaucoup de tendresse le nombre d'heure de sommeil de chacune d'entre elles cela ne voulant pas dire qu'il cède aux caprices de certaines. A chaque réveil commence alors la coulée d'une lave bleu, d'une lave verte, et c'est enfin le miracle de l'impossible, nos yeux quitte le monde obscur car ils sont aimantés par l'attraction d'un autre royaume.

Max Schoendorff entretient la chaudière, les couleurs sont ses partenaires les plus proches comme la flamme du cracheur de feu, et si vous étiez monsieur le peintre un cracheur de feu de rue, c'est l'arc en ciel entier qui partirait de votre bouche. Je suis cette flamme de ruban tricolore car je sais que maintenant je vais me retrouver en compagnie d'un exéma de tube de couleurs m'obligeant à me gratter pour me soulager, et non me mettre au bain-marie pour m'endormir sur moi-même.

DROGUET Robert, Painting Schoendorff, 1983, non publié

1

Painting
Schoendorff

Comment d'après ? Les peintures ont un grand intérêt, et 1983 qu'il soit à un de ceux, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

Il y a un abandon plus simple de 1983. Plus simple, mais à l'abandon de l'abandon, et je suis, et je suis la responsabilité, évidemment, en ce qui se fait, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

2

Comment d'après ? Les peintures ont un grand intérêt, et 1983 qu'il soit à un de ceux, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

Il y a un abandon plus simple de 1983. Plus simple, mais à l'abandon de l'abandon, et je suis, et je suis la responsabilité, évidemment, en ce qui se fait, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

3

Comment d'après ? Les peintures ont un grand intérêt, et 1983 qu'il soit à un de ceux, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

Il y a un abandon plus simple de 1983. Plus simple, mais à l'abandon de l'abandon, et je suis, et je suis la responsabilité, évidemment, en ce qui se fait, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

4

Comment d'après ? Les peintures ont un grand intérêt, et 1983 qu'il soit à un de ceux, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

Il y a un abandon plus simple de 1983. Plus simple, mais à l'abandon de l'abandon, et je suis, et je suis la responsabilité, évidemment, en ce qui se fait, l'un d'espérance, en effet, de la vie d'abandonner ou d'abandonner et venir avant, évidemment en ce qui se fait au sein de 1983, maintenant, en ce qui se fait de plus en plus, de la vie de la vie de 1983. Mais il est un abandon, non plus, de l'abandon. (Schoendorff, je sais, mais, mais qui se fait, mais, mais d'après il est un abandon, même sans, même sans.)

Chère amie, pardon
Tu dois penser que j'ai cru être tombé,
mais c'est moi qui suis tombé bien bas
dans les maladies (impossible d'écrire)
Encore une fois je vais m'en sortir, mais
avec un cancer de plus. (la 9^{ème} vertèbre)
mais un grand espoir, un nouveau
médic. américain qui est censé tout
stopper... Bref c'est un peu la merde.

Où là ce que j'avais commencé.

À St Pux, tous nous sommes bouleversés
par le départ de Max, surpris même.
Mais nous étions habitués aux surprises!
De la tristesse, nous en parlerons de
bonne voix.

Reste, que nous n'enturons plus
chez lui, dans son atelier et la bibliothèque
comme nous y fîmes, avec intérêt
et désinvolture. Tout cela, c'est devenu
une de ses œuvres majeure en jours d'essai,
étrange et belle, un peu inquiétante!

Comprendra-t-on ? Il y a des
artistes qui peignent des tableaux
dans leur atelier et c'est très bien
ainsi. A leur départ on ramasse
quelques souvenirs et on balaye.
Leur œuvre est sur la paille.

Max n'est pas de ceux-là.
Chez lui la finalité n'est pas le
tableau, mais le sentier parcouru,
les itinéraires, la rencontre, l'obstacle,
l'échec, la réussite, la découverte...
la lutte avec l'Œuvre. C'est tout cela
l'atelier de Max. On ne doit pas y
toucher, sous peine... C'est un chef-d'œuvre
ses œuvres doivent mourir pour devenir
de simples objets d'art; il y a des
museums pour ça. Je parle de ce qu'elles
sont avant; ce sont des Sphinx!

~~Mais~~ Ne touchons rien de ce
lieu de poésie, ne traversons pas
les lions ils nous guettent.

Le travail des artistes, c'est de remonter
le fleuve Culture, les estuaires sont
mortels.

Les Siremons savent que l'énergie
de la rivière est à la source
vers les glaciers sous le regard de
l'Aigle... Longtemps après ils
redescendent. Mais ne sommes pas
les ennemis de la culture, mais nous
sommes à contre-culture nous la
remontons et au fait notre dos.

Il faut regarder vers le haut et
l'atelier de Marx est une source et
non pas un ruisseau pour les moutons.

C'est un ~~travail~~ ~~de~~ ~~travail~~; que pouvons
nous faire? Parlerons-nous de cela?

Je t'embrasse. P. L. B.
(Je ne suis pas tout entier!! mais il
paraît que tout ira bien.)

11222, ma demande, de Joseph-Henri Mouch, le 23 mai 2015
Lu au CA, à l'URDLA, le 10/11

Chers Amis, c'est la maladie qui me tient loin de vous, hélas ! Pardonnez donc ma désinvolture, voici une lettre où je crois utile de rappeler certains faits qui évoquent l'origine de l'URDLA.

Nous sommes en 1974 au château de la Sarraz, à la Maison des Artistes. Arrive Jean-Paul Jungo qui me présente Max Schoendorff.

Une exposition de gravure propose de donner la parole aux graveurs du groupe L'Epreuve, et de montrer une bonne partie du territoire qui va du Lion des Combarelles au phonographe en passant par l'invention de la photo avec le minimum de pièces.

Certes on n'a pas oublié Mantegna, Dürer, Rembrandt... déjà là le choix des gravures ne suit pas les livres d'histoire.

Mais la promiscuité de Nanteuil, de Mellan vendus pour 15 francs chez Prouté crée le désarroi ; on arrive aux timbres-poste gravé au burin par Bickel et Yersin et aux billets de banque russe superbes !

Les spécialistes de l'art sont dépités, les collectionneurs se fâchent... Que fait là cette thèse de médecine du 18^e gravée en couleurs par L'admiral (un chef-d'œuvre qu'aucun musée au monde ne prêterait plus) ?

Nous étions bien d'accord, Max et moi, sur le sens que prenait cette exposition, l'abîme qui sépare le regard du graveur de celui de l'historien.

Ce jour-là nous avons parlé des ateliers, Max du sien qui allait venir, et du nôtre qui avait 7 ans, des principes et de l'éthique, pour ne pas dire de l'hygiène mentale, qui doit régner dans une aventure pareille.

En 1951, à Paris, chez Leblanc, Flocon m'a présenté Gaston Bachelard. Un ouvrier venait de me dire : « La gravure est foutue, tu vois bien qu'on ferme... » Chez Leblanc, j'ai vu des taille-douciers aux prises avec des artistes, ne partageant aucune valeur, pressés de prendre le métro avant les heures de pointe. C'était l'illustration de la lettre de Redon à Mallarmé que Max a placée en cul de lampe du n°1 en 1990 - [Pietro Sarto et l'atelier de St Prex par l'Urldla] - consacré à St Prex où il parle de notre alliance.

Redon écrit : « La sensibilité de l'artiste qui devra hélas aussi compter avec la promiscuité obligée de l'imprimeur »

Il est vrai que les douches municipales n'existaient pas. « Les temps ont changé » Permettez que j'utilise à mon tour cette minable réplique qu'on m'a si souvent servie. Oui, les temps ont changé ou mieux, il serait temps qu'ils changent.

J'ai pensé alors que ce serait aux artistes de devenir taille-douciers dans une sorte de nouveau pacte. « Je suis peintre, graveur et taille-doucier à ton service, si tu as besoin de moi, mais sur un pied d'égalité et non pas dans un rapport de forces. »

Cela fait bientôt 50 ans que nous travaillons ainsi dans de vrais rapports

l'amitié avec la plupart des graveurs. Les dédicaces en témoignent.

Le premier des trois principes publiés dans ce n°1 de 1990 dit :

« 1. L'atelier est une aventure technique et spirituelle. Il a besoin d'une totale liberté. Aussi ne cherche-t-il pas de subventions ni de l'Etat ni du privé ». Ce Max allait toucher des subventions ! Et qui paye commande

« J'aurai les subventions et j'assurerai la liberté ! ». Je n'y croyais pas, mais il l'a fait, quitte à s'entendre répéter à chaque CA : « Cette fois, tu te fais le mur. ! »...

Max a formidablement manœuvré pour garder la liberté de créer ; il a toujours su éviter l'ensablement institutionnel !

Nous étions deux à naviguer sous pavillon noir; où en êtes-vous ?

Ici il y a une relève courageuse.

De St Prex, je vous envoie mes amitiés libertaires, égalitaires et fraternelles.

Pietro Sarto

Max Schoendorff, parlant de lui-même, constate qu'il est à la fois « célèbre et inconnu ».

Célèbre, dès l'adolescence, parce que la vie le conduit à fréquenter ceux qui, à l'époque, construisent une œuvre littéraire ou picturale.

Parmi ses amis, des auteurs, des hommes de théâtre, des chanteurs lyriques, des comédiens, des cinéastes, et bien sûr des plasticiens.

Ces affinités, souvent concrétisées par des collaborations, sont autant de facettes, moins connues, de l'homme qui, derrière l'étiquette de peintre, « c'est plus commode, pour être catalogué », dira-t-il, masque une expression artistique multiple, et une recherche constante de ces affinités d'esprit qui donnent cohérence à une vie.

Toutes pourtant obéissent à une même exigence d'accord entre soi, ses principes et sa vie sociale.

Max Schoendorff, peintre, artiste, intellectuel est aussi un homme engagé.

En mai 68, il est âgé de 34 ans et compte parmi les personnalités militantes. Dans les usines et les ateliers, il va, avec d'autres, à la rencontre des ouvriers présenter sa peinture, convaincu que c'est à l'artiste de faire entrer l'art dans l'univers du quotidien.

En ce début de millénaire, l'homme, né en 1934, dont l'enfance est tôt mûrie par la guerre, - celle de ses aînés, celle de son père, et celle d'Algérie où il sera contraint de se rendre pendant 3 ans - , traverse les diverses idéologies et les mouvements artistiques du XX^e siècle. C'est d'ailleurs bien le sentiment « d'avoir vécu le siècle entier » qu'il évoque.

Son regard, porté par une immense culture, fruit de lectures quotidiennes, s'est nourri des mouvements de la pensée des philosophes et des auteurs de ce temps mais aussi des artistes qui l'ont précédé.

Le résultat ? Un fecul manifeste face à toutes les vérités établies et une propension à la provocation.

Francis Marmande, dans Le Monde, écrit d'ailleurs de lui qu'il est un « provocateur débonnaire ».

Déstabiliser le confort des idées installées caractérise aujourd'hui encore l'attitude d'esprit de Max Schoendorff.

Mais celui qui dénonce « les modes et les terrorismes de la pensée. » , tout ce qui tend à « standardiser » la vie, érige le plaisir en vertu ou en règle de jeu.

Ces entretiens, amicaux, tentent de refléter la pensée de cet homme que ses amis « voyaient destiné à la philosophie » et qui « a préféré la peinture pour être là où on ne l'attendait pas ».

« Pour moi, l'accès aux choses de l'esprit est une chose presque entièrement de la responsabilité de chacun. Je ne suis pas d'accord avec l'idée de chance d'appartenir à tel ou tel milieu ; les pires handicaps se compensent.

Je n'ai pas vécu ma petite enfance dans un milieu sensible aux arts plastiques ; je me suis fait mes goûts peu à peu.

L'école est très importante ; si elle régresse, c'est la régression générale, on fait marche arrière ; mais elle comporte un virus de normalisation ; elle ne va pas dans le sens libertaire de l'être. »

D'autant, qu'en termes d'éducation, les modèles sont multiples et produisent des résultats bien différents d'une culture à l'autre :

« On fabrique en Afrique une voiture à partir de quelques voitures cassées. Il y a une intelligence, une débrouillardise, une culture mécanique inventée par des populations considérées comme acculturées.

C'est la même chose pour Gaston Bachelard, employé des postes, et philosophe. »

« On laisse ou non pousser en soi la graine de curiosité, pourquoi elle pousse ou ne pousse pas, là est le mystère ; mais si l'on veut bien trouver la raison, on la trouve.

Le mystère n'est pas irrationnel, il s'explique.

Pour ma part, je ne crois pas aux dons, aux prédispositions génétiques peut-être un peu ; mais ce n'est pas là que les choses se jouent.

...

Et en même temps, je n'ai pas envie de tenir des propos vaguement humanistes, quelque chose d'innommable, d'inexplicable, de magique. »

Car la responsabilité individuelle n'exclut pas le rôle – indispensable – que peuvent jouer les politiques dans la diffusion de la culture, dans l'appropriation de celle-ci par le plus grand nombre possible, comme on le verra.

Mais voilà, chez Max, se mêlent une formidable appétence, une curiosité et une ouverture sensorielle au monde peu communes : *« Je constate, avec l'expérience, que j'ai une forme d'attention anormalement élevée ; je puis percevoir et retenir une cinquantaine d'informations simultanément. J'en ai souvent fait l'expérience : dans la rue, j'avais remarqué, tout en bavardant, une multiplicité de faits passés inaperçus pour le plus grand nombre. »*

Cette curiosité se nourrit de lectures, vingt mille livres - selon les estimations des libraires - occupent sa bibliothèque

« 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. Je me souviens, arrivé à New-York depuis moins d'une heure, d'avoir acquis, chez un bouquiniste, un livre sur Roger Vailland et, de plus, dédicacé à l'un de nos amis communs. »

Les livres deviennent ainsi *"comme des intercesseurs"*, je les considère, comme mon *« journal intime »*, "à la fois une rencontre et une nécessité."

Les auteurs qui peuplent sa bibliothèque dont il possède les œuvres complètes sont des amis qu'il fréquente tous les jours et vers lesquels il revient « quand il veut ».

Elles sont, dans leur ensemble, un mode de vie, une façon affirmée d'être et de revendiquer la liberté de pensée.

« J'ai toujours essayé de ne pas porter de jugement de valeur, d'établir un barème d'importance à mes activités. 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. Pour moi, tout ça ce n'est qu'une seule et même chose. Dans le fond (je ne serai pas le premier à dire ça), mon œuvre c'est l'emploi de mon temps, c'est comment j'emploie mon temps. Je l'ai toujours fait, mais je ne l'aurais peut-être pas énoncé d'une façon aussi nette, je ne l'aurais peut-être pas su aussi franchement. »

La vie, semble-t-il, permet à Max Schoendorff cette gageure : « faire que le hasard soit favorable, ce que Bataille appelait « une volonté de chance », et faire « de la vie, une part de liberté ».

A la fin de ses études, il accepte un poste de professeur de lettres, par volonté de s'assumer. Pendant quinze jours, il enseigne le français et la philosophie.

« Puis, le « miracle a eu lieu », l'administrateur du théâtre de Planchon part à l'armée et me demande si je veux le remplacer. J'ai 20 ans, je deviens administrateur de théâtre. A l'époque, ce genre de métier était considéré comme au bord de la marginalité. Même les peintres étaient vus comme asociaux. »

Le théâtre sera une partie de sa vie. Aujourd'hui, il peut dire qu'il a fait une vraie carrière dans le théâtre : il n'y a pas d'année où il n'ait fait un décor.

Le théâtre a été « un point de rencontre entre l'activité pure de la peinture avec sa liberté et les contraintes de la vie quotidienne avec les contingences habituelles : gérer le temps, les collaborations, les rencontres, mettre en accord des volontés, ou des volontés de pouvoir différentes.

Ca permet d'avoir une sorte de transition, de travailler avec des objets différents : le texte, les actrices ... »

Le théâtre devient une passerelle entre son univers imaginaire personnel et la confrontation aux multiples contraintes du réel.

« Le théâtre comme je le pratique est une sorte de passerelle entre le monde idéal de la peinture où personne n'intervient sur ce que tu fais : ce sont tes propres fantasmes qui sont mis en scène, et le théâtre, qui est un art de la collaboration.

Le théâtre est un monde éphémère, consommé sur place, avec les contraintes de la vie réelle où le texte, la volonté du metteur en scène, la personnalité des acteurs, les différents budgets, les contraintes des lieux doivent être rendus compatibles. »

Chaque fois, Max travaille selon des choix artistiques affirmés. Il a pu y imposer son point de vue, à une époque, où le décorateur n'est plus forcément le maître du jeu :

« Le théâtre n'a pas cessé d'évoluer depuis le Moyen-Age. A une époque, les acteurs étaient les maîtres du jeu, à une autre ce furent les écrivains ou les décorateurs ; aujourd'hui ce sont les metteurs en scène.

Pour le moment, le rôle du décorateur est généralement sous estimé. Pourtant, si celui-ci décide que la pièce est ronde, que les portes sont à

Le mot est lancé « aristocratique », Max est élitiste : *« 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. »*

Quel est donc ce schéma ?

Il est fondé, on l'a vu, sur la liberté d'esprit. C'est la responsabilité de chacun d'accepter ou non les opinions qu'on nous propose "prédigérées".

Or, on est entré dans un système de rapports de force et de pouvoirs : *« On est entré dans un système de rapports de force où le plus fort en profite pour faire prévaloir son idée. C'est la prédominance d'un système de valeur, avec une idée de la civilisation. Aujourd'hui, pour faire prévaloir « l'empire du bien », il faut faire périr le terrorisme... ».*

La responsabilité des intellectuels est engagée dans cette ouverture des esprits : *« La responsabilité des intellectuels est de montrer quelles sont les réalités relatives et celles qui sont transcendantes. Lorsque l'on nous explique où sont les méchants, ceux qui attaquent l'incarnation du bien et de la liberté, l'Amérique : aller contre cette idée, c'est déjà se libérer d'une influence. »*

L'engagement devient une façon de se positionner dans le monde : *« Nous sommes à un moment de l'histoire où ou bien on pense que le monde et les gens autour de soi sont ce qu'ils sont comme ils sont, - et on n'y peut rien - au nom d'un certain réalisme ; ou bien on considère que toutes les possibilités d'extériorisation en son pouvoir sont un moyen de changer le monde. Ça c'est un positionnement de la personne dans son être au monde. »*

« Ou bien l'on pense que l'engagement a un sens et marque sa propre participation à la collectivité ou bien on s'en exclut, on s'en désolidarise. On se trouve alors dans une absence, une abstinence. »

... *« Les schémas moteurs, les énergies sont toujours les mêmes. Quand un homme vient au monde, une partie de lui est libre, l'autre non. Il est responsable d'une partie qu'il se fixe. On peut ainsi se trouver dans une situation inacceptable, et pourtant, décider de ne pas bouger ; ce serait remettre en question des pouvoirs.*

Le pouvoir dépend de chacun de nos gestes. »

L'intellectuel n'est peut-être qu'un peu plus outillé que le commun des mortels, et de ce fait, un peu plus responsable, la question reste posée : *« L'intellectuel a la possibilité d'être un peu réflexif par rapport au sens de la marche de la vie quotidienne. Il aura un outillage qui lui permettra de classer les faits et de suggérer des modifications au contexte général. Il définira des tendances. »*

L'engagement concerne toujours la personne, avant de concerner sa fonction. C'est pourquoi l'artiste n'engage pas forcément son œuvre, pas directement tout au moins.

« L'engagement concerne la personne de l'artiste, mais pas spécialement son œuvre.

Il y a d'autres raisons de s'engager éventuellement.

... *« Pour moi ce n'est pas directement lié à l'acte créateur, même si l'acte créateur est d'une certaine façon un geste engagé, fondamentalement. S'il est, par définition, à la recherche d'une liberté la plus ouverte*

faner. La couleur influe sur notre façon de percevoir la fleur ; elle n'est pas seulement une couleur mais la marque du temps sur la fleur.

« Le pari de la création artistique c'est de dire les choses comme on les sent : ceux qui y ont accès en prendront ce qu'ils pourront. Certains en prendront 10%, d'autres 120% parce qu'ils sont plus doués que l'artiste lui-même. »

« Le discours du réalisme serait factuel, il additionne des réalités. Un autre discours serait celui d'un instrument de liaison entre les faits qui leur donnent du sens.

Prenons une phrase, tu peux dire qu'elle est composée de deux substantifs, d'un verbe, d'adjectifs, « ravissant, grisant » par exemple. Autre chose est de parler de l'action que décrit la phrase. Tout vient de l'esprit, du cœur et de l'affect, et non d'un enregistrement des choses. »

La façon même dont à présent sont appréhendées des notions comme le surréalisme témoigne de cette perte d'une partie du sens. Le Surréalisme « intime » vécu par des artistes révolutionnaires est devenue une « notion floue » :

« Je refuse aujourd'hui, comme la plupart des gens qui se sont sentis très engagés dans la vision du monde surréaliste de prononcer ce mot qui ne sert plus aujourd'hui qu'aux journalistes pour caractériser n'importe quoi.

Le surréalisme, je considère que c'est d'abord de l'ordre de l'intime. Quant à l'existence même du surréalisme historique, maintenant c'est devenu une notion floue, un mot baroque, romantique qui ne veut plus dire grand chose. »

« Il manque à tout cela la participation des gens pour qui c'est vital. Les surréalistes ne distribuaient pas de notes de valeurs esthétiques, ça ne comptait pas. Ils contestaient la vie et les frontières. »

Un véritable détournement a eu lieu, sans référence à l'Histoire :

« Il y a une volonté de manipulation pour en faire un mouvement esthétique qu'on arrête comme si ça n'avait pas continué après, jusqu'en 66 et même jusqu'en 70 où des mouvements du groupe ont poursuivi. »

De la perte du sens jusqu'à son détournement, Max ajoute le constat de « ruptures de mémoire ». Tout à coup, ce qui appartenait hier encore au présent, devient du passé, sans qu'on saisisse ce qui s'est exactement produit. Ainsi en est-il des artistes, contemporains, modernes ou déjà du passé :

« Un jour, un tel n'est plus dans l'avenir, il appartient au passé. »

Pourquoi un tel est-il considéré comme contemporain et l'autre comme moderne, comment s'est fait ce glissement ? Là est le mystère : « Soulage, aujourd'hui est devenu « contemporain ». Pourquoi ? Difficile à expliquer. Où est la rupture entre l'art moderne et l'art contemporain ? »

Les fractures se font insensiblement : *« ...C'est un peu, comme lorsque l'on prends du recul. Que se passe-t-il entre la jeune fille de vingt ans et la jeune femme de trente ans ? Un flux continu. La pendule tourne-t-elle régulièrement ? C'est insensible. Les fractures se font insensiblement. »*

Ainsi Max s'exprime-t-il à partir d'un sens aigu de l'histoire et de ses propres origines : *« Je renvoie constamment, dans mon travail, à l'histoire de l'art, à la communauté des gens qui ont eu à communiquer avec les formes et les images »*

« L'art contemporain a réactualisé l'art nordique et germanique. Je viens de là ; et à présent, ce qui me rendait singulier m'a été retourné. »

« Tout le monde a une conscience d'où il vient, même si c'est l'inconscient qui fonctionne. Si on considère Max Ernst, son œuvre est nourrie de sa culture allemande, de ses lectures. »

Max s'affilie à une forme d'art qui privilégie l'intensité, l'expression à l'harmonie des formes.

« Le sens de l'esthétique, les notions de coloration, de nombre, d'harmonie, commandent l'art latin. L'expressionnisme est totalement différent, c'est une prise de signification politique, sociale, une critique du réel. L'œil y trouve son plaisir et les sens y sont caressés de façon très différente. »

Ces influences de l'Est et du Nord pétrissent notre pensée, à notre insu, mais de façon tout aussi effective que la culture latine.

« Oui, j'ai des affinités, mais surtout le besoin de corriger des tendances. Je pense qu'il règne une grande ignorance sur ce qui se passe au Nord ou à l'Est, sous l'influence dominante de la culture latine.

Or, si l'on parle seulement de philosophie, les traces de la pensée des philosophes, ça fait deux siècles que la pensée philosophique vient de l'enchaînement de la pensée telle qu'elle s'est faite en Allemagne, de philosophe en philosophe.

Prenez l'un des grands tremblements de terre sociaux : la Révolution française, née sous l'influence d'Helvétius, de Diderot, de Voltaire...

Ces hommes sont eux-mêmes les héritiers d'une pensée cachée, celle de Gassendi et des libertins.

Cette réflexion a débouché sur la Révolution française, qui, elle-même, a une influence énorme sur la philosophie allemande : Kant, les romantiques allemands, Hegel, Schelling, Novalis, Hölderlin, puis Marx, Feuerbach... A l'époque, il n'existe rien d'équivalent en France. Cette réflexion globale nous en sommes tous les héritiers, pas seulement les gens qui seraient sensibles à la philosophie.

Autre exemple, le marxisme a coloré toute la pensée du XIX^e siècle et du XX^e siècle. La dialectique s'est emparée de pensées très différentes : Nietzsche, Hegel, Marx. Toute la pensée est tributaire aujourd'hui de cette approche.

En France, Deleuze et Foucault ont leur importance mais n'ont pas la même dimension. Incarnation « esthétique » d'une pensée, on pourrait citer Adorno, Durkheim...

Cette connaissance n'est pas celle du grand public mais, le grand public, ça n'existe pas. La diffusion en librairie d'un Maurice Blanchot ne représente que le millième de la distribution d'un Goncourt. Il faut bien se le dire, l'influence des créateurs est « soumoise » ; ils influencent la mode, la publicité. »

puis, ça vieillit, ça fane. On vit avec, on s'y adapte mais on n'a pas de raison particulière d'aller contre.

Je n'ai pas été quelqu'un non plus d'absolument linéaire, j'ai essayé de compliquer les règles du jeu. Je n'ai pas pensé que c'était en enfonçant toute sa vie le même clou que je ferais mon œuvre, qu'elle serait faite de monologues. Je pensais qu'il y avait plusieurs voies qui devaient être croisées ensemble, qui devaient se croiser, s'entrecroiser, s'entremêler, s'entrebattre éventuellement.

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 que les unes que les autres, de ne renoncer à rien."

Domestiquer cette liberté, intervenir au profit du style et c'est l'ennui.

En général, les artistes, la plupart des artistes, très vite, deviennent monomanes. Ils deviennent les auteurs d'une œuvre qu'ils simplifient autant qu'ils peuvent pour qu'elle soit plus efficace. Ils inventent une espèce de style, puis le reproduisent jusqu'à l'écoeurement pour bien en persuader tout le monde, et eux d'abord. Moi, au contraire, quand j'avais le sentiment que quelque chose fonctionnait, réussissait, je n'avais plus du tout envie de le reproduire. J'avais envie de la reprendre sous un angle totalement différent, d'utiliser une technique différente. »

Ou pire, c'est du marketing :

« Dans des cas de figure, très répandus, il y a une démarche que je considère, si je suis de méchante humeur, comme anti-artistique, c'est une démarche marketing, pour se vendre au meilleur rapport qualité-prix. »

Un exemple de marketing : Balthus.

« Une des grandes forces de Balthus, aujourd'hui qu'il est mort et que son œuvre est terminée, c'est d'avoir été, _ ce qu'on n'a pas toujours cru et ce que je n'aurais pas toujours dit _ c'est d'avoir été absolument réactionnaire.

Pendant un certain temps, j'ai pensé que la résistance de Balthus à l'air du temps c'était une façon de développer sa liberté dans un des autres chemins possibles de la modernité ; en réalité, je pense que c'était un marketing savant qui jouait sur une profonde nostalgie du milieu qu'il s'était choisi - un milieu extrêmement favorisé et snob - celui de valeurs classiques reconnues.

Je pense que son œuvre est la définition même d'une œuvre cohérente, importante et absolument réactionnaire. Pourquoi ? Parce qu'il a fini par renier cette sorte de modernité au deuxième degré qu'on pouvait voir comme le contenu de l'œuvre. Mais, l'érotisme et toutes ces choses ont, par la suite, été totalement reniées. Il finit par dire que son œuvre n'avait qu'un but : exalter la religion, les valeurs classiques. »

Exit Balthus.

Or, pour Max, s'il existe de « vrais critères » en art, ce sont ceux de la nécessité de l'œuvre pour l'artiste.

« Pour moi, les critères en art, c'est le sentiment que l'œuvre est nécessaire à l'artiste. 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 pression. »

« C'est aussi une œuvre qui fait cohérence et qui exprime cette nécessité de l'artiste. »
« Ce sont ces personnalités vraies, qui disent ce qu'aucune autre ne dit vraiment. »

Proust en serait un des meilleurs exemples, lorsque sa vie ne prend de sens qu'à travers son œuvre. *« Proust est le vrai artiste : il n'est plus que vecteur ; tout tient ensemble ; tout est dans son livre. »*

Lorsque Max Schoendorff s'exprime sur son propre processus de création, il parle de cette nécessité :

« Il n'y a pas de décision, d'acte volontaire de création. Celle-ci naît à un moment, comme une nécessité, une suite naturelle des choses qui s'appellent mutuellement, se renvoient les unes aux autres. Elle naît comme une production du corps, naturellement. Ce qui est produit est le résultat d'une « excroissance » de soi ; d'un mouvement intérieur nécessaire. Il n'y a pas de différence entre le fonctionnement de l'être et sa production.

L'artiste est lui-même dépassé par ce qui le porte.
Il est à la fois le fruit d'une histoire et le précurseur de cette histoire.

« Les grands artistes, ceux qui ont des raisons de rester, ont démodé ce qui était avant eux. Ils ont produit une exception. Ont-ils avancé par l'excès ? Oui. Au moment où le spectateur croit savoir comment voir le tableau, il se trouve dans une ambition qui ne dit pas précisément ce qu'il pensait savoir.

Par exemple, quand un peintre utilise des procédés proches de la peinture de l'enfant ou du fou ou ce qu'utiliserait un décorateur pour faire une frise, une espèce d'abîme s'ouvre sous les pieds du spectateur qui se rassure avec ses règles, le nombre d'or, l'alternance des courbes et des droites. »

« L'artiste ne prend pas la décision de faire perdre les repères ; la décision est plus large. Baudelaire écrit des sonnets avec des vers de douze pieds. Toutes les règles académiques sont respectées MAIS le lecteur est profondément scandalisé. L'apparente révérence aux principes de la création poétique est mise au service du sujet. Et les formes, établies par l'habitude, explosent. Le sujet fait exploser la forme. »
« L'on fera toujours le même constat, la plupart des grandes œuvres restent incomprises par leur époque : Vermeer de Delft a été reconnu à la fin du XIX^e, pendant cinq siècles, il est resté un anonyme. »

« Picasso, en 1912, reconnaît en Apollinaire un génie, Stravinski, qui joue pour la première fois Le Sacre du Printemps, n'est applaudi que

Entretiens

ANNEXE : Entretien n°1, 3 décembre 1990.

Valérie Huss : Comment avez-vous commencé à peindre et pourquoi avez-vous choisi la peinture alors que vous sembliez davantage destiné à l'écriture ?

Max Schoendorff : Je n'ai pas choisi tout de suite la peinture comme profession. Il faudrait raconter un peu comment j'ai découvert l'existence même de la peinture, ou même comment j'ai découvert qu'il y avait plusieurs activités qui pouvaient s'appeler peinture. J'ai un souvenir très ancien qui doit dater de 1941 ou 1942, pendant la guerre. Donc j'étais vraiment un petit garçon de moins de dix ans. Je me souviens d'avoir vu, dans la vitrine d'un miroitier à Mâcon, une petite reproduction des **Baigneuses sur la plage à Dinard** de Picasso. C'est un souvenir très précis. Je revois la dimension de cette reproduction, l'endroit de la vitrine où elle était. Je sais parfaitement quand c'était et où c'était, avoir été très frappé par ce tableau, avoir compris que la peinture n'était pas forcément que la représentation d'une chose, littéralement, photographiquement. Ensuite, pendant les dix années qui suivirent, je n'eus, pas plus que les autres, l'occasion de me faire une culture picturale. On ne parlait jamais de peinture au lycée. Mais pendant les vacances que je passais chez ma grand-mère, il y avait dans sa maison une vieille dame qui faisait des pastels de façon semi-professionnelle. C'était un amateur, mais qui gagnait de l'argent en vendant des tableaux. Elle faisait des portraits au pastel, des bouquets de fleurs, des natures mortes. C'était tout à fait académique, mais habile et j'étais fasciné par le côté matériel, presque artisanal de la chose... les boîtes de pastel, le chevalet, les papiers. J'ai donc découvert à la fois la modernité dans l'image et la matérialité artisanale dans la pratique. Je me souviens d'avoir scandalisé mes professeurs de français, en 1945 ou 1946, en récitant de ma propre initiative du Prévert ou de l'Henri Michaux et en même temps dans une dissertation à sujet libre d'avoir décrit justement le travail académique de cette vieille artiste alors que, tout au long de l'année, j'étais le perturbateur qui, chaque fois que l'on parlait de Racine ou de Victor Hugo, rétorquait Lautréamont ou Rimbaud. Donc j'étais une espèce d'idéaliste hystérique.

V.H. : Rimbaud était donc tellement révolutionnaire à cette époque ?

M.S. : C'était à peine dans les programmes scolaires à cette époque-là. Quant à Lautréamont, c'était considéré comme pornographique, tout à fait scandaleux et surtout à nos âges ! Je me souviens d'avoir écrit - je crois que c'est un des premiers textes de moi qui aient été imprimés - en seconde, en 1947, un article sur Léautaud. J'étais tombé sur un bouquin de Léautaud, quelques mois avant que les entretiens avec Robert Mallet ne le rendent très célèbre, j'avais écrit ça et

113-114

mon professeur Rivet m'avait vraiment engueulé en disant que ce n'était pas des lectures pour des gens de mon âge, etc. Donc, j'étais considéré comme une espèce de provocateur imprévisible et pourtant je rapportais ces quelques tentatives de pastel, de nature morte, en sachant parfaitement que ce n'était que des expérimentations matérielles, pour essayer ...

V.H. : A quel âge avez-vous commencé le pastel ?

M.S. : Ca se déroule entre douze et quatorze ou quinze ans. Et tout de suite après, donc dans les années 1947-1948, je suis passé de Prévert, évidemment, à Breton, et j'ai commencé à lire la littérature surréaliste. Et c'est par le surréalisme que j'ai trouvé ce que j'attendais - oui, ce que j'attendais plutôt que ce que je cherchais / Et puis j'ai compris comment des peintres, comme Chirico ou Max Ernst surtout, pouvaient, dans le fond, avec la peinture, poursuivre les mêmes recherches, les mêmes aventures que les écrivains que j'aimais tant. Et c'était une époque où il fallait que ce soit une nécessité parce que cette peinture-là n'était plus du tout à la mode, était assez occultée. C'était l'époque où les revues ne parlaient que de l'art abstrait le plus géométrique. **Art d'aujourd'hui** montrait surtout la postérité de Kandinski. Il y avait très peu de livres sur l'oeuvre de Max Ernst, de Chirico, de Paul Klee... Pourtant j'ai su très vite que là étaient mes racines... mes sources... , là je rencontrais vraiment des grands frères, des pères... Une espèce de famille d'esprit et, pendant un certain temps, j'ai fait des expériences plastiques, qui poursuivaient, qui allaient, qui exploraient les trouvailles de la peinture surréaliste puisqu'elles étaient liées à ce que les poètes écrivains surréalistes avaient écrit par ailleurs et ce que j'essayais de faire aussi en littérature. C'est vraiment les écrivains surréalistes qui m'ont renvoyé sur la peinture surréaliste, qui m'ont renvoyé sur la peinture tout court... si on essaye de reconstituer un parcours de démarrage.

Et à vrai dire, jusqu'à ce que j'expose, c'est-à-dire que je manifeste publiquement cette activité-là, c'était en 1954, je n'ai pas envisagé une seconde de faire un choix, aller aux Beaux-Arts, par exemple. J'étais très au-dessus de tout ça. La dénomination de l'activité, qu'elle s'appelle peinture, littérature, musique, m'était complètement indifférente. Il y avait une espèce de vision du monde, disons surréalisante ou surréaliste, à laquelle je m'associais et puis tout le reste, tout ce qui se faisait en peinture en dehors de cette sphère-là ne m'intéressait pas plus que s'il s'était agi de valse musette pour la musique ou de la collection Arlequin pour la littérature. Je m'en foutais complètement. Aujourd'hui, je dirais toujours la même chose. Avec le temps, on devient peut-être moins catégorique, on voit ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans toutes sortes de directions que peut prendre la peinture. C'est pareil aussi pour le théâtre. Je suis toujours en rupture avec les gens qui se veulent des spécialistes, les gens qui aiment le théâtre. Je n'ai pas d'intérêt pour le théâtre en soi, j'ai de l'intérêt pour un certain théâtre qui a un rapport avec une certaine littérature, une

certaine peinture, une certaine philosophie avec lesquelles je me sens des affinités. Mais le fait que ce soit du « Théâtre » ou de la « Peinture » ne m'est pas un critère de valeur. Dès le début, encore plus maintenant, j'étais comme ça. Il y a toute une activité picturale, telle qu'on pouvait l'enseigner aux Beaux-Arts qui me dissuadait à jamais de faire les Beaux-Arts, d'avoir des rapports quelconques avec des gens qui n'avaient comme seule parenté avec moi que de s'intéresser à la peinture, de parler de peinture. Je m'en foutais complètement de la peinture, ce qui m'intéressait, c'était une certaine activité de l'esprit telle qu'elle pouvait être énoncée dans le **Manifeste du surréalisme** de Breton. C'était de voir comment on pouvait trouver des liens entre la vie de l'inconscient et la vie du conscient, comment on pouvait échapper aux bornes telles qu'elles étaient tracées par tout le rationalisme ambiant. Ce rationalisme, à l'époque, il était peut-être beaucoup plus pesant qu'aujourd'hui où les frontières, d'une certaine façon, sont sans doute plus estompées.

V.H. : Vous n'avez jamais eu de professeur ou de maître ?

M.S. : Non, non ! Je ne vois pas pourquoi il faudrait apprendre la peinture alors qu'on n'a jamais demandé à un écrivain d'apprendre la littérature, à écrire en tout cas. On pourrait suivre des cours d'histoire de l'art, ça gagnerait du temps peut-être. Mais je n'ai jamais constaté que les peintres qui ont fait les Beaux-Arts avaient une culture d'histoire de l'art meilleure que celle qu'on se fait soi-même. Peut-être y a-t-il de bons ou de moins bons professeurs d'histoire de l'art. Mais autrement, je ne vois pas très bien ce qu'un enseignement artistique peut apporter de plus que ce qu'on peut apprendre soi-même. Je pense que la technique s'apprend très vite. Aujourd'hui, il y a des écoles de photographie, de cinéma, etc., et je trouve qu'avec beaucoup de temps et de mal, ils font difficilement aussi bien que tous les photographes et tous les cinéastes autodidactes qui ont inventé ces techniques qui se sont formés selon leurs propres besoins. De toute façon, il n'y a pas de technique pure. Tout ce qui se fait aujourd'hui est répertorié, sur le plan technique, mixed média, ce qui revient à dire que chacun invente sa technique plus ou moins fragile.

Sans doute la vraie formation artistique, c'était au XVIIe ou au XVIIIe siècle d'être dans un atelier, dans l'atelier d'un artiste, comme assistant, comme aide, comme grouillot. A cette époque, les techniques étaient relativement homogènes. Aujourd'hui, je ne pense pas que tout cela existe encore vraiment : chacun doit suivre ce que son inspiration l'amène à découvrir techniquement.

V.H. : Mais pourquoi la peinture plus que la littérature ?

M.S. : J'ai mené les deux parallèlement un certain temps. La plupart du temps, on devient écrivain par imitation des livres qu'on admire. On devient peintre... enfin à mon avis par imitation des tableaux qu'on admire. Si un jour la peinture a

1905
1904

pris chez moi le pas sur la littérature c'est, je crois, que je me sentais moins doué pour la peinture, que je me suis méfié du côté trop naturel, dans le fond du langage. J'ai eu envie de faire de la peinture parce que je la sentais comme une langue étrangère. J'aurais pu peut-être décider d'écrire dans une langue qui n'aurait pas été le français. 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 peinture.

V.H. : Mais le vocabulaire que vous utilisez dans votre peinture n'est pas facile à comprendre par tout le monde.

M.S. : Je pense que ce n'est pas plus simple de comprendre pourquoi **Les Tournesols** de Van Gogh sont autre chose que la représentation de quelques fleurs dans un vase posé sur une table. C'est aussi difficile à comprendre que de comprendre ce que raconte ma peinture, par exemple. Seulement, c'est plus ambigu. Les gens, parce qu'ils mettent le nom, le sujet du tableau dessous, sont rassurés, mais en fait, ils n'ont pas compris pour autant. Et moi, je crois que dans tout ce que j'ai fait en peinture, y compris dans les toutes premières années, il y a toujours eu l'envie très forte, sinon d'être compris, du moins que ces tableaux touchent la sensibilité du spectateur et l'entraînent dans une espèce de dialogue. Faire des tableaux de vrais pièges à regard, à sensibilité, une vraie communication, si on veut. Donc, c'est vrai, ce n'est pas facile, mais ce n'est jamais facile.

V.H. : Il y a quand même une rupture importante entre vos premiers tableaux, avant 1962, et votre peinture actuelle. Que s'est-il passé ?

M.S. : J'ai commencé comme je vous l'avais dit, tout à fait invité à faire de la peinture par ma découverte des oeuvres de Max Ernst, de Tanguy... Mais mes deux années de Khâgne me menaçaient de devenir professeur de lettres. Ça me pendait au nez. Là-dessus, j'ai trouvé la porte de sortie que j'espérais. Roger Planchon m'a fait la proposition de collaborer à son jeune théâtre comme administrateur. J'ai donc abandonné l'enseignement après avoir enseigné quelques semaines et je me suis retrouvé espèce d'artiste professionnel sans art précis tout en continuant à faire mes essais en peinture. A ce moment là, j'ai rencontré un peintre catalan, Modest Cuixart, cousin germain de Tapiès, très lié à une certaine abstraction lyrique. Ces tableaux assez afocaux, la façon dont ils travaillaient la matière, la couleur ont eu une certaine influence sur ce que j'ai fait dans ces mois-là. Son marchand, René Drouin, était le marchand pour lequel j'avais la plus grande admiration, l'équivalent à cette époque de ce qu'il pu être ensuite Maeght ou Daniel Cordier, en plus aventureux. Drouin avait découvert



110,0)

Fautrier, il avait découvert Dubuffet, il avait exposé Max Ernst après la guerre, il avait exposé Kandinski. Il m'a demandé d'exposer chez lui. Tout de suite. C'était une incitation très forte à continuer cette recherche dans les mêmes environs. Ça n'était pas la même chose, mais enfin c'était assez lié à ce que pouvait faire Cuixart qui lui-même n'était pas très loin de ce que pouvait faire Tapiès. Il y avait là une espèce de début d'école dans le fond très à la mode dans le milieu restreint de la peinture. On m'a demandé de participer à quelque chose qui s'appelait la « Nouvelle école européenne de peinture », des choses de ce genre. Tout ça à vingt et un, vingt-deux ans. Et puis, on est arrivé à la fin de 1958. La guerre d'Algérie battait son plein. J'étais en fin de sursis. Je suis parti à l'armée en pensant me faire réformer au bout de huit jours... et j'y ai passé vingt-huit mois. Pendant ces épouvantables vingt-huit mois, j'ai beaucoup remis en doute ce que j'avais fait jusque-là, trouvant que c'était trop lié à ce qui se faisait à ce moment-là, craignant de devenir l'artisan de ma propre peinture, de fabriquer des tableaux tous semblables pendant des mois et des années. L'espèce de succès qui, dans l'impuissance où j'étais de l'exploiter, de m'en servir, me paraissait insupportable. Si bien que, quand je suis revenu de l'armée, pendant six mois, je ne savais absolument plus comment peindre. Je savais que je ne voulais plus produire cette peinture qui m'avait valu cette espèce de succès, parce que ces tableaux-là, comme par hasard, s'étaient vendus, ils étaient partis. Ça m'a valu d'être reconnu comme peintre. J'ai compris que, malgré toute ma répugnance, il fallait accepter d'être peintre. Donc je suis devenu le peintre Max Schoendorff, mais je ne voulais plus faire cette peinture. Au bout de six mois, j'ai commencé, c'était en 1962-1963, à faire une peinture que, dans le fond, je continue à faire. Il y a des gens qui sont mieux placés que moi pour dire parler d'évolution, mais moi j'ai le sentiment qu'il n'y a pas eu, entre cette peinture de 1962-1963 et aujourd'hui, de vraie solution de continuité. Il y a sûrement des observateurs qui sont capables de décrire un parcours, de voir d'où ça part et où ça arrive aujourd'hui mais moi je n'ai pas du tout conscience de cette « évolution ». J'ai l'impression que chaque tableau succède à l'autre et que chacun a ses propres sujets, ses propres thèmes, ses propres règles, mais que c'est la même philosophie. Là, je ne sens pas de rupture, tandis que, effectivement, comme vous le dites très justement, il y a eu cette interruption des vingt-huit mois d'armée, plus le temps de se remettre au travail, qui sont une vraie fracture. Il y a avant et après la guerre.

V.H. : Dans quel corps d'armée avez-vous fait la guerre d'Algérie?

M.S. : Ça n'est pas très intéressant. C'était absurde comme de bien entendu : trois mois dans les chasseurs alpins à Modane et ensuite, bien préparé, dans les compagnies méharistes au Sahara. C'est une expérience formidable le Sahara. Je suis resté pendant un an en plein Sahara, avec des chameaux et des dunes.



V.H. : Cette longue période dans le désert ne vous a pas dégoûté du Sahara ?

M.S. : Non, parce qu'on ne peut pas être dégoûté du Sahara. Dégoûté de l'armée, ça, je n'avais même pas besoin d'en faire l'expérience, c'était particulièrement ridicule et absurde, mais le Sahara on ne peut pas le détester de cette manière-là. Ça a été finalement une grande expérience le Sahara. C'est difficile d'en parler rapidement et il n'y a pas de raisons d'en parler très longuement ici.

V.H. : Vous étiez donc dans un endroit où il ne se passait jamais rien ?

M.S. : Il ne s'est jamais rien passé, c'était le désert des Tartares : six mois sans téléphone, sans radio, sans rien, avec le courrier deux fois par semaine et une expédition une fois tous les dix jours pour aller chercher la bouffe à quatre-vingts kilomètres. Donc, ça a été une espèce d'expérience... on ne sait pas quoi dire, mystique, métaphysique... Ça correspondait au besoin d'effacement de ce que j'avais fait avant. Ou bien ça l'a provoqué, je ne sais pas vraiment mais c'était particulièrement propice à une remise en cause complète de tout parce que le désert c'est une espèce de vide très actif. En tout cas, en revenant de là, je savais que j'avais très envie de faire de la peinture et je ne savais pas du tout laquelle.

V.H. : Le Sahara aurait pu être aussi pour vous une incitation au retour à la littérature, à l'écriture.

M.S. : Ça aurait pu, parce que je me suis senti toujours très libre en face de mon avenir. Parce qu'il faut dire aussi - peut-être pour ne pas avoir l'air d'être trop maître de soi comme de l'univers - que ces époques-là, c'était 1959-60, une époque où l'on pouvait encore imaginer son avenir comme ouvert, sans être pris de panique.

Aujourd'hui, je pense qu'il n'y a pour ainsi dire plus d'étudiants, d'adolescents, qui puissent prendre le risque de partir dans la vie sans savoir comment et de quoi sera fait leur avenir, même immédiat. Alors que mes camarades du théâtre de la Comédie, Planchon et les autres, Chardère avec le cinéma, Droguet avec la poésie, c'étaient des gens qui pouvaient ne pas savoir du tout, comme moi, comment ils mangeraient dans les quinze jours qui suivaient. Et ça, c'était une chose qui était pensable. Je crois que ça n'existe plus vraiment aujourd'hui. J'étais à l'armée et je ne savais absolument pas comment je gagnerais un franc cinquante le jour de ma libération. Et il était resté dans l'esprit des gens comme dans le mien que j'étais peintre, mais un peintre qui n'avait pas peint depuis presque trois ans.

Il se trouve que la première exposition que j'ai faite après, ça devait être en 1963, a assez bien marché, et que tout a été vendu à la galerie Marcel Michaud. Tout naturellement, il y a eu des articles de presse. Certains ont trouvé tout ça

épouvantable parce qu'à l'époque on voyait une peinture très abstraite au sens le plus décoratif du mot. Je dis ça sans vouloir faire de polémiques. On a trouvé ma peinture beaucoup trop figurative, figurative de choses qui n'étaient pas nommables. Justement, figurative de l'innommable, de réalités répugnantes, agressives, sexuelles. Ça a étonné beaucoup de gens puis on m'a classé dans un casier. Eh bien voilà, j'étais celui qui occupait ce créneau.

Pour en revenir à votre question, si j'ai hésité à me remettre à écrire à ce moment-là ?

Je ne crois pas. Il y avait de ma part, comme je vous le disais tout à l'heure, une espèce de provocation à mon propre égard à faire de la peinture, imprégné que j'étais de tout ce qu'avait pu impliquer l'oeuvre de Duchamp. Duchamp, qui n'était pas encore devenu, comme aujourd'hui, une espèce de gourou universel, qui était quelqu'un d'à peu près inconnu, sinon dans les petits groupes surréalistes, pour moi Duchamp a été une provocation à faire de la peinture/primairement, par la suite, il a donné l'occasion pour des tas d'artistes en mal d'oeuvres de faire du sous-sous Duchamp en retrait des trouvailles qui étaient définitivement acquises par lui entre 1913 et 1918. Moi, j'étais dans la situation d'un philosophe qui après Hegel ou Nietzsche essaye de faire de la philosophie. Donc, je me disais : puisque Duchamp a tué l'art, il faut parler de l'art à partir de sa mort. C'est pour ça que Blanchot m'avait tellement occupé. La littérature de Blanchot est une littérature qui va vers la vie en partant de la mort, d'une certaine façon. J'ai essayé de faire une peinture, encore aujourd'hui je le revendiquerais, je le théoriserai plus finement, de faire une peinture à partir de la mort de la peinture. Depuis la tombe de la peinture, pas avant. Parler hors de la tombe de la peinture, c'était ça un peu le pari, on dirait le challenge maintenant. Pourquoi j'ai refait de la peinture et pas de la littérature/c'est parce que ça me paraissait un pari presque absurde. Comme saint Augustin « Credo quia absurdum ». J'en ai fait parce que c'était absurde.

V.H. : Pour en revenir à votre première exposition en 1963, a-t-elle provoqué de nombreuses réactions de la part du public qui connaissait votre travail précédent? Y a-t-il eu un phénomène de rejet à votre égard ?

M.S. : Oui, mais à l'échelon lyonnais, puisque ça c'est passé à Lyon. Donc ce n'était pas trop grave, c'était un mini événement quand même. Il y a eu des rejets curieux. Ça ne me paraît pas loin cette époque/là. Quand on me dit 1962, je ne sais pas comment quelqu'un qui a vingt ans l'entend aujourd'hui mais, bizarrement, ça ne me paraît pas une date épouvantablement lointaine. Or, quand on reconstitue ce qu'était vraiment la situation, elle était vraiment très différente d'aujourd'hui. Ça n'a rien à voir avec la situation actuelle, étrangement. Il y a des tas de choses qui sont devenues maintenant des banalités et des clichés, qui, à l'époque, étaient encore de l'ordre du scandale, du secret.

V.H. : Surtout en province et à Lyon ?

M.S. : Surtout à Lyon, la province était beaucoup plus provinciale qu'elle ne l'est aujourd'hui. On n'imagine pas à quel point tout s'est nivelé. Dans les deux sens d'ailleurs. Il y avait des fractures énormes entre une attitude avant-gardiste et le sens commun entre les artistes et les bourgeois. Tout était très séparé, il y avait de vraies minorités, petites, et de grandes majorités, grandes. Aujourd'hui, vous trouvez **Les cent vingt journées de Sodome** en livre de poche dans toutes les librairies, dans n'importe quelle petite ville de province, là où il fallait faire des photocopies/ il n'y avait pas de photocopies mais il fallait recopier à la main l'exemplaire que possédait quelqu'un d'incroyablement privilégié à Paris/ si vous vouliez lire un texte comme ça. Tout était difficile d'accès et tout ce qui sortait du train-train admis était tout de suite très violent. C'est vrai que la première exposition que j'ai faite après cette fracture, en 1963, chez Michaud, ça a été assez violent. En plus, j'avais dans ma culture picturale auto-fabriquée toute la partie germanique de l'art qui, à l'époque, n'était pas du tout accessible en France. Les Beaux-Arts, les critiques d'art ne connaissaient pas le nom de Caspar David Friedrich en 1960, ignoraient l'oeuvre de Munch. Kokoschka passait pour un artiste folklorique perdu. Kirchner, n'en parlons pas. Tout l'art expressionniste était totalement méconnu.

Plus tard, on a découvert que des gens francophones, dans le canton de Vaud, à 180 kilomètres de Lyon, avaient collectionné des tableaux de Nolde, de Macke, de Kirchner. Tous ces tableaux qui m'avaient nourri et qui étaient, à peu près ignorés en France à cette époque, là. Enfin, des amateurs qui commençaient à s'intéresser à ma peinture dans les années cinquante et qui parfois avaient acheté de mes tableaux d'avant la guerre, très choqués, comme vous dites, par cette première exposition de 1963, reviennent en me disant : « Tiens, je me suis payé un week-end à Berlin », ou « Tiens, j'ai vu l'exposition de Lausanne. Ça me fait comprendre d'où vient que tu peins comme ça ». Ou bien : « Le jour où je suis allé à Colmar, j'ai vu le retable d'Issenheim. Alors, ta peinture... ». Ces gens avaient perçu le monolithisme chauvin de la culture française/ la tradition franco-romane moderne avait produit Cézanne et sa postérité latine, méridionale/ et l'on n'avait rien su de toute la branche qui sortait de Munch. Ce qui avait été évacué a réémergé progressivement. Et ceux qui s'intéressaient à mon travail me sont revenus au fur et à mesure qu'ils ont pris conscience de l'amputation qu'il y avait dans leur culture française. Trente ans plus tard la situation est complètement inversée. Aujourd'hui, toute la peinture contemporaine est complètement imprégnée d'art allemand, les références sont Baselitz, Beuys et même l'art américain à fond très nordique. Mais nous en étions au début des années soixante.

2/A

V.H. : Donc il fallait aller à la rencontre de cette peinture, l'expressionnisme par exemple. Comment faisiez-vous pour vous informer ? Par des voyages ? Par des lectures ?

M.S. : D'abord j'ai toujours été germaniste et puis très curieux, sans doute/avec un certain goût de la contradiction. Mon père était professeur d'allemand, et quand j'étais très-très-gamin j'aimais à l'agresser en lui citant des écrivains de la littérature allemande ultra marginaux à l'époque : Büchner, Lenz, Grabbe, etc. Alors que les professeurs d'allemand de sa génération ne juraient que par Goëthe et par Schiller. Mais même les romantiques, Hölderlin, Kleist, ça sentait déjà la folie et la déraison, donc ça ne les rassurait pas. La grande hardiesse au début des années cinquante, pour un universitaire, c'était de prononcer le nom de Cézanne. C'était déjà le comble. Il n'y avait aucun Picasso dans un musée français en 1955. Il faut quand même s'en souvenir. Picasso avait déjà plus de soixante-dix ans.

V.H. : Dès que quelque chose est minoritaire quelque part, vous allez voir ce qu'il se passe ?

M.S. : J'espère que ce n'est pas aussi mécanique mais il y a sûrement de ça, oui. Il se trouve, bizarrement, que les écrivains qu'à douze-treize-quatorze ans, je citais à mon père, sont devenus maintenant les nouveaux classiques. Que Lautréamont et autres, tous ceux que Breton et les surréalistes avaient désignés, sont aujourd'hui des classiques, qu'un Max Ernst aujourd'hui vaut presque le prix d'un Picasso. Donc je ne me suis pas tellement trompé dans mes goûts marginaux d'alors. Ils ont été rattrapés, ces goûts. Ce n'était pas des goûts marginaux pour la marginalité parce que j'aurais pu tomber, évidemment, sur des tocards infâmes qui resteront toujours des tocards infâmes. Il y avait une certaine cohérence. Et je ne peux pas dire non plus aujourd'hui que je renie ces amours-là sous prétexte qu'elles sont devenues plus banales, plus générales. J'aime toujours autant Max Ernst, Masson et Matta que je les aimais à cette époque-là.

V.H. : Parallèlement à cette recherche d'autre chose, en art ou en littérature, avez-vous rejeté ce qui était en vogue à cette époque ?

M.S. : Il y a des choses qu'on ne me fera jamais aimer. En littérature, même si aujourd'hui il est à la mode, y compris chez les jeunes gauchistes d'aimer Céline ou Morand, ou Drieu La Rochelle. Je ne plus supporter ça aujourd'hui qu'hier. J'ai détesté Claudel, je le déteste toujours. Je ne suis pas en extase devant les tableaux de Cézanne. Je sais pourquoi Cézanne est quelqu'un d'important, je sais très bien historiquement ce qu'on lui doit mais je ne suis pas vraiment ému poétiquement par Cézanne, même si je sais que c'est presque du sacrilège de dire ça. Il y a toute une partie de la peinture que je n'aime pas. Mais c'est vrai

qu'avec le temps on devient moins subjectif, on sait pourquoi telle ou telle oeuvre a une certaine pérennité, une certaine durée. Il y a des choses à quoi je n'avais peut-être pas envie de m'intéresser mais que j'ai fini par connaître quand même. Dans l'ensemble, je crois n'avoir pas beaucoup changé; ce qui n'est pas forcément bien. Peut-être que c'est bien de changer, je ne sais pas. En fait, je n'ai pas tellement changé, ni de goûts, ni de critères intellectuels.

V.H. : Pouvez-vous maintenant m'expliquer votre processus de création ?

M.S. : La façon de préparer un travail comme celui qui vous occupe ne me semble pas très différente effectivement de la façon dont on peut commencer un tableau. 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 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'assemble.

V.H. : Petit à petit vous vous sentez guidé malgré vous dans une direction ?

M.S. : Eh bien oui. Mais ce qui est troublant dans le tableau justement, et sans doute dans une certaine mesure pour la rédaction d'un travail comme le vôtre, c'est que, au bout du compte, quels que soient les accidents, les hasards, c'est votre personnalité qui finit par être la plus forte. Même si vous vous sentez finalement plus agi qu'agissant, plus acteur que metteur en scène. 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. Tous ces débuts sont possibles, ça ne commence jamais deux fois pareil. Et 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 ça. Un certain temps plus tard, ce qui s'appelle un Schoendorff est là. Ce n'est pas quelque chose d'autre qu'un Schoendorff, c'est d'abord un Schoendorff. 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. Alors ça c'est tout mon travail et je pense que c'est le travail, très souvent, de la création. Proust ne s'est pas dit: je vais faire du Proust. Il devait écrire et infailliblement que ce soit des phrases courtes, des phrases longues, qu'il rajoute des béquets, de toute façon ça devenait du Proust. C'est intéressant d'assister à cette espèce de fatalité.

V.H. : Oui, mais quand Proust écrivait, il savait où il allait dans le déroulement de son histoire.

M.S. : Pas sûr, pas sûr. Enfin oui, il a un projet. D'abord comparaison n'est pas raison et il ne faut pas la pousser à bout, elle ne porte que sur un petit point de détail. Je ne prétends pas être comparable à Proust, ni que je fais la même chose que Proust. Je veux dire qu'on ne peut échapper à soi-même. A moins de le vouloir exprès, de contredire systématiquement toutes ses impulsions. On peut peut-être arriver à pasticher quelqu'un d'autre que soi, mais si on a de la personnalité, il y a un moment où l'enchaînement des actes échappe à votre contrôle et produit ce qu'on appelle un style.

V.H. : Vous ne partez jamais d'une envie de faire un tableau précis ? De vous dire que vous allez traiter tel sujet, y mettre telle signification ?

M.S. : Si, mais ça ne sera pas plus important comme contrainte que si je me dis: tiens je vais passer du fusain sur la toile avant de commencer à mettre de la couleur liquide dessus. Ca ne sera pas beaucoup plus important. Ce ne changera rien. Au démarrage d'un tableau, ce qui va être une impulsion n'est qu'une espèce de brouillamini et pas plus - je parle du tableau car j'ai fait des choses où il y a plus de pré-conceptuel comme le polyptyque entre autres, où la matérialité même, la destination, sont intégrées au départ et c'est un peu différent. Après ça fonctionne d'une façon dialectique. 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 ne se résume plus à ce qu'on peut dire ou se 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.

V.H. : C'est-à-dire que, ce qui se fait, de toute façon, devait se faire comme ça ?

10/11

M.S. : C'est vraiment le sentiment qu'on en a. Je ne suis pas le seul, des tas de gens le disent. Par exemple, Bazaine, dans des entretiens récemment à France-Culture. En tout cas, je le vérifie toile après toile. Très vite, c'est comme si vous déballiez un tableau, disons un objet fragile quelconque/d'une caisse bourrée de copeaux sans savoir ce qu'il y a dedans. Vous enlevez les copeaux, vous défaites les emballages, les papiers et vous découvrez ce qu'est le cadeau qui est dans la caisse. Un tableau apparaît un peu comme ça. Vous avez l'impression d'ôter ce qui le cache, mais que le tableau, lui, existe sous toutes ces protections, que vous, vous êtes le déballeur. Je ne suis pas idéaliste au point d'y croire réellement mais c'est le sentiment qu'on a. On a mis en marche une espèce de logique qui ensuite se développe. Mais cette logique, c'est bien la vôtre quand même.

V.H. : C'est donc pour cela que vous n'avez jamais le sentiment qu'une oeuvre est insatisfaisante ?

M.S. : Oui, c'est ce que je vous avais déjà dit. Oui, oui, tout à fait. C'est bien que vous le rappeliez parce que ce n'est pas forcément évident et en effet, ce sont les mêmes raisons. C'est l'idée qu'il y a une succession d'instant qui sont comme les notations dans un journal intime, que l'on n'a pas à porter de jugement de valeur sur la notation des successions d'événements qui peuvent arriver, et des pensées qui vous traversent. Le tout, c'est de les accueillir et de les recueillir. 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 n'a pas à entrer en ligne de compte. Ça touche sûrement à quelque chose de très profond. Contrairement à ce que beaucoup de gens peuvent croire, je n'ai pas envie de me raconter dans ma peinture. Je ne vois pas l'intérêt de raconter ce qui m'est particulier. Je ne parlerai jamais mes fantasmes à propos de ma peinture. Je ne peins pas des fantasmes. Je n'ai pas l'impression d'aller photographier un monde intérieur secret.

V.H. : Mais certaines personnes qui ont dû le penser ?

M.S. : Plein !

Beaucoup de gens me disent : « Dis donc, tu ne dois pas t'ennuyer, toi » ou bien : « je n'aimerais pas être dans ta tête ». Mais non, ça n'a rien à voir. Le tableau n'est pas l'expression littérale de choses qui existeraient à l'intérieur du peintre, sans mots, sans discours et peut-être en désirs, je ne sais pas, et que, grâce à une technique apprise aux Beaux-Arts ou ailleurs, on peut écrire sur une toile. Je ne fonctionne pas du tout de cette manière-là. Si je le connais déjà en moi, je n'ai aucune envie de continuer à le remâcher dans une traduction pour les autres. Au contraire, je pourrais dire que la peinture a pour fonction de faire de moi un spectateur regardeur comme les autres. J'espère toujours voir ma peinture comme si elle n'était pas de moi. Ce qui est impossible mais c'est quand même une

espèce de nostalgie. La part de nostalgie obligatoire dans mon rapport à la peinture. Comment faire pour n'être que le simple spectateur de mes tableaux.

V.H. : Quel est votre rapport avec le tableau une fois qu'il est terminé ? Vous vous en détachez complètement ? Etes-vous soulagé ?

M.S. : C'est un détachement complet.

V.H. : Vous n'avez aucune émotion quand vous vous séparez d'une oeuvre ?

M.S. : Je pense que ça ne m'intéresse plus beaucoup de rester dans sa proximité mais il reste tout de même des souvenirs, des rapports affectifs qui le relient à l'ensemble de ce que vous avez déjà peint. Ça doit ressembler aux rapports de paternité qui ne doivent pas être exempts de tout narcissisme. Comme les enfants, les tableaux s'en vont vivre leur propre vie. Mais il est vrai aussi qu'en travaillant au rythme où je travaille, en faisant aussi peu de toiles, ce qui compte, c'est la constitution d'une oeuvre. Comme lecteur, je suis beaucoup plus intéressé par les écrivains dont j'ai envie de posséder l'oeuvre complète que par des livres isolés. J'ai un peu le même rapport avec mon travail : je l'ai vérifié chaque fois qu'il y a eu une exposition à caractère rétrospectif quand, malgré cette indifférence, je me dis : c'est quand même dommage qu'on ne puisse pas voir ce tableau-ci, ne serait-ce que dans l'ordre chronologique car il fait la liaison entre celui-là et celui-ci, il manque...

V.H. : Est-ce uniquement une préoccupation d'ordre chronologique ou pouvez-vous ressentir un attachement particulier pour un tableau parce qu'il correspond à une période importante de votre vie ?

M.S. : Vous avez peut-être commencé à voir qu'il y a eu un certain nombre de mes tableaux qui étaient des 10 F, c'est-à-dire des petits tableaux, ça s'est étalé sur plusieurs années, qui sont intitulés **Portrait**, portrait de ceci, de cela, en fait c'était très automatique, tous les 10 F s'appelaient **Portrait**, tous les portraits étaient des 10 F. Comme il y a eu ensuite des tableaux qui se sont appelés **Miroir de...**, qui étaient aussi tous du même format, et c'était en rapport avec la dimension réelle. On parlera une autre fois de la dimension des choses, des rapports de distance.

V.H. : Se nomment-ils **Portrait** uniquement en raison du format ?

M.S. : C'est beaucoup lié au format, mais pas seulement. Chaque fois que j'ai choisi une toile 10, toute mon activité allait donc vers un portrait (au sens où je l'entends, mais portrait quand même). Ça constitue une série qui n'en est pas une dans la mesure où je n'ai jamais peint deux portraits à la suite l'un de l'autre.



mais périodiquement, j'ai envie de montrer tous les portraits ensemble, qui ont parfois 10 ans d'intervalle. La suite des **Miroirs** est plus condensée.

V.H. : Vous affirmiez que chaque tableau est conçu comme un tout autonome. Les séries ne contredisent-elles pas ceci ?

M.S. : Non, je ne crois pas. Examinez une oeuvre littéraire, par exemple Stefan Zweig. Il écrit un livre sur Freud, puis va faire un Erasme, un Nietzsche. Vous pouvez les classer chacun dans les grandes biographies de Nietzsche ou de Freud ou les replacer chronologiquement entre ses romans, ses nouvelles. Il y a tout un jeu qui existe, la lecture critique selon les catégories de rangements, c'est le travail de la postérité. Est-ce que vous allez ranger ça par année d'écriture, par genre, les biographies, les romans, les nouvelles, ou par ordre chronologique... C'est un peu pareil pour ce qui me concerne.

V.H. : Avez-vous quand même la préoccupation, dans une exposition, de montrer un ensemble cohérent ?

M.S. : Il y a l'exposition dans une galerie avec l'espoir que les tableaux se vendent, que ce soit votre espoir ou celui d'un marchand, et puis il y a les expositions dans les musées et autres lieux publics, où il n'y a rien à vendre. Dans les galeries en général, ce sont des expositions qui rassemblent les derniers travaux. Quant aux expositions de musée, ça dépend des conservateurs qui font ce qu'ils veulent, hein !

En général, les choses se passent de façon sympathique, tant que vous êtes vivant. La plupart du temps, si un musée souhaite faire une exposition de vous, artiste vivant, pas une valeur mondiale sur le plan économique, c'est qu'il y a des affinités donc c'est rare que ça commence dans le conflit.

V.H. : Pour en revenir à votre parcours, que s'est-il passé après votre exposition à la galerie Michaud en 1963 ?

M.S. : Après, pendant un certain temps, j'ai fait des tableaux l'un après l'autre jusqu'à 1967-1968. Cette exposition de 1963 avait pris sans que je l'aie du tout prévu des allures de manifeste. Elle a étonné les visiteurs parce que c'était quand même très différent de ce que je faisais autrefois, comme vous l'avez vu : il y avait beaucoup de couleurs, des couleurs qui pouvaient être assez agressives alors que mon travail passé était à peu près monochrome. On y trouvait des références assez directes au maniérisme, au baroque qui n'étaient pas du tout à la mode à ce moment-là.

J'ai donc peint ces tableaux sans trop savoir s'ils étaient le résultat du traumatisme de l'arrêt, sans savoir si c'était une direction féconde ou si j'allais



des Arts

rejoindre mes voies anciennes. Pendant trois ans, j'ai fait des tableaux qui, manifestement, continuaient cette même tendance. Ils se sont vendus, il y a eu un certain nombre d'expositions. A Barcelone, ça a été une assez grande aventure, ça a bien marché. Le succès m'a placé dans une situation assez singulière parce que les gens de ma génération qui n'avaient pas quitté Lyon plus tôt sont restés pour ainsi dire coincés définitivement comme peintres lyonnais et ça n'a plus changé.

J'ai exposé assez tôt à l'étranger, en Suisse, en Espagne. Et puis en 1966, je me suis installé dans cet atelier, ce qui inconsciemment confirmait mon intention de rester à Lyon. C'est au même moment que j'ai rencontré Jacques Verrière et que nous avons conclu un accord qui a duré vingt ans, sa mort en 1986. Les événements qui marquent un peintre, à part ses expositions, il n'y en a pas tellement. Vous finissez un tableau, il s'en va, vous en faites un autre...

V.H. : En quelle année avez-vous commencé à réaliser des décors de théâtre ?

M.S. : Alors, le théâtre, c'est une autre histoire effectivement : presque une autre vie en fait, les premiers décors, je ne sais même pas exactement. Je me suis occupé de théâtre, j'ai fréquenté les gens de théâtre, j'ai vécu avec les gens de théâtre depuis toujours, c'est à dire depuis 1951-1952. Comme administrateur, de 1955 à 1957. Après j'ai quitté le théâtre parce que la peinture prenait toute la place et je ne voulais pas faire deux choses à la fois. A partir du moment où j'ai quitté le théâtre c'est à dire en juillet-octobre 1957 à peu près, je n'ai plus fait que de la peinture. En 1959, il y a eu ce moment dont je vous ai parlé, où je travaillais avec Drouin à Paris, et je suis parti à l'armée. En revenant, j'ai fait une petite mise en scène et décors d'une pièce d'Artaud, dans un spectacle du théâtre de la Croix/Rousse que dirigeaient Jean Astjer et Gisèle Tavet. Nous y avons monté ensuite **Le Bourreau du Pérou**, de Georges Ribemont-Dessaignes dont j'ai fait le décor, je ne sais pas en quelle année... 1966-1967. Ça a été très bien parce que ça a ravivé l'intérêt pour l'oeuvre de Ribemont-Dessaignes et ça a été à l'origine de la réédition de ses livres. En 1969, j'ai fait les décors du **Requiem** de Berlioz au Festival de Lyon. C'était un énorme machin. Et ensuite, Jacques Rosner m'a demandé les décors d'**Opérette** de Gombrowicz pour le T.N.P. à Paris. Enorme succès. Nous avons travaillé ensemble sans interruption jusqu'à aujourd'hui. Une fois par an.

V.H. : Les décors de théâtre remontent pratiquement aussi loin que la peinture ?

M.S. : Oui.

Il faut faire attention. un jour vous vous retrouvez coincé dans votre propre chronologie. Il faut garder la liberté de continuer à inventer et qu'est-ce qu'on peut continuer à inventer une fois qu'on est dans une certaine ligne. Bien sûr, il y a les spécialistes des cabrioles géniales comme Picasso qui a presque fait

1/2
1/2

↳ découvrir la notion de « période » aux gens. C'est un spécialiste des ruptures brutales. Et puis de l'autre côté il y a les exploiters du style qu'ils ont fondé : si l'on considère l'oeuvre de Mathieu, on peut penser qu'elle avait tout dit en 1948. L'oeuvre d'un individu a ses règles à l'intérieur desquelles sa personnalité peut, sans s'évanouir, aborder des rivages très différents à tel moment, pour telle raison. Est-ce qu'il y a des raisons d'ordre extérieur, est-ce que c'est un développement logique interne normal ?

V.H. : En tant que peintre vivant à Lyon, quels ont été et quels sont aujourd'hui vos rapports avec les autres artistes lyonnais, dans ce monde de la peinture que l'on dit très fermé à Lyon ?

M.S. : Aujourd'hui, je crois que je suis une espèce de personnage un peu central parce que j'ai fondé l'URDLA, que j'ai fondé la MAPRA, que la MAPRA c'est un lieu de convergence d'un certain nombre d'artistes. On pourrait avoir l'impression que je suis une sorte de carrefour. Mais, d'un autre côté, maintenant il y a beaucoup plus de peintres qui peuvent se revendiquer comme professionnels - si ça veut dire quelque chose aujourd'hui - ~~et que ça n'en crée~~ pas pour autant tellement plus de confraternité qu'avant et ~~qu'en fait les rapports~~ d'amitié artistique n'existent pas d'avantage à Lyon. On se dit bonjour dans les vernissages. On regarde ceux qui sont venus et ceux qui ne sont pas là et on n'en tire pas vraiment de conclusions parce qu'il faut attendre la fois suivante pour voir si ça continue. J'ai tenté de renverser la vapeur. On a réussi à réunir les artistes autour d'activités presque syndicales, de défense des intérêts corporatifs, mais de discussions d'ordre esthétique, il n'y en a pas. Peut-être chez des artistes plus jeunes mais je n'en suis pas convaincu. Pourtant, des amateurs d'art étrangers croient à l'existence d'une « Ecole lyonnaise ». Ça me semble chimérique.

V.H. : Ca vous semble avoir été toujours comme ça ?

M.S. : Oui, plus ou moins. De temps en temps, pendant quelques semaines, quelques jours, je ne sais pas, en 1968, il y a des moments, des bouffées où on se rencontre plus. Il y a des espèces de liens qui se resserrent un peu, des proximités qui ont l'air de naître, et puis ça se dissout. D'abord il y a un certain nombre de créateurs qui sont de vrais ours, qui n'ont pas envie. Il y en a d'autres qui disent qu'ils en ont envie et qui sont... Même si le marché à Lyon existe très faiblement, on ne sait rien des transactions, des spéculations, on ne sent aucune passion. Et il n'est pas dans le caractère lyonnais de manifester une quelconque révérence devant la création, d'avouer : « Ah je sais qu'un tel vient de peindre une toile, j'aimerais la voir. » On n'assiste pas du tout à ça sauf cas particuliers d'amateurs excités de ce qui se fait, qui vont dans les ateliers, pendant un an ou deux.



V.H. : Vous pensez que c'est spécifique à Lyon ou bien que ce phénomène est général ?

M.S. : Puisqu'on est à Lyon, disons que c'est à Lyon. Ailleurs, c'est plus ou moins pareil. Il y a des époques où il y a davantage de groupes. Il y a des lieux. Tout le monde rêve toujours d'espèces d'écoles. Alors on dit que l'école de Nice c'était formidable, il y avait Arman, Yves Klein, Ben. Mais dès qu'on les interviewe, ils soutiennent que ça n'a jamais existé.

V.H. : C'est souvent le temps et l'histoire qui font une école.

M.S. : Ce sont les historiens de l'art.

V.H. : Le manque de relations entre les artistes lyonnais tient-il au fait qu'ils ne s'intéressent pas à ce que font les autres ?

M.S. : Il y a une espèce de concurrence parce que c'est tellement dur. Quand un artiste voit qu'un autre a un quelconque succès il se demande comment il pourrait faire pour en avoir aussi. Il y a une terrible jalousie. Pourtant, il n'y a pas de correspondance entre votre réputation et ses conséquences économiques. Je crois que vraiment j'ai beaucoup donné aux autres. Je fais pendant des heures et des heures par semaine des trucs complètement bénévoles, la MAPRA et l'URDLA, qui ne me rapportent strictement rien et qui me prennent beaucoup de temps, uniquement par envie de la convivialité, de la communauté même. Je ne peux pas dire que ça crée ces rapports d'amitié confraternelle et de complicité dont on a tous, en principe, plus ou moins envie. Je continue parce qu'arrêter serait une espèce de désaveu que je donnerais moi-même à tout ce genre d'activité. Mais ce n'est vraiment pas très gratifiant de reconnaître que ça ressemble à tout sauf à une mayonnaise en train de prendre.

V.H. : Avez-vous une certaine nostalgie de ces lieux de rencontre privilégiés tels que le Bateau-Lavoir ? Pensez-vous que cela soit encore possible à notre époque ?

M.S. : Je ne sais pas. Je ne sais pas si c'est possible mais je ne sais pas pourquoi ce serait impossible.

V.H. : Les artistes n'ont plus les mêmes conditions de travail, de formation.

M.S. : Oui, mais alors en même temps vous avez une organisation incroyable qui n'a jamais existé auparavant, les DRAC, les FRAC, tous ces trucs-là.

10/10

V.H. : Ces structures justement poussent peut-être les artistes vers plus d'individualisme, d'indépendance. Ils se battent pour eux, pour être celui qui bénéficiera de l'aide, de la commande, de l'acquisition.

M.S. : Oui, mais indépendants je n'en sais rien parce que justement quand on a fondé la MAPRA ou l'URDLA, on a démontré qu'il y avait besoin que les artistes, en face de ces structures, aient une réponse plus collective, sans quoi ils seraient sans arrêt divisés, sans arrêt utilisés les uns contre les autres, en concurrence. En théorie, tout le monde est d'accord avec cette analyse sauf que ça ne prend pas vraiment. Ça continue, ça marche, mais sans plus. Ça ne fait pas boule de neige.

V.H. : N'est-ce pas parce que les artistes utilisent ces structures collectives à titre individuel ?

M.S. : Sûrement, sûrement.

V.H. : Ils ne s'impliquent pas réellement au niveau associatif.

M.S. : Oui, mais après ils reviennent en pleurant : « vous ne savez pas ce qu'ils m'ont fait ? »

V.H. : Ne considèrent-ils pas l'association uniquement comme un outil de leur progression personnelle ?

M.S. : C'est vrai mais ce qui est encore plus grave que cela c'est que des artistes, des galeries ont oublié parce qu'il y avait des institutions publiques avec des moyens économiques, avec le pouvoir de passer des commandes/la première des choses : la rencontre avec le public, les amateurs, pour qui l'important était les tableaux et leur sens. Après deux ou trois commandes publiques, ils ont cru que c'était arrivé. De nouveaux musées d'art contemporain ont acheté des peintres de vingt-deux, vingt-trois ans. Ils se sont vus au musée à vingt-deux ans. Cinq ans plus tard, pas un collectionneur, pas une galerie ne s'était manifesté. Personne ne les a plus défendu. Il y a eu de drôles de déconvenues.

C'est la réponse à votre question : « Vous et les autres artistes ». Je m'intéresse à la situation, j'en parle, je théorise, je discute. Certains finissent pas oublier que je suis peintre et pensent que je fais partie des institutions, comme Marie-Claude Jeune, comme Thierry Raspail. Je suis une des personnalités des arts plastiques de la région. Des tas d'artistes sonnent à ma porte pour me montrer leur dossier. Mais je ne suis pas la DRAC, je ne suis pas le FRAC. Qu'est-ce que je peux faire pour eux ? Ils pensent sans doute que je peux les exposer à la MAPRA, ce qui n'est pas le but de l'opération. C'est vrai, c'est intéressant. C'est même assez flatteur que les jeunes artistes me disent : « j'aimerais que vous voyez mon

la fin de l'éducation

merci que vous voyez mon

12
11

houlot, Moi

2

boulot. Moi ça m'intéresse de savoir ce qu'ils font mais ça repose quand même sur une espèce de malentendu puisque je ne suis pas sûr qu'ils savent que je fais de la peinture. Jamais ils ne demandent : « Est-ce qu'on peut voir votre dernier tableau ? »

demandaient-ils

V.H. : Vous donnaient-ils des pouvoirs supérieurs à ceux que vous avez ?

M.S. : Oui, des pouvoirs supérieurs mais en même temps/s'ils veulent que je regarde leur peinture, ils pourraient aussi se dire que j'ai peut-être envie qu'ils regardent la mienne, parce que je ne suis qu'un peintre et qu'après tout je fais des tableaux pour qu'on les regarde. C'est comme la poésie. D'un ~~un~~ livre de poésie qui tire à cinq cents exemplaires, il s'en vend cinquante à des poètes et puis c'est tout. Vous faites de la peinture, pendant des années les expositions étaient fréquentées à 60% par des peintres. Ils faisaient leur tour. Personne d'autre n'entrait dans les galeries. Maintenant ça a un peu changé parce que, paradoxalement, la peinture contemporaine est plus publique, plus proche de la vie quotidienne. Il y a plus de rapports entre un jeune peintre contemporain et un pull-over Benetton qu'entre... Il y avait un rapport d'agressivité entre la vie quotidienne et nous. Le public d'aujourd'hui est peut-être moins élitaire, moins catégoriel, moins professionnel qu'il y a vingt ans.

?

Je ne sais plus trop ce qu'il y a dans cette cassette de magnétoscope mais je crois qu'on parle (avec Lerrant, de l'histoire de la peinture à Lyon dans les vingt dernières années. Il me semble qu'on parle de ça, comment ça avait évolué. Il me semble en effet difficile de parler de mon travail en évacuant la dimension lyonnaise. Je dirais d'une manière qui peut paraître très prétentieuse/qu'il y a des gens qui sont à Lyon parce qu'ils n'avaient pas de place à Paris. Dans mon cas, ce qui s'est dit souvent, c'est que tout aurait été beaucoup plus facile pour moi à Paris qu'à Lyon. Mes amis, mes interlocuteurs, sont tous à Paris et l'expérience a montré que chaque fois que j'ai été dans des trucs collectifs à Paris, j'étais beaucoup plus à ma place qu'à Lyon où, dans le fond, je n'ai pas de dialogue.

V.H. : Alors pourquoi êtes-vous resté à Lyon ?

M.S. : C'est impossible que la question ne se pose pas. D'abord par contradiction. Pour ne pas faire comme tout le monde. Je n'admettais pas ces impératifs géographiques. Ces mises en condition m'ont toujours irrité. Et peut-être que si cet atelier ne m'avait pas pris, j'aurais fini par céder.

V.H. : Peut-on dire que vous éprouvez un attachement particulier pour la ville de Lyon, plus que pour ses habitants ?

manque la fin de l'entretien
n'a rien à voir avec la partie

je fais de la peinture. Jamais ils ne demandent : « Est-ce qu'on peut voir votre dernier tableau ? »

V. H. : Vous donneraient-ils des pouvoirs supérieurs à ceux que vous avez ?

M. S. : Oui, des pouvoirs supérieurs mais en même temps, s'ils veulent que je regarde leur peinture, ils pourraient aussi se dire que j'ai peut-être envie qu'ils regardent la mienne, parce que je ne suis qu'un peintre et qu'après tout je fais des tableaux pour qu'on les regarde. C'est comme la poésie. D'un livre de poésie qui tire à cinq cents exemplaires, il s'en vend cinquante à des poètes et puis c'est tout. Vous faites de la peinture, pendant des années les expositions étaient fréquentées à 60% par des peintres. Ils faisaient leur tour. Personne d'autre n'entrait dans les galeries. Maintenant ça a un peu changé parce que, paradoxalement, la peinture contemporaine est plus publique, plus proche de la vie quotidienne. Il y a plus de rapports entre un jeune peintre contemporain et un pull-over Benetton qu'entre... Il y avait un rapport d'agressivité entre la vie quotidienne et nous. Le public d'aujourd'hui est peut-être moins élitiste, moins catégoriel, moins professionnel qu'il y a vingt ans.

Je ne sais plus trop ce qu'il y a dans cette cassette de magnéscope mais je crois qu'on parle, avec Lerrant, de l'histoire de la peinture à Lyon dans les vingt dernières années. Il me semble qu'on parle de ça, comment ç'avait évolué. Il me semble en effet difficile de parler de mon travail en évacuant la dimension lyonnaise. Je dirais d'une manière qui peut paraître très prétentieuse qu'il y a des gens qui sont à Lyon parce qu'ils n'avaient pas de place à Paris. Dans mon cas, ce qui s'est dit souvent, c'est que tout aurait été beaucoup plus facile pour moi à Paris qu'à Lyon. Mes amis, mes interlocuteurs, sont tous à Paris et l'expérience a montré que chaque fois que j'ai été dans des trucs collectifs à Paris, j'étais beaucoup plus à ma place qu'à Lyon où, dans le fond, je n'ai pas de dialogue.

V. H. : Alors pourquoi êtes-vous resté à Lyon? *de la ville où vous êtes né*

M. S. : C'est impossible que la question ne se pose pas. D'abord par esprit de contradiction. Pour ne pas faire comme tout le monde. Je n'admettais pas ces impératifs géographiques. Ces mises en condition m'ont toujours irrité. Et peut-être que si cet atelier ne m'avait pas pris, j'aurais fini par céder.

V. H. : Peut-on dire que vous éprouvez un attachement particulier pour la ville de Lyon, plus que pour ses habitants ?

M. S. : Oui, ben, non. Oui, il y a ici des gens que j'aime beaucoup. Il ne s'agit pas de ça : pourquoi pas ici autant qu'ailleurs. J'ai un studio à Paris depuis 1969 mais je considère que le territoire entier de la France, c'est exactement ce qu'était

Paris il y a trente ou quarante ans. On met deux heures pour être n'importe où.
En fait, je n'ai jamais eu envie d'être un peintre, ni un homme de théâtre, ni un écrivain. J'avais envie d'être moi, au milieu de gens que je sentais proches, Breton, Bataille, dont je ne sais pas, après tout, s'ils sont philosophes, écrivains... Ce sont des esprits auxquels on a envie de se frotter, qu'on a envie de fréquenter. Je n'avais pas envie de tenir boutique. Tous les artisans en meuble sont faubourg Saint-Antoine, les coiffeurs afro sont tous boulevard Sébastopol. Je n'avais pas envie de ces ghettos-là.

V. H. : N'êtes-vous pas aussi resté à Lyon parce que Jacques Verrière vous assurait une certaine sécurité financière ?

M. S. : Alors là évidemment, s'il n'y avait pas eu Verrière ça aurait sûrement changé, parce que Verrière, si l'on s'est entendu instantanément c'est qu'il avait la même analyse en tant que marchand. Il a travaillé à un niveau tout à fait international sans avoir toujours une galerie à Paris. J'ai fait des expositions dans sa galerie à Paris et puis on s'est aperçu que les choses se passaient très bien sans ça. Elles se passaient très bien mais autrement je ne vais pas à tous les vernissages parisiens donc je ne fais pas partie de ces peintres qu'on se rappelle au moment des expositions collectives. Ça correspondait très bien à ce que je souhaitais profondément.

V. H. : Quand vous avez commencé à travailler avec Jacques Verrière vous n'avez donc plus ressenti le besoin de prendre ce risque de partir, d'être un inconnu à Paris ?

M. S. : Quel risque ? Je suis sûr de ne pas avoir de problèmes relationnels. Simplement, je n'ai pas envie, je ne voulais pas devenir un peintre sur le marché de la peinture ayant son petit morceau de trottoir et sa clientèle. Ça ne m'a jamais intéressé. Parfois j'oublie cet aspect là qui est le premier, c'est que moi je n'ai pas envie d'être le commerçant de ma propre oeuvre. Pas du tout. Alors, dans le fond, Verrière est tombé à point nommé parce que les gens qui s'intéressaient à mon travail, qui voulaient faire des acquisitions, savaient à qui s'adresser, c'était la porte à côté. A part ça on pouvait venir chez moi boire des coups, parler...

V. H. : Jacques Verrière avait-il le même type de fonctionnement, de contrat avec vous qu'avec d'autres artistes ?

M. S. : Moins longtemps. Il n'y a pas eu d'autres peintres qui aient traversé toute son activité professionnelle comme ça été mon cas. On a commencé à peu près à ses débuts et on est allé jusqu'à sa mort. Il y a eu différentes périodes dans l'histoire de sa galerie et moi j'étais là à peu près tout le temps.

MCS
n° 2

ANNEXE : Entretien n°2, 7 janvier 1991

Max Schoendorff : Je pense qu'à partir d'un certain moment de sa carrière, très tôt, on n'est pas vraiment libre d'accepter toutes les propositions qui viendraient sous sa plume ou sous son pinceau, parce qu'on sait que les choses qu'on dit n'ont de sens que si elles ont un certain lien avec l'idée que l'auditeur ou le spectateur se fait de ce que vous avez à dire. Si tout à coup vous vous mettez à parler chinois ou à tenir des propos scientifiques alors qu'on vous attend ailleurs, il y a une chance que le courant ne passe pas du tout. Je pense que si le spectateur s'est préparé à entendre certaines choses venant de vous, plus ou moins consciemment vous êtes amené à partir d'une espèce de pré-supposé connu.

Valérie Huss : Vous pensez donc qu'un artiste n'a pas une totale liberté de création ?

M.S. : Toute activité humaine, et une activité artistique encore plus, est une permanente perte de liberté. La grande liberté, la page blanche, une toile blanche, où le spectateur peut trouver ce qu'il veut. Au fur et à mesure que vous y mettez des choses, vous enlevez de la liberté au spectateur mais vous vous enlevez aussi de votre liberté parce que s'il y a un trait noir en diagonale sur la toile, il ne peut pas y avoir à cet endroit là une surface blanche. Chaque geste est la suppression de tous les autres gestes qui pourraient être faits à ce moment là, à cette place là. Donc on n'arrête pas de s'enlever de la liberté.

V.H. : Vous faites donc un peu ce que le spectateur attend de vous.

M.S. : Mais il y a toujours la notion de "un tout petit peu". Par un tout petit peu, je n'entends pas faire ce qu'on attend de moi, j'entends en mettre « un petit peu ». Un plat dans lequel vous ne mettez pas de poivre n'a pas du tout le même goût qu'un plat dans lequel vous mettez « un petit peu » de poivre. Ne pas reconnaître que dans l'addition des ingrédients d'un tableau, il faut « un petit peu » de ce qu'on a fait avant, c'est triquer la recette. Chez n'importe quel peintre, même ceux des perpétuelles ruptures comme Picasso, vous retrouvez ce petit peu de liant qui fait le passage d'un tableau à l'autre, au public. C'est quand le « petit peu » devient un « trop » que la peinture assure son succès mondain et commercial et perd tout son intérêt.

V.H. : Pourtant, vous affirmez que chacun de vos tableaux était unique et n'a pas de lien avec les autres.

MCS
102

51 M.S. : Mais je le dis. Je le pense, mais on ne peut pas oublier ce qu'on a fait et ignorer qu'il y a des choses désormais presque interdites. Imaginez que tout à coup - ce que j'ai fait d'ailleurs - je mette au milieu d'une de mes toiles un carré blanc extrêmement raide et qu'il y ait quelque chose qui soit fait avec des aplats, ce que tout le monde accepterait tout de suite chez un peintre géométrique par exemple/ va prendre ici, pour le spectateur, une importance exagérée. Il y a des gestes qui vous coûtent plus parce que vous savez très bien à quel point ils sont hétérogènes à une espèce de cohérence convenue. En tout cas vous ne pouvez plus le faire innocemment, comme ça, dans l'indifférence. La liberté d'indifférence dans la création, c'est la chose la plus lourde : elle cesse donc très vite d'être indifférente. C'est extrêmement rare de pouvoir assumer un comportement indifférent comme ont pu faire Man Ray ou Picabia. Si vous essayez de trouver le dénominateur commun entre trois ou quatre données, la marge de liberté est encore assez grande. Si c'est entre trois cents ou quatre cents et que c'est une réelle prise en compte des thèmes, des lignes de force, presque tout mouvement paraît définitivement interdit sous peine de grand bouleversement d'optique.

V.H. : J'aimerais que vous me parliez de votre dernier tableau, **Les Perspectives de l'éclat**. Dans quelles circonstances l'avez-vous peint ?

M.S. : J'avais promis une toile au Salon de mai de 1991. Je ne crois pas beaucoup aux salons. Je n'ai jamais fait partie de salons en tant qu'équipier. Pourtant, j'ai exposé, mais rarement, au Salon de mai, à Grands et jeunes d'aujourd'hui, à Comparaisons, à La Jeune Peinture, d'autres sans doute aux hasards de rencontres, de demandes acceptées légèrement toujours un peu du bout des lèvres. Mais les trois ou quatre passages au Salon de mai ont eu des conséquences heureuses puisqu'ils m'ont valu de rencontrer des peintres qui sont devenus des amis intimes. Bref, j'avais accepté et un jour j'ai reçu un petit rappel. Ils voulaient la photo, le titre, tout pour le 28 décembre, dernier délai le 2 janvier. Et je me suis aperçu que je n'avais pas de tableau, donc il fallait le faire pour ça.

31 V.H. : Les titres de vos tableaux sont toujours très élaborés. Comment avez-vous choisi ce titre, **Les Perspectives de l'éclat**, et tous les titres en général ?

32 M.S. : Comme toujours, une fois le tableau terminé. Ca prend souvent un certain temps. C'est une espèce d'acte poétique assez mystérieux. Je regarde le tableau, je rêve dessus et j'attends.
33 Un éclat c'est une sorte de fulgurance et d'instantanéité, de brutalité. L'idée de perspective, c'est au contraire une sorte de construction mathématique. Avec "les perspectives", s'ajoute un peu de prospective. Comme souvent dans mes titres, s'installe une dimension contradictoire qui s'harmonise à la construction des

(2)

MCS
n°2

tableaux à la fois très inorganisés, très spontanés et en même temps très construits ou cherchant à le devenir. Finalement, la perspective c'est ce qui donne un ordre à la vision, c'est ce qui positionne le plus proche et le plus lointain, le plus grand et le plus petit. La perspective c'est ce qui fait que/dès que dans le cours de la perception d'un tableau/apparaît l'identification d'un certain nombre d'entités, qui peuvent être des objets imaginaires, mais qui sont avant tout des agglomérations de corpuscules, de particules, d'atomes constitués en organismes, se fait une espèce de rapport des uns aux autres dans un espace ou dans un temps. Ce serait là « les perspectives » en l'occurrence. Comme/chaque élément est localisé en fonction de l'autre et comment le fait d'être/ permet de distinguer ce qui est un élément et ce qui est un autre. Comment ils se séparent.

g/

situé

gH

, c'H

comme

Ce qui m'occupe beaucoup dans l'élaboration d'un tableau est qu'il pourrait y avoir pour le spectateur la perception d'une addition de touches ou de formes ou de couleurs côte à côte. Et pourtant ce n'est pas ce qui se passe puisqu'on perçoit une image. C'est-à-dire le fragment d'une réalité dont les éléments constituent les mots d'une sorte de discours plastique, qu'on peut lire dans des ordres différents mais qui font un texte global fermé sur soi-même comme une fenêtre dans un mur permet de voir derrière un morceau d'une certaine réalité. On s'aperçoit qu'il y a des arbres, une mer, un ciel, ou bien on ne voit rien, on voit juste un autre mur. Un tableau c'est aussi une fenêtre. C'est un morceau d'une réalité qui peut continuer en dehors du cadre mais ce qui est sur la toile permet au moins de définir la réalité plus grande dont il est extrait.

V.H. : Robert Droguet a écrit que vous avez "une peinture cohérente dans l'illisible". Qu'en pensez-vous ?

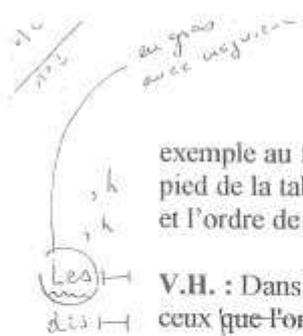
écrit

M.S. : Oui, ça pourrait être aussi lisible dans l'incohérence. En tout cas, c'est une très jolie phrase. Il en beaucoup de très jolies d'ailleurs. On peut aussi la discuter. Cette peinture est, par définition, lisible. Il y a une différence entre pouvoir lire une chose et pouvoir la comprendre. Il faudra lire un poème de Mallarmé cinq ou six fois pour que d'un coup il devienne absolument transparent. Robert Droguet pensait qu'il y avait une sorte de couvercle sur ma peinture, qu'on ne savait pas bien ce qu'il y avait dans la casserole. A la forme du couvercle, on devait subodorer ce qui mijotait derrière. Je ne suis pas vraiment d'accord avec ça. Je vois bien pourquoi il le dit. J'avais fait des tableaux, il y a très longtemps, qui étaient effectivement comme des chapes, qui étaient une sorte de sceau sur quelque chose de caché. Pour moi c'est lisible : lire/c'est être embarqué dans une succession de gestes mentaux qui font sens. Vous ne pouvez pas isoler tel ou tel fragment et puis lui donner un sens. Si vous décidez d'étudier dans une nature morte cette pomme qui est posée là, vous montreriez qu'elle est périssable, qu'elle est tentatrice, qu'il y a du sucre sous cette acidité, enfin tout ce qu'on peut imaginer. Et cette pomme en resterait là. Tandis que dans mes tableaux vous ne pourrez arrêter la promenade et en repassant au même endroit où vous aviez vu la première fois cet objet, vous ne pourrez plus du tout cette fois l'identifier, par

ik

, k

(3)



exemple au fantôme d'une pomme, mais vous identifieriez l'ombre du panier ou le pied de la table sur laquelle il est. Le même morceau du tableau selon le moment et l'ordre de la lecture aura une utilisation donc une signification différente.

V.H. : Dans les **Perspectives de l'éclat** je vois un crâne en anamorphose comme ceux que l'on voit dans les natures mortes, les Vanités du XVII^e siècle.

M.S. : Oui, c'est ce que je vois aussi.

V.H. : Je vois comme un trou noir dans l'arrière-plan. L'espace situé dans le mauve est moins effrayant. Mon regard se raccroche à des éléments identifiables comme ce morceau de chaise avec une draperie.

M.S. : Quand je travaille sur une toile, je suis dans une très grande liberté quant à la notion de ressemblance ou pas ressemblance. Si je vois ici, comme vous, un crâne anamorphosé, je vais laisser cette forme avec ce rôle-là car à une fois que vous aurez, plus ou moins consciemment, énoncé cette vision, la présence de la mort s'imposera ou en tout cas la « Vanité ». Mais ça ne vous empêchera pas d'avancer et de vous retrouver à côté à une tout autre échelle, dans un tout autre espace où elle n'aurait plus tellement sa place, parce qu'elle n'aurait pas les mêmes perspectives, pas le même éclairage. En voyage, on peut prendre des notes dans un carnet, on peut noter la température de la mer parce que la main a trempé dans l'eau et puis après collecter une histoire entre le cuisinier et le commandant, esquisser des observations sur la vie des dauphins qui bondissent dans la mer, des sentiments, des regrets. Tout ça constitue un voyage en mer. Dans un tableau non plus, il n'y a pas forcément une organisation cartésienne ou euclidienne. C'est plutôt un piège qui capte l'attention du spectateur et l'incite à entrer.

V.H. : Chaque spectateur compose donc sa propre histoire dans vos tableaux.

M.S. : Personne ne fait grief à Beethoven que sa sonate vous rappelle une promenade en montagne un jour de pluie. Personne n'en conclura que la musique de Beethoven est suffisamment informelle pour que n'importe qui y entende n'importe quoi. Mais c'est quand même avant tout du Beethoven avant d'être votre rêverie sur la promenade. Ceci que tout le monde admet pour la musique a toujours donné matière à discussion pour la peinture. Mes toiles ne peuvent pas être de quelqu'un d'autre, on le ressent généralement, mais elles ne vous imposent pas la manière de les lire.

MCS
n°2

V.H. : Il est plus facile de se laisser aller à la rêverie en écoutant de la musique qu'en regardant un tableau. L'oeuvre d'art, quand on ne se contente pas d'une lecture superficielle, demande un effort intellectuel soutenu, alors que nous réagissons plus instinctivement à la musique.

M.S. : On le croit. Il y a beaucoup de gens que ça rassure. Quand, dans un Van Gogh, ils auront assuré qu'ils ont vu des tournesols dans un pot, ils seront rassurés d'avoir pu le dire. Ils diront que Van Gogh est un type qui sait peindre la vérité. Ils peuvent pourtant n'être en possession d'aucun des éléments qui en font un tableau génial.

On peut avoir l'impression que le plaisir est un signe de la compréhension du code harmonique qui fédère toute l'oeuvre, que ce rythme, qu'on peut mimer/est le sentiment purement physique, que c'est tout le corps qui lit. J'espère rejoindre le corps. J'aimerais faire une peinture qui fasse pleurer, qui fasse bander.

V.H. : C'est évident que votre peinture ne porte pas à l'indifférence comme pourrait le faire un "carré blanc sur fond blanc".

M.S. : Ah bon ! C'est pour ça que j'admire tant le **Retable d'Issenheim**. C'est une peinture qui a un effet physique irrésistible comme une cantate de Bach, le même genre de participation corporelle. Beaucoup n'ont trouvé à ma peinture un aspect érotique que parce qu'ils ne sont troublés par les images que quand il s'agit de choses sexuelles. C'est un truc palpable, si je puis dire.

V.H. : Mais la dimension érotique de votre peinture est quand même évidente.

M.S. : Je ne sais pas. Je ne peux pas dire qu'elle n'y est pas mais je ne passe pas mon temps à me dire qu'il faut que je fasse une peinture excitante, ou bien qu'il faut que je sois dans une excitation physique massive pour peindre. Non, ce n'est pas le problème. Il y a d'abord simplement identification des phénomènes. La plus grande partie des spectateurs de la peinture n'ont pas l'habitude de se poser ce problème. Ni le problème du temps, ni le problème du corps. On a l'habitude de considérer qu'un tableau, ça se regarde, ça se nomme, point final : c'est informel, ou bien ce sont des tournesols, ou bien c'est poétique. Mes tableaux proposent des rendez-vous. Voilà un abord inhabituel et les perspectives de cette rencontre présagent une tentative de séduction. Séduction comme la conquête. Ce n'est pas une conduite tellement courante dans la peinture. J'espère toujours que le tableau soit de la race de Don Juan. En tout cas que la rencontre du tableau soit une aventure.

V.H. : On a souvent l'impression que vos tableaux explorent l'intérieur d'un corps. Ils ont, en tout cas, une forte dimension organique.



MCS
n° 2

tu vaigra

j i H
k

M.S. : Pas forcément l'intérieur. Si je faisais une peinture strictement figurative, je peindrais sans doute plutôt des portraits. Si je peignais des paysages, ce serait la nature comme un grand corps parce que ce qui fait qu'un paysage est un paysage c'est qu'il ne ressemble à aucun autre et que c'est justement l'expérience qu'on a de cela l'autre. Comment se fait-il qu'un visage qui a deux yeux, deux narines, une bouche, deux oreilles ne ressemble jamais absolument à un autre et qu'on peut l'identifier, qu'on peut le nommer. Et un paysage de la même façon, on le nomme : il a son arbre, sa montagne, sa plaine, la couleur de son herbe. Il est nommable. C'est ce qui constitue un organisme qui se tient, qui a une cohésion. Même si l'on sait qu'en réalité c'est le hasard qui est l'auteur, que cet arbre aurait pu pousser là plutôt qu'ici, que la montagne aurait pu être ébréchée par l'érosion. Le hasard a l'art de produire la nécessité. Forcément il y a des relations entre le réseau sanguin dans un corps, entre la forme d'un membre, sa fonction. Un tableau, c'est une succession d'actes comme pour faire un golem. Prendre de la terre glaise, lui donner forme, incorporer quelques poudres de perlimpinpin, brancher quelques fils jusqu'au moment où ça ouvre les yeux, ça se met à marcher et sort en disant : "Maintenant je n'ai plus besoin de toi." On est toujours un peu le docteur Frankenstein.

V.H. : C'est donc pour cela que vous dites qu'un tableau n'est jamais raté, parce que chaque élément s'organise en fonction des autres et de l'ensemble.

M.S. : Exactement. Ils peuvent plaire plus ou moins, y compris à moi, mais d'une certaine façon je ne les abandonne jamais avant d'avoir le sentiment qu'ils ont cette autonomie. On ne peut plus intervenir, on n'a plus le droit de jugement même. On verra bien ce qu'il deviendra.

V.H. : Quand on analyse un tableau figuratif, on perçoit rapidement la différence entre les maladresses et les intentions de l'artiste, les dissonances de la palette ou de la composition. Curieusement, vos tableaux ne permettent pas de déceler des failles, ils donnent l'impression d'être en permanence équilibrés, même s'il y a un réel déséquilibre, même s'ils semblent sur le fil du rasoir.

M.S. : Franchement, j'aime bien que vous me disiez cela. Effectivement, les parties n'ont jamais, jusqu'à ce quelles soient toutes arrivées à peu près au même degré d'intégration au tout, aucune espèce de droit, sinon leur force de résistance à la contestation. On peut le savoir au bout de dix secondes ou au bout de deux mois. Mais il se peut qu'au bout de dix secondes, je n'aie plus envie d'y toucher et que j'organise les choses autour. Et puis une fois cette partie organisée, il peut parfaitement arriver que je n'en ai plus besoin et qu'elle ne résiste pas à mon envie de l'enlever. Je l'enlève, mais il se peut aussi que jamais je ne puisse y retoucher. C'est une dispute permanente des choses. Progressivement, au fur et à

(5)

MCS
n°2

mesure du travail, tout se met à bouger dans tous les sens, jusqu'à ce que ça ne bouge plus justement.

quand → V.H. : Et ce crâne en anamorphose, l'aviez-vous perçu comme tel [qu'et] vous l'avez peint ?

jk, h M.S. : Non, pas du tout. Tout d'un coup il s'est arrêté dans cette position parce que [sans doute] il se superpose à une image qu'on retrouvera sûrement grâce à sa culture. Du coup, là ce sont des orbites. Cette forme-ci peut avoir une autre présence que la même qui n'aurait pas été nommable. Cette dernière serait peut-être plus facile à contester, elle soutiendrait moins bien les attaques, elle résisterait moins que celle-là, que la présence en tant que crâne, si crâne il y a, dote d'une espèce de pertinence, de solidité.

A part ça, je n'ai absolument pas besoin qu'on voie de cette manière. Il se trouve que vous avez dit ça et que c'était ce que je voyais aussi. 8/

V.H. : C'est vrai que quelqu'un d'autre aurait pu ne pas voir ce crâne mais voir autre chose ailleurs. Vous donnez une trame et chacun peut ensuite imaginer ce qu'il veut.

M.S. : Oui, mais en même temps il voit vraiment la toile. Il ne voit pas n'importe quoi. Ce n'est pas un test de Rorschach quand même.

V.H. : La toile est là, certes. On sent qu'elle a bien une identité par rapport aux autres mais chaque spectateur qui entre dans l'image raconte, en fait, sa propre histoire. Plus on regarde vos tableaux et plus des choses apparaissent, différentes pour chacun. Le regard se raccroche cependant aux éléments figurés.

que, ici, → M.S. : Il y a une toile que j'ai peinte je crois en 1963-64 dont le titre est **Vers le nom**. C'était à l'époque où toute mon entreprise picturale prenait forme. Tant que vous n'avez pas la faculté de vous raccrocher à des entités nommables, le regard erre beaucoup plus. Ces entités peuvent se nommer "tête de mort", ou quelque chose de plus vague. Par exemple, si on joue sur des choses, il y aura une unité de couleur, il y aura des signes qui fonctionnent comme des symboles abstraits. Voici une espèce d'objet mais on ne sait pas ce que c'est. Dans le tableau, il existe comme un objet. Alors que ça, par exemple, on ne sait pas si c'est une forme, si c'est un trou, si c'est un espace infini, si c'est une nuit. On ne peut pas le nommer comme objet alors [qu'ici] on ne sait pas ce que c'est mais c'est un objet. On se dit que si on avait le dictionnaire qui convient il aurait son nom dedans. C'est aussi précis que la « tête de mort », sauf que l'on ne sait pas ce que c'est, sinon un objet, une entité. Il y a des moments où on a l'impression qu'il s'agit juste d'une surface peinte qui est animée, il y a des choses qui bougent. Et puis tout à coup vous avez des endroits où vous vous dites que c'est comme un objet

111
no 2

n'avez-vous pas de crochets dans votre langage vos caractères. Entre crochets parce que c'est un commentaire extérieur à la citation.

31

posé sur une table, c'est quelque chose qui se détache sur un fond, qui a son existence personnelle, qui joue ~~comme~~ librement avec d'autres.

V.H. : Précisément, le spectateur se raccroche à l'objet qu'il croit voir pour interpréter le reste et donner une signification à l'ensemble du tableau

1, k

M.S. : Et le reste/du coup, au fur et à mesure qu'on arrive à l'interpréter, peut se transformer en objet. Les gens peuvent réagir de façon extrêmement différente par rapport à un même tableau.

2, k

V.H. : Et cette diversité de point de vue vous convient ?

M.S. : Oui, tout à fait.

[ou à peintre]

Je vais vous lire une phrase de Blanchot que j'ai vue la semaine dernière: 31

3, k

"L'écrivain / où le peintre / se trouve dans cette situation de plus en plus comique de n'avoir rien à écrire, de n'avoir aucun moyen de l'écrire et d'être contraint, par une nécessité extrême de toujours l'écrire. Le signe de son importance c'est que l'écrivain n'ait rien à dire."

V.H. : Et vous pensez que c'est la même chose pour le peintre ?

1, 2, 3, k

M.S. : Le peintre/je ne sais pas, moi/peintre/sans doute. Le créateur qui aujourd'hui est conscient de l'effondrement des critères, des croyances, de la totale remise en cause des raisons qui ont fait marcher l'histoire de l'art jusque vers 1912. On est dans une espèce d'explosion, d'éclatement/de toutes les significations, de toutes les raisons qu'il y ait des significations. On pourrait être saisi par le désespoir complet, par l'aphasie, mais malgré tout on parle. On parle à partir de cette aphasie, on réussit à produire une espèce de sens. C'est ce que je sens comme le coeur de toute mon activité depuis trente ans.

3, k

Il y a chez Blanchot des centaines de phrases comme celle-là, mais je sens l'analyse critique de Blanchot comme ce qui est le plus près de l'état dans lequel je suis en créant. Même si je prétends qu'il s'agit d'une activité poétique, c'est en même temps en ne sachant rien de ce qui permet d'appeler telle ou telle chose poétique. Il n'y a pas de recette. Ce n'est pas parce qu'on utilisera tel adjectif ou telle couleur qu'il y aura poésie. C'est à partir de la conscience du néant absolu, de la vanité absolue, de toutes ces tentatives/que se dégage finalement quand même un sens. On peut dire si l'on veut que c'est une peinture très difficile/parce que très paradoxale, mais une vue d'ensemble permet du moins de constater que la vie est là. 31

V.H. : Robert Drogue emploie souvent le mot « baroque » pour qualifier votre peinture. Pensez-vous que ce mot définisse bien votre travail ?

(9)

MCS
no 2

f t
s k j h

M.S. : On emploie souvent ce mot sans savoir ce qu'il signifie historiquement. Mais historiquement c'est défendable aussi. C'est comme le surréalisme, ou l'on décide que c'est quelque chose qui se passe entre 1924 et 1966, ou l'on décide que c'est un état d'esprit qui existe depuis l'antiquité à nos jours. Il y a eu des baroques de tous les temps. Si on regarde l'époque d'Akkénon dans l'art égyptien, c'est un art baroque. Il n'est pas seulement bizarre, il use des moyens du baroque comme technique d'influence sur les spectateurs.

Il y a une déformation complète/volontaire/de la réalité à des fins idéologiques. Ça me semble être une des définitions du baroque. Avoir recours à des déformations conscientes de la réalité figurée pour provoquer des effets presque politiques, enfin idéologiques.

Dans l'art contemporain, on distinguera ceux qui ont des positions plus cisterciennes, ou plus romanes. Moi, je suis plus près des effets du baroque. Il y a des retournements, on montre l'avant et l'arrière en même temps, on montre l'avant et l'après aussi, on brise la rationalité de l'espace-temps. Il y a une multiplicité des systèmes perspectifs au contraire des tendances qui aplatissent tout pour arriver à un ordre du silence, du retrait, de la restriction mentale, de l'ascétisme. On a l'impression qu'il y a une école de la soustraction (l'art minimal est le maximum de ce minimum) tandis que, moi, j'ai un peu tendance à faire feu de tout bois, à me servir du grand désordre universel, à nager dedans, à ne pas être englouti.

V.H. : Vous pouvez aussi engloutir les autres, parce qu'on perd pied dans vos tableaux.

M.S. : Peut-être... les entraîner dans une chute sans fin. Oui, on s'y perd. Vous avez raison, mais c'est cette perte qui fait sens. Aujourd'hui, nier la perte, nier l'égarément, c'est s'aveugler.

On coule, coulons de la façon la plus excitante possible. Je ne dis pas la plus heureuse, non, mais de la manière la plus vibratile, la plus vibrante possible. Je suis un agité de l'esprit, je pense que tant qu'on a cette possibilité de jouer, au sens large du mot, pas de s'amuser mais presque, de faire fonctionner toutes les possibilités de ce fantastique ordinateur qu'on est, ça vaut le coup !

Il y a urgence à essayer de trouver des prises dans cette chute en vrille. Ce n'est pas en constatant sa chute d'une façon abasourdie, estourbie, qu'on s'en tirera. C'est en essayant d'épouser la vrille de sa propre chute, de la transformer peut-être en danse, en rythme, et que ce rythme finisse par constituer des points d'appui qui résistent. Ne pas passivement constater la liquéfaction générale. On a le recul aujourd'hui pour affirmer qu'en 1980 la peinture de Balthus était sans doute plus profondément ouverte sur l'avenir que celle de tel ou tel abstrait cuisinant des matières étranges ou imprimant des kilomètres de tissu. Je ne veux pas faire de Balthus le héraut de la modernité, mais y désigner un certain nombre de réponses à des problèmes que la modernité pouvait se poser à ce

MCS
n°2

critères, quels ils seront dans dix ans, quels ils étaient dix ans avant.

- h moment/là. De la même façon/en 1903 ou 1904, la plupart des spectateurs pouvaient penser que Gustave Moreau était un peintre extrêmement rétrograde, passéiste, nostalgique de la peinture d'histoire du début du XIXème alors que les impressionnistes étaient très modernes. En fait c'était Gustave Moreau qui était fécond, c'était lui qui était un précurseur, un avant-courrier du surréalisme et d'une bonne part de l'esprit moderne, bien plus que les impressionnistes qui n'illustraient qu'un moment de la sensibilité.

Raymond Roussel, apparemment totalement kitsch et marginal, avait mis en branle des procédés de création maintenant en application dans toute la littérature contemporaine. Le pas en avant n'était pas forcément dans la direction où on l'attendait. Les paris sont ouverts : quelles sont les légitimités d'une peinture et où doit-elle mettre les pieds pour ne pas faire marche-arrière ?

On ne peut pas isoler complètement une oeuvre de son époque. Rien d'étonnant donc que ces murs de Berlin, ces grandes murailles qui sont élevés entre les différentes activités. Déterminer les lois d'attribution de l'estampille "Art contemporain", n'est pas simple. Et pourtant, il y a des réalités objectives puisqu'il y a des gens qui se cassent le nez sur ces murs qui sont peut-être des murs transparents, mais qui sont des murs. Mais personne n'est capable

Laissent

d'énoncer les critères. Quels seront-ils dans dix ans ? Quels étaient-ils dix ans avant ? Ca va vite et j'ai vu passer beaucoup de façons de classer, d'étalonner. Des gens qui étaient très proches les uns des autres dans les années cinquante ou soixante, maintenant n'appartiennent plus au même monde. Un mur en tombé entre eux. Soulages et Olivier Debré sont en train de devenir des peintres contemporains. Hartung, Singier et Schneider resteront des modernes abstraits "années cinquante".

V.H. : Parmi les artistes que vous avez pu découvrir ou connaître il y a trente ans, avez-vous perçu que certains marqueraient leur époque ?

M.S. : En général, je ne me suis pas beaucoup trompé. Mais il y a ceux dont on se dit qu'on les aime, pour lesquels on éprouve une espèce de fraternité, de complicité et il y a ceux qu'on distingue d'un oeil professionnel.

Certains artistes ont été toute leur vie des vedettes, mais pour un très petit nombre, dix clients, dix conservateurs, dix critiques, comme Fautrier, par exemple. Il a disparu, réapparu trois ou quatre fois pour devenir, trente ans après sa mort, une des valeurs les plus sûres de l'art du XXe siècle.

V.H. : Il y a un mouvement de mode, ou un phénomène de société, chez les artistes, comme il en existe dans d'autres domaines.

M.S. : C'est vrai, il y a beaucoup de ça mais ça ne veut être péjoratif. Alors qu'il y a des données objectives d'une certaine qualité de l'oeuvre, de sa cohérence, de son amplitude, de sa profondeur.

(4)

W.C.J.
n°2

On peut considérer que l'ensemble du travail de l'ensemble des peintres constitue une espèce de réflexion collective sur la peinture, depuis les origines, ou en tout cas, depuis le XVe siècle. C'est une espèce de longue réflexion qui est faite de fils entrecroisés, tendus, mais qui tissent une espèce de cordon continu. Il y a des choses qu'on perd de vue dans ce cordon, puis qui réapparaissent, il y en a qui sont totalement absorbées, qui n'ont plus aucune réelle importance. Mais c'est intéressant à observer. J'en ai une vision personnelle sur presque un demi/siècle, -/ c'est beaucoup en fin de compte.

V.H. : Vous avez donc la même analyse sur votre parcours ?

M.S. : Oui, bien que, même avec une bonne dose d'auto-ironie, on n'arrive pas vraiment à se voir comme un autre. Ce serait trop beau. Un peu quand même. Je vois bien comment ma peinture, avec ses constantes, s'est perçue différemment, selon les époques et selon les vagues.

V.H. : Il n'y a aucune rupture brutale dans votre travail. Votre évolution est continue, régulière et cohérente sur trente ans de création. Comment expliquez-vous cela ?

M.S. : J'essaye de me proposer une réflexion poético-philosophique sur l'acte de peindre, sur la signification existentielle du fait de peindre. Alors que beaucoup d'artistes sont plus attachés à la vie quotidienne dans ses fluctuations, donc à la mode. Au fur et à mesure que la vie change, leur façon de peindre change aussi. C'est vrai, il n'y a pas tellement d'oeuvres qui ont si peu de retournements que la mienne.

V.H. : Mais vous ne vivez pas non plus en dehors du quotidien et vous êtes très concerné par l'époque dans laquelle vous vivez. Pensez-vous vraiment que cela n'a aucune influence sur votre travail ?

quch M.S. : Non, au contraire, je ne crois pas du tout. Ce n'est pas être hors de l'époque que de juger, depuis la fin de la guerre, on n'a pas vu naître de nouveaux systèmes d'analyse philosophique. Les dernières grandes philosophies apparues ont accompagné l'arrêt des guerres. Ca remonte donc à cinquante ans. Aucune grande pensée n'a émergé depuis les années cinquante. Les raffinements d'analyse structuraliste des Althusser, Deleuze, Foucault n'ont pas l'importance des grandes oeuvres philosophiques d'un Nietzsche, ou même d'un Heidegger. Elles sont plutôt de l'ordre du commentaire, de l'essai, de l'analyse, mais ce ne sont pas de grands blocs. n'ait

V.H. : Vous croyez qu'il est encore possible de voir apparaître de "grands blocs" / comme vous dites ?

166
n° 2

M.S. : Justement, c'est ce qu'on attend. C'est de ça que je parle, j'y réfléchis. Je pourrais faire un tableau différent si un événement justifiait ce changement. Pour justifier un autre angle d'attaque, pour qu'il y ait une vraie révolution dans le cours de mon oeuvre, il faudrait que change le rythme de ma pensée ou que ma pensée soit remplacée par une autre. Je ne vois pas aujourd'hui comment ça pourrait arriver.

MCF
n°3

ANNEXE : Entretien n°3, 4 février 1991

Valérie Huss : La culture allemande sous ses formes artistiques et littéraires semble avoir beaucoup marqué votre formation intellectuelle.

Max Schoendorff : La connaissance, les influences dans le goût, dans la connaissance de l'art contemporain ont énormément évolué dans les trente dernières années. Dans les années cinquante-soixante, il y avait encore une tendance ultra majoritaire de latinité héritée des impressionnistes, de Cézanne relayé par Picasso, Braque, Matisse, Juan Gris plus formés par une certaine approche latine du monde. On vivait en France dans l'ignorance de la tradition germanique qui débouchait dans l'art moderne sur le versant expressionniste après Munch, le Blaue Reiter, Kandinski, etc.

C'était à peu près inconnu. Il n'y avait pour ainsi dire pas de tableaux d'origine allemande dans les galeries. Ca s'est un peu transformé avec l'apparition d'oeuvres surréalistes sur le marché - puisque le surréalisme, par certains côtés, découle du romantisme allemand, chez Max Ernst par exemple / La reconnaissance du rôle du subconscient a été admise de longue date, avec tout son irrationnel, par les Allemands alors qu'elle était refusée par la tradition de clarté latine et cartésienne. Pourtant, le surréalisme, dans les années cinquante-soixante, était plutôt occulté. Mes repères se trouvaient dans cette sensibilité germanique de Max Ernst en remontant au XVIe siècle de Cranach, Dürer, Grunewald. C'était une situation beaucoup plus singulière, originale, qu'elle ne peut paraître maintenant. D'une certaine manière, j'y vois une certaine anticipation de ce qui allait survenir. Dans les années soixante-dix-quatre-vingt, de grandes expositions des romantiques allemands - Caspar David Friedrich, P.O. Runge, etc. - ont été enfin organisées en France.

first point q
d'union
P.O.

V.H. : Il y a donc des passerelles entre votre intérêt pour l'art germanique et le surréalisme que se dégage de votre peinture.

M.S. : Oui.

V.H. : Avez-vous rencontré Marcel Duchamp et Max Ernst ?

M.S. : Non, je ne les ai pas rencontrés, je les ai frôlés.

V.H. : Max Ernst n'est pourtant mort qu'en 1976 et c'est l'artiste que vous admirez le plus. Vous n'avez jamais cherché à le rencontrer ?

(1)

MCS
23

M.S. : Non, j'aurais pu, mais il était très vieux. Je n'ai pas du tout cherché à le rencontrer. Ca n'aurait pas été très compliqué et ça se serait bien passé. J'ai toujours compté sur le hasard.

V.H. : C'est la même chose pour Marcel Duchamp ?

M.S. : Oui, je ne l'ai pas rencontré non plus. J'aurais parfaitement pu profiter de nos relations communes mais je ne l'ai pas fait.

V.H. : Etes-vous volontairement resté très isolé du surréalisme et des surréalistes ?

M.S. : Très isolé. Même si, progressivement, tous ceux qui survivent sont devenus des amis. Je figure dans le **Dictionnaire du surréalisme**. Il y a beaucoup de cas particuliers dans l'histoire surréaliste, moi, je suis un de ses solitaires. D'une part, il y a ceux qui ont signé les manifestes, les tracts, ceux qui retrouvaient Breton au café. Si on l'étudie sous l'angle historique, il s'arrête avec la mort de Breton. D'autre part, il y a ceux qui se reconnaissent totalement dans ses recherches...

Mais je n'ai jamais fait un acte d'adhésion quelconque. Je suis considéré souvent comme un compagnon de route des communistes mais je n'ai jamais adhéré au parti communiste. Seulement j'ai toujours refusé l'anticommunisme primaire.

V.H. : Pourtant il y a des contradictions entre surréalisme et communisme.

M.S. : Breton et tout le groupe ont adhéré au Parti/ dans les années trente et ça n'a pas duré. Moi, je n'ai jamais adhéré, mais je ne suis jamais non plus devenu aussi hostile qu'eux.

V.H. : Vous avez fait une importante exposition personnelle à la fête du parti communiste à Vénissieux en 1981. C'est quand même une implication très personnelle.

M.S. : Ce n'était pas une grosse exposition. C'est une espèce d'acquiescement. La municipalité de Vénissieux était l'organisatrice. On y avait déjà montré Matta ou André Masson. A propos, Matta a eu un peu la même attitude que moi à beaucoup d'égards.

V.H. : C'est donc plutôt l'esprit du communisme et son histoire qui vous intéressent ?

(2)

MCS
2005

M.S. : Ce n'est donc pas une adhésion aux régimes qui fonctionnent sous l'étiquette « communiste » dans tel ou tel pays. C'est d'abord sûrement un refus du capitalisme, du rôle de l'argent, des injustices sociales, des différences d'accès à la culture, à certaines situations, à l'éducation pour ceux qui ne font pas partie de la bourgeoisie. Je suis pour une amélioration de l'organisation sociale de la vie. Mais en même temps, je trouve qu'il y a quelque chose d'assez dégoûtant dans l'anticommunisme tel qu'il est pratiqué de manière très oecuménique depuis l'extrême-droite jusqu'au parti socialiste, y compris par la plupart de mes amis surréalistes.

V.H. : Il faut quand même reconnaître que c'est un système qui n'a pas vraiment fait ses preuves si l'on en juge déjà par les problèmes actuels des pays de l'Est.

M.S. : Oui, mais les pays de l'Est ont été aussi dans une situation d'assiégés presque tout le temps. Enfin il n'y a pas que ça, il y a aussi les Américains qui ont passé leur vie avec la C.I.A., avec des rétorsions économiques, à essayer de faire capoter le système. Ils s'y sont sans doute très mal pris, ils étaient dans des situations extrêmement graves. Je veux bien qu'on explique que Castro est un épouvantable dictateur maintenant, que c'est un type aussi affreux que Mussolini mais je ne le crois pas une seconde. Je pense que l'on a tout fait pour lui rendre la vie impossible. Les Américains ont tout fait pour qu'il vive dans une espèce de régime de blocus. Il n'avait qu'une seule solution, se tourner vers l'URSS de Kroutchev, de Brejnev. Il a été obligé d'y passer.

A / sk Les Américains, qui sont des barbares absolus pour moi (je suis beaucoup plus anti-américain que pro-communiste), ont aussi fabriqué Saddam Hussein entièrement. Quand j'entend Bush dire qu'hier était une journée de prière, je ne vois pas où est la différence avec le fanatisme des musulmans. Une partie de l'échec des pays communistes, ça a été de sous-estimer la très grande force idéologique du capitalisme qui a continué à être colonisateur et qui n'a absolument pas admis qu'on essaie d'autres systèmes. Effectivement, il y a eu un échec de tout ce qui était économie non capitaliste. Mais ça n'enlève rien à l'urgence d'essayer d'appliquer une autre théorie que celle du capitalisme. On sait pourquoi il y a eu la guerre froide, mais maintenant qu'il va y avoir l'affrontement nord-sud, on assistera au retour des régimes qui ne s'appelleront peut-être pas communismes, qui s'appelleront peut-être socialismes, dans des convulsions épouvantables. Comment ne pas trouver insupportable les dépenses faites dans cette petite guerre avec l'Irak. Il y avait de quoi rendre fertile à peu près tout ce qui est désertique dans la zone. Avec le coût de chaque missile Patriot ou Skud, il y a de quoi financer cinq ou six puits. Il y avait de quoi fertiliser des zones de territoire désertique peut-être plus grand que l'Europe avec ce que l'on a dépensé dans cette guerre du golfe. **sk**

n'zn H **V.H. :** Mais vos évidences à vous ne le sont pas pour tout le monde.

3

MCS
n°3

M.S. : C'est vrai que pour certains, pour le type qui vend un missile, ça lui rapporte évidemment infiniment plus que d'essayer de faire que les gens crèvent moins de faim. Ce n'est pas le même genre de réaction, ça c'est clair. Je pense que si je ne me donne pas les moyens de contester ces théories, je n'aurais aucune envie de peindre.

V.H. : A votre sens il n'y a que le communisme qui soit capable de proposer des solutions ?

M.S. : Le communisme, le surréalisme, ce sont des mots. En tout cas, le système capitaliste tel qu'il règne ne peut pas. Que le communisme ait déraillé, qu'il soit tombé entre de mauvaises mains, même, qu'il ait peut-être quelque chose d'imparfait dans la théorie, je l'admets. Mais plutôt que de le foutre à la poubelle, vaudrait-il mieux analyser d'où vient la panne. S/ yk

V.H. : Vous ne pensez pas qu'entre le capitalisme pur et dur et le communisme il y a des intermédiaires qui peuvent aussi avoir des solutions intéressantes ?

M.S. : Sûrement. D'ailleurs il n'y aura jamais rien de purement pur dans ce qui est humain : les types les plus virils ont quelque chose de féminin. Il n'y a jamais rien à 100 %. Quand il s'agit de sociétés faites de plusieurs centaines de milliers d'humains, ça finit par produire pas mal d'impureté. Mais il faut bien commencer par une espèce d'abstraction. Elle, elle est pure. C'est comme une recette de cuisine : on n'arrive jamais à la reproduire littéralement.

V.H. : Que pensez-vous des partis écologistes ?

M.S. : Je ne crois pas aux partis écologistes. Je pense que tous les partis devraient être écologistes.

V.H. : Ne sont-ils pas les seuls à faire le lien entre les deux intérêts ?

M.S. : Peut-être. Un parti politique doit s'occuper de plus de choses que ce dont il est censé s'occuper. C'est plutôt un chapitre indispensable de l'action d'un parti que le programme d'un parti spécifique.

V.H. : Les partis écologistes se politisent de plus en plus et augmentent leur champ d'intérêt.

M.S. : Oui, ils ne resteront donc pas écologistes très longtemps. Il y en a déjà qui sont plus à droite ou plus à gauche. On pourrait dire aussi partis humanistes ou progressistes, de gauche et de droite. C'est quand même ça les vraies différences.

W1 C1
A.3

V.H. : Comment est perçue votre implication politique dans le monde artistique ?

M.S. : Qu'importe. Je ne suis pas un politicien du tout. Je considère simplement qu'un artiste est quelqu'un qui ne peut nourrir sa personnalité qu'en étant tourné vers les autres sous peine d'être complètement autophage. Il n'aurait aucun droit à s'adresser aux autres. Il doit essayer de comprendre le monde qui l'entoure, de comprendre comment l'homme se débrouille avec la vie. L'artiste doit être sensible à cela.

Ce sont des propos généraux sans rien de bien révolutionnaire. Je ne tiens pas de propos tellement plus provocateurs que cela. J'espère après tout être pris pour un homme de bonne volonté.

C'est pareil d'inventer la MAPRA ou l'URDLA, ce n'est pas pour porter une casquette de président, je n'en ai rien à foutre, mais c'est parce que je crois que c'est intéressant d'intégrer une certaine communauté, une certaine sympathie, au sens grec du mot.

V.H. : Justement, n'y a-t-il pas une certaine opposition entre votre désir de regrouper les artistes dans des structures associatives comme la MAPRA et l'URDLA et votre refus d'entrer dans des groupes nettement identifiables comme les surréalistes ou le parti communiste ?

M.S. : Je ne refuse pas d'entrer dans des groupes de tendance précise, je refuse ce qui, dans les groupes, commence par une espèce d'acte d'allégeance. La MAPRA, l'URDLA, c'est uniquement de la mise en commun d'énergies et de possibilités pour que le plus grand nombre de gens possible en bénéficie pour créer plus librement, plus tranquillement. Il y a des gens qui délèguent leurs responsabilités, les décisions, les jugements de leur esprit à quelqu'un d'autre qui est le chef, qui est le gourou, qui est le maître admiré. Je me méfie beaucoup de cela.

V.H. : Pouvez-vous me citer quelques-uns de vos amis surréalistes ?

M.S. : Il y en a pas mal : Jean Schuster, Edouard Jaguer, José Pierre, Georges Goldfayn, Gérard Legrand, Jean-Louis Bédouin, Claude Courtot, Jean-Claude Silberman, Camacho...

Vous savez, d'abord il y a une chose, quand moi j'emploie le mot surréalisme, c'est quand même toujours en référence avec le groupe, c'est-à-dire les gens qui se réunissaient autour de Breton. Je ne l'utilise pas comme un adjectif qualificatif comme on dirait « cet accident est surréaliste » parce qu'il est bizarre ou drôle. Le groupe, en tant que tel, n'a jamais compris beaucoup plus qu'une quinzaine d'individus en même temps. Certains partaient, d'autres entraient... Il n'a pas grossi au fil des ans. Il y a eu des morts, des exclusions, mais les réunions n'excédaient pas quinze-vingt personnes/ dans les plus hautes eaux, c'était vingt

(5)

MCS
n°3

personnes. Il y avait une constellation de compagnons de route. Ca suffisait pour créer une certaine terreur dans le milieu artistique. On avait peur de la violence de leurs réactions, de la brutalité de leurs propos. On ne peut pas comparer l'influence des surréalistes et du surréalisme sur la sensibilité contemporaine et le parti communiste. Ca n'a rien à voir.

Revenons au surréalisme. Si je ne suis pas allé au café, si je ne me suis pas plus approché du groupe, c'est qu'effectivement/j'ai toujours envie de faire cohabiter plusieurs orthodoxies, et que donc je suis quelqu'un de pas tout à fait orthodoxe puisque j'essaie d'en marier plusieurs. J'étais aussi très influencé, impressionné, surtout proche affectivement, amoureux d'une certaine façon, de Bataille, de Blanchot, de Leiris, de cette autre famille. Au départ même, dans mes années d'adolescence, je me sentais plus proche de Bataille que de quiconque. Or, à l'époque, le sentiment d'incompatibilité était complet.

J'ai eu la chance d'être à Lyon et, en n'allant pas me jeter dans les bras de tout ce monde à Paris, de concilier à ma façon ces incompatibilités. J'étais à l'abri des mesquineries quotidiennes de la vie de groupe et j'ai toujours pu considérer chacun comme porteur de ses idées ce qui fait que, quand j'ai rencontré ceux qui restaient plus tard, nous avions dans l'instant une sympathie pure de tous les déchirements.

C'est une autre vision des choses.

V.H : Vous préférez vous intéresser au surréalisme par le livre, par l'image, par l'oeuvre plutôt que par l'homme. Vous prenez donc le meilleur des gens, leur substance ?

M.S : Oui, c'est ce qui me semble intéressant plus que de savoir que tel poète rencontré par la suite, porte chez lui des pantoufles à carreaux.

V.H : Ne pensez-vous pas qu'avoir connaissance de leurs réflexions uniquement par l'intermédiaire du livre ou de l'image vous procure la même connaissance qu'à n'importe qui alors que vous pourriez avoir un rapport privilégié avec ces personnes-là ?

avec leurs réserves.

M.S : non, je m'en fiche. C'est le mélange même qui constitue la personnalité. Tout bien culturel est à tout le monde. C'est les oeuvres qui doivent se mélanger en chacun. C'est pourquoi je détesterais que mes tableaux s'accablent chez moi, comme c'est le cas chez la plupart des peintres. Je souhaite que les oeuvres deviennent la propriété intellectuelle de tous, si possible. C'est cette propriété collective qui fabrique les individus parce que chacun choisit des biens collectifs différents. Si on faisait une expérience sociologique à la Marivaux, avec les triplés d'une famille mis chacun dans une couveuse, dans des lieux différents, avec la même pâtée spirituelle, mêmes livres, mêmes images, même musique, on n'obtiendrait pas forcément trois clones, ils seraient peut-être très différents

(2)

M.C.
A.3

quand même. Ils ne parleraient pas forcément la même langue, ils auraient peut-être un autre accent.

• sous → Avec la peinture, on dispose d'un bon point d'observation. Prenez un portrait, par exemple, sous un visage humain, vous avez un crâne, plus ou moins oblong, pommettes plus ou moins saillantes, à quelques dixièmes de millimètres près. Les différences de dimensions sont infimes mais changent tout. Un regard c'est peint d'un petit point plus petit qu'une tête d'épingle à un demi-millimètre à droite ou à gauche. De même, une simple ligne droite peut signifier tout autre chose selon qu'elle est tirée à main levée, à la règle, avec un pinceau, une plume, un crayon. Les divergences se multiplient à une vitesse incroyable. L'estampe, qui est la multiplication organisée, m'intéresse beaucoup sous cet angle. En réalité, c'est très difficile d'arriver à multiplier le même.

V.H : Je souhaiterais revenir à l'Allemagne. Avez-vous souvent séjourné dans ce pays ?

M.S : Pas assez. Sûrement moins que si je m'étais laissé aller à mes goûts mais j'ai dû quand même y vivre l'équivalent d'un an et demi en mettant tous mes séjours bout à bout.

V.H : Vous avez fait ces voyages à quelles occasions ? Pour voir ou pour faire des expositions, pour rencontrer des gens ?

M.S : Déjà, quand j'étais étudiant, j'y suis allé pendant les vacances, plusieurs années de suite.

V.H : Parlez-vous couramment l'allemand ?

à cette époque → **M.S :** Oui, à peu près. Plus tard, j'y suis allé pour des expositions, j'ai fait des décors de théâtre à Berlin. L'Allemagne n'était pas une direction d'où le vent soufflait. Elle n'avait pas tellement la côte. Beaucoup d'artistes allemands vivants étaient devenus américains. L'Allemagne n'était pas un pays de pèlerinages culturels. On ne visitait pas ses musées. Peu de galeries avaient rouvert (aujourd'hui c'est le contraire). Lors de mes premiers séjours, au début des années cinquante, les villes étaient encore en ruine, on vivait dans les ruines. Les boutiques étaient installées dans des caves, sous des espèces de terrains vagues encore recouverts de monceaux de pierres et de poutres. Aujourd'hui, quand on pense à l'Allemagne, c'est au pays de grande production et d'exportation artistique. Les éditeurs des deux pays, la France et l'Allemagne, publient une quantité de traductions qui permettent une interpénétration presque instantanée de deux cultures et l'intégration européenne voit progressivement fondre les frontières. Moi, mon Allemagne était plutôt une Allemagne rêvée, c'était le pays d'une certaine philosophie, d'une certaine sensibilité. J'ai été plus sensible à

au moins jusqu'au milieu des années cinquante en R.F.A. et jusqu'à la fin des années soixante en D.D.R.

(3)

MCS

n°3

Dürer ou à Cranach qu'à Raphaël ou à Michel-Ange. J'ai été toujours plus sensible à l'art baroque allemand qu'à l'art baroque italien. Je suis nourri d'Arnim, de Kleist, de Novalis, de Hölderlin, de Nietzsche, Hegel, Schelling... Je me sens chez moi quand j'arrive en Allemagne. J'ai l'impression de rentrer à la maison, ce qui est complètement fantasmatique. Berlin, surtout, me donne cette sensation de retrouvailles.

V.H : Y êtes-vous retourné depuis la chute du mur ?

M.S : Non, pas encore. Je ne suis pas allé en Allemagne depuis au moins deux ans et demi. Je peux m'en passer.

V.H : C'est un petit peu comme le surréalisme... de loin.

M.S : C'est pas de loin, c'est mental. Il y a une part de ma sensualité qui est cérébrale, comme chez tout le monde.

V.H : Lisez-vous la littérature germanique en allemand ou en traduction ?

M.S : Ca dépend. Il y a ici pas mal de traductions, d'abord parce que Marie-Claude ne lit pas l'allemand et qu'il y a des choses que j'ai envie de partager avec elle. Et puis, maintenant, il se traduit beaucoup de choses. En voyage, je ne peux pas non plus ramener des bibliothèques entières sur mon dos. Quand je tombe sur des textes qui m'intéressent en Allemagne ou en Suisse, je rapporte quelques livres.

V.H : Mais vous pourriez avoir le désir, le plaisir, de lire dans la langue.

M.S : Surtout si c'est de la poésie, j'aime mieux lire dans la langue. Celan, par exemple, même s'il est très difficile à lire en allemand, est beaucoup plus satisfaisant qu'en traduction

V.H : Avez-vous des origines allemandes ?

M.S : Evidemment mais je ne suis pas fasciné par les origines. Ni par les postérités, ni par les origines. Je suis contre l'héritage. Mes aïeux paternels avaient une situation sociale très fréquente dans cette région de la frontière entre la Lorraine et la Sarre. C'étaient de pauvres gens, à la fois ouvriers et paysans. Les hommes allaient tailler le cristal, les femmes tenaient la ferme. Mon grand-père était cristallier et ils n'ont pas cessé de changer de nationalité à travers les âges. Mon père/a dû être alternativement français/allemand au moins trois fois. Mon grand-père encore plus. Mon grand-père, ma grand-mère paternels ne

1000
1000

parlaient pas un mot de français. Ils parlaient le dialecte qui se parle en Sarre, dans le Palatinat, en Lorraine.

V.H : Refusez-vous l'idée que votre intérêt pour l'Allemagne vienne de vos origines ?

M.S : Je ne le refuse pas, simplement ça ne m'intéresse pas beaucoup. Je n'en ai aucune preuve. Mon père était professeur d'allemand. J'étais enfant puis adolescent au moment de l'Occupation, dans une famille antinazi, mon père était dans la Résistance, il a été condamné à mort par les Allemands et(en même temps, toute sa bibliothèque était en allemand. C'est difficile à comprendre pour un enfant. Après la guerre, j'ai même eu mon père comme professeur au lycée, ça ne clarifiait pas les choses. Mais très vite, au lieu de détester l'allemand, comme j'aurais pu le faire, par esprit de contradiction, j'ai plutôt essayé de le doubler à gauche/ quand il parlait de Goethe, j'allais lui chercher des auteurs qu'il ne connaissait pas. J'aimais bien essayer de le mettre dans l'embarras sur son propre terrain. A cause de la guerre, on n'a jamais parlé allemand à la maison donc je n'ai pas appris l'allemand autrement qu'au lycée en fait. Mais littérairement, je m'y suis intéressé très tôt et j'ai résolu mes rapports d'agressivité avec mon père, pas du tout en devenant un spécialiste de l'anglais ou de l'italien, mais en élisant des écrivains allemands qui n'étaient pas ses préférés. Poètes baroques, pré-romantiques comme Lenz, Büchner, Grabbe, ou dadaïstes comme Schwitters, expressionnistes comme Trakl. Et lui, personnage beaucoup plus apollinien que dionysiaque, très gothéen, très raisonnable...

V.H : La signature que vous utilisez sur vos catalogues a une inspiration gothique ?

M.S : C'est une affaire de goût. Je trouve très belle l'écriture gothique.

V.H : Fait-elle partie de l'image publique de Max Schoendorff ?

M.S : Oui, si vous voulez, c'est comme mon amour du noir.

V.H : Le public a été très étonné, voire choqué, quand vous avez commencé à utiliser cette signature pour vos cartons d'invitation. Vous l'avez gardée en fonction de ces réactions ?

M.S : Ce n'est pas en rapport aux réactions des autres, mais là vous touchez peut-être plus profond. On parle de moi, je parle de moi... 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 sens. Il en va de

MCS

n° 3

même dans les rapports humains. Ils ne refroidissent pas, ne tiédissent pas, c'est tout ou rien. Si je me brouille avec quelqu'un, il sort de ma vie...

V.H : C'est une attitude particulièrement excessive.

M.S : Sûrement. C'est aussi pourquoi vous aurez du mal à me faire parler des tableaux d'avant 1963. Ça/c'est vraiment fini.

V.H : N'y a-t'il pas quand même un moment difficile à passer ?

M.S : Un éclair.

V.H : Vous faites vraiment preuve d'une froideur extrême.

M.S : ...ou d'une chaleur totale. La place serait libre pour une autre passion, comme ça tout de suite.

V.H : C'est impossible de remplacer comme ça, tout de suite. On n'oublie pas aussi facilement.

M.S : Je ne supporte pas l'idée d'impuissance sur l'événement. 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 pas...

V.H : Entre ne pas supporter et arriver à contrôler aussi rapidement ses pulsions...

M.S : Ah si, je peux. J'ai des systèmes de contrôle. J'ai conscience d'être physiologiquement assez particulier. Me voici très impudique. Je veux dire que je sens bien que ça n'est pas une particularité fréquente. Je crois que je mourrai forcément subitement parce que je ne me connais pas d'états intermédiaires. Vous ne me verrez jamais plus ou moins en forme, plus ou moins fatigué. Je m'endors et je me réveille. Je ne suis jamais ensommeillé. Jamais, jamais, je ne sais pas ce que c'est. Je peux marcher indéfiniment. Je peux nager indéfiniment. Du moins, c'est mon impression. C'est drôle parce que toute ma peinture repose sur les dégradés, or, moi, je n'ai aucune gradation dans mes fonctionnements, je n'ai pas de potentiomètre.

V.H : C'est une grande chance, dans un sens et/par certains côtés, ce doit être bien agréable. Donc, comme vous le disiez, c'est la même chose pour les gens ? Coupure nette, détachement ?

UCL 3
n°3

M.S : Oui. Mais enfin ce que je vous raconte, ce ne sont pas des choses dont je tire quelque fierté.

V.H : Vous n'êtes pas du genre à avoir des albums photographiques ?

M.S : Pas du tout. Il y a des tiroirs pleins de photos parce qu'il y a des photographes qui passent et qui me les donnent mais je ne les classe pas...

V.H : La démarche que l'on a ensemble actuellement doit être très dur pour vous? Je vous fais retourner sur vos pas ?

M.S : Très dur, non. Ce n'est pas très dur. C'est une opération mentale mais ça ne m'est pas très naturel. J'ai eu des activités ^{très} diverses qui ne communiquent pas forcément les unes avec les autres, bon, elles sont passées, je n'en fais plus rien. Je n'ai pas une trop mauvaise mémoire donc au besoin je peux reconstituer des traces. -d/

V.H : On sent quand même qu'il y a des choses qui sont importantes dans votre vie. Vous ne vous en détachez pas comme ça.

M.S : Non, ou alors je serais une brute. Non, je ne me ^s consacre pas beaucoup à la psychologie ni à l'introspection. Je ne crois pas être complaisant avec moi-même. Je ne m'attendris pas sur moi, je ne suis pas douillet moralement. Et je l'avoue d'autant plus qu'on pense souvent que ma peinture est la mise en forme et en couleur de films intérieurs auxquels je me complairais, de fantasmes. Je suis tout à fait contre cette idée. Je n'ai pas du tout l'impression que mes tableaux existent à l'intérieur de moi et que je les publie. Il n'est pas question de ma vie intérieure, d'ailleurs je n'ai aucune vie intérieure. -s/

V.H : Vous êtes dur aujourd'hui.

M.S : C'est la vérité.

V.H : Peut-être que vous refusez cette idée.

M.S : C'est possible. Mais alors c'est une idée bien protégée et l'on aura du mal à me démontrer le contraire.

Je ne parle de cela que pour faciliter votre travail. Ma peinture, c'est vraiment l'inverse d'une autobiographie. Ma technique de travail comme le résultat de tout mon projet artistique est ^h dans sa nature même ^h incompatible avec la démarche d'aller farfouiller en soi comme dans une boîte où on a rangé des souvenirs. -l/

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.

(13)

MCS
n°3

X

Evidemment 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 qui s'élabore par une espèce de nécessité propre.

comme en
musique,

V.H. : Mais sans être une transcription de la vie intérieure la ^{peinture} musique, comme la peinture, peut quand même partiellement en être un reflet, inconsciemment.

Musique

- en musique comme en peinture -

M.S. : On peut constater que quand il s'agit d'un artiste à composantes affectives profondes, qui passe par des hauts et des bas, un cyclothymique, le thème sera alerte quand il va bien et sourd et ténébreux s'il est en pleine dépression, sans doute. Comme je vous l'ai dit, je suis absolument étale sur ce plan-là, et il faudrait vraiment une catastrophe épouvantable pour que je m'autorise des états d'âme.

V.H. : C'est intéressant comme mot ! Vous vous « autorisez ».

M.S. : Oui, j'utilise « autoriser » parce que je réprovoe la complaisance envers soi-même.

V.H. : C'est un peu la même chose qu'en politique, dont nous avons déjà parlé, entre le communisme et le capitalisme il y a des intermédiaires.

- Entre être complètement complaisant avec soi-même et être très dur...

M.S. : Sûrement, mais je ne suis sans doute pas l'homme des centres. Même pas du tout, c'est vrai. Je suis un extrémiste.

Je suis peut-être extrémiste physiologiquement mais j'ai plutôt le goût des nuances. Les nuances, c'est une succession d'extrémismes ponctuels. C'est une production du temps et je circule très vite mentalement à l'intérieur des cadres, donc je couvre beaucoup de points de vue. Un dégradé est une succession de points très resserrés, presque semblables, mais chacun un tout petit peu différent du précédent et du suivant, plus clair, plus foncé, plus chaud, plus froid. Là, vous frôlez le paradoxe de Zénon que j'adore. Si vous prenez le premier point d'une ligne qui est une succession de points dans sa définition mathématique, le premier point serait noir, le deuxième serait noir mais il y aurait un milliardième de blanc dedans, le troisième aurait encore un milliardième de blanc de plus, indéfiniment jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que du blanc. Et tout ça avec une espèce d'affirmation qu'on ne le change pas. C'est toujours le même point et on passe de l'un à l'autre. Ce qui fait que la précision du point permet d'avoir, par son dosage extrêmement bien fait, le comble de la nuance.

MCS

n° 3

V.H. : Le mot fantasme revient souvent quand on parle de votre peinture ou quand on écrit sur elle.

M.S. : Dans la mesure où l'on dit que ça provoque des mouvements de l'esprit, (qui est un aspect du corps), ce n'est pas une vapeur sans source. C'est quelque chose de matériel, de corporel, de physique et qu'il y ait des fantasmes au sens où on provoque - parce que c'est une des capacités du cerveau - des images, des successions d'images, des accouplements d'images, des scénarios, je veux bien. Ce que je n'aime pas c'est que l'on voie en moi quelqu'un d'obsessionnel qui viendrait ensuite le raconter sur la toile, fantasmerait à longueur de journée comme on rêve.

V.H. : Vous n'imaginez pas que cela puisse se passer sans que vous en soyez conscient ?

M.S. : Mais alors si je n'en suis pas conscient je m'en fous. Je m'émerveille des capacités de l'esprit, du cerveau, qu'on puisse inventer, qu'on pense, qu'on vive, qu'on joue s'il y a quelque part un scénario en train de se fabriquer en moi inconsciemment, si je ne le sais pas, c'est comme si ça n'existait pas... ça ne m'atteint pas.

M.S.
18/2

ANNEXE : Entretien n°4, 18 février 1991

Valérie Huss : Les titres de vos oeuvres sont particulièrement intéressants et loin d'être insignifiants. J'aimerais qu'aujourd'hui nous discutions de l'importance que vous donnez aux titres et de la manière dont vous les choisissez.

Max Schoendorff : Ils ne sont pas sans importance, mais ce ne sont que des titres... Il y a différentes attitudes à l'égard des titres. Pour le moment, la grande mode en peinture/est un titre passe-partout qui est « sans titre ». Retournements de l'histoire, après une époque de titres lyriques vint celle des titres-immatriculations. Le titre chic, en ce moment/est « sans titre ».

V. H. : C'est aussi peut-être parce que certains artistes n'ont rien à dire !

M.S. : C'est une revendication démagogique d'une peinture non littéraire, c'est la proclamation d'une non-intellectualité, le manifeste d'une autosuffisance. Cette mode m'a tout de suite paru assez agressive. Peut-être dans l'atmosphère surréaliste, j'ai toujours attribué un titre à mes toiles comme un point final au travail. Le titre donné signifie qu'elles ne changeront plus, qu'elles sont fixées dans leur être. Comme j'ai fait des toiles qui prétendent être aussi indépendantes que possible les unes des autres, tout ce qui les individualise, les marque chacune comme individu, est bon. Leur individualité est plus affirmée que si elles s'appelaient 1, 2, 3, 4, 5 ou 1991 1, 2, 3. Mais les titres n'expliquent rien, ils n'aident pas à comprendre les oeuvres.

V.H. : Sans aider à comprendre, ils peuvent peut-être guider le spectateur dans une forme d'imaginaire...

M.S. : Oui, dans une certaine mesure puisque mes toiles ne se perçoivent pas instantanément. Le spectateur connaissant le titre de la toile souvent avant son premier regard en subit quelque influence. De la même façon qu'il est aussitôt confronté au format du tableau, à sa couleur dominante. On pourrait même inclure dans ce premier abord le rôle du cadre, si cadre il y a, ou son absence. Il peut supposer qu'il a été choisi et même éventuellement réalisé par l'artiste. On n'en est là qu'à la mise en condition d'une contemplation plus profonde de la toile. On peut imaginer que la présence du titre est une espèce de référence automatique du spectateur pour se réorienter dans sa lecture. Je ne peux pas ignorer totalement ce jeu au moment du choix de tel ou tel titre. En pratique, je suis aussi outré de l'indifférence à ces titres que du rôle trop littéral qu'on leur donnerait.

MCS
v.4

V.H. : Mais entre un tableau intitulé **Paysage** et les exercices de style que sont vos titres, il y a une marge qui montre bien que vous leur accordez une certaine importance.

M.S. : Oui, c'est-à-dire qu'en fait 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 inconvénient. Baptiser une toile est une activité assez **amusante**. Dans tout le répertoire d'idées, d'images et de paraboles, de métaphores, qui se présentent/ on peut trier par élimination mais il ne s'agit pas de condenser la manière dont j'interprète le tableau. C'est plutôt une sorte d'**élément supplémentaire** de la toile, **un dernier élément hétérogène**. C'est un peu la goutte de citron sur un plat qui est apporté sur la table. On rajoute trois gouttes de citron ou deux grains de sel. Je ne pense pas que ça change réellement la lecture, ça la colore. Il me semble que je n'ai jamais eu tellement l'occasion d'évoquer ce problème/ avec des critiques ou des collectionneurs attentifs. Je ne sais pas trop ce qu'ils répondraient. Quant à moi, j'aime bien qu'un tableau se propose aux spectateurs avec une certaine **dignité**, un petit cérémonial de politesse comme par exemple un **cadre**, une baguette, **un titre**, cela fait partie des **rapports de courtoisie** avec le regardeur.

V.H. : De manière générale, il a été constaté que la première chose que regarde un spectateur dans une exposition, c'est le cartel, avant même l'œuvre. Le titre agit donc directement, immédiatement/ sur la perception du tableau. Vous venez de dire qu'il vous semble possible d'interchanger les titres de vos tableaux. Cela n'en change-t-il pas le sens et la lecture que l'on peut en faire ?

M.S. : Par exemple, **Les Demoiselles d'Avignon**, il est évident qu'on ne peut pas en oublier le titre. **Les Demoiselles d'Avignon**, ça fait partie du mythe de ce tableau. **Guernica** aussi sans doute. Maintenant, si on prend les tableaux de Miro qui ont tous de très jolis titres poétiques, je parie qu'on les confondrait. Chez Magritte, ils sont partie intégrante du tableau et pourtant, il arrive qu'on les oublie. 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 mnémotechnique.

V.H. : Un certain nombre de vos titres se réfèrent à la mythologie.

M.S. : Le retour périodique de titres de cette famille montre la part importante/ dans ma peinture, **de références à « l'histoire de la peinture »** et à la **peinture d'histoire**, sinon comme modèle du moins comme **intercesseur**. Les thèmes mythologiques ayant servi constamment de support au travail des peintres.

MCS
n° 4

Pourquoi tant les peintres que les écrivains sont-ils allés chercher dans l'antiquité, dans la mythologie, la matière de leurs histoires ? Par besoin d'un recul, d'un certain détachement des contingences immédiates, par confiance dans la valeur universelle de mécanismes dramatiques de référence. Un tableau intitulé **La Jalousie** tout court se retrancherait dans une abstraction. Les grands mythes universels, supposés connus de l'ensemble des spectateurs, portent tout un développement, toute une série d'allusions à travers les différentes incarnations qu'ils ont déjà eues dans le passé. Cela peut être aussi vrai d'ailleurs quant aux mythes des peuples primitifs. C'est la charge poétique que l'imaginaire collectif a mis sur tel ou tel avatar de la pensée dans le domaine de la philosophie, des religions, des mythes en général qui accompagne le regard.

V.H. : Que pouvez-vous me dire sur **L'Agonie d'Actéon** ?

du regard

M.S. : C'est un tableau déjà ancien, de 1963 ou quelque chose comme ça. C'est drôle que vous citiez cet exemple-là. Actuellement, un peintre, Alberola, signe presque toute son oeuvre « Actéon ». A l'origine, il y a le livre de Pierre Klossowski, **Le Bain de Diane**, dont Actéon est le héros. Ce livre m'a beaucoup frappé à sa sortie en 1956. Il s'empare de la mythologie pour raconter une histoire très klossowskienne du regard, d'un érotisme du regard, de l'enjeu du voyeurisme. La configuration mythologique du mythe de Diane, de la chasse, de la nature, de la transformation de l'homme en animal se révélait à moi comme une parabole de ce qui était en jeu dans la peinture : la transformation, le regard, le regard du peintre sur ce qu'il peint, la prégnance des créatures qui apparaissent sous son pinceau. Il y a tout un système d'aller et retour, de jeu entre des formes, des couleurs, qui sont strictement de la peinture et puis des significations qui s'y attachent, oscillent entre le charnel et le végétal, liées à telle ou telle ambiance qui font qu'à un moment donné, il y a une référence à cela qui est apparue. J'ai introduit le mot « Agonie » parce que la présence de la mort était évidente, inévitable, dans la polyphonie du thème.

liées à une
ou réelle
ambiance

A propos d'un de mes tableaux les plus récents, c'est vous qui avez parlé de « mort » sans que je le sollicite le moins du monde. Ca me prouve bien que cette peinture n'est pas ressentie comme cette peinture abstraite au sens dur. On y identifie la présence d'un certain nombre de thèmes, de résurgences, d'allusions avec d'autres images qu'on évoque par ailleurs, d'autres peintures très anciennes. De plus, à l'époque où je l'ai peint (1963), j'étais très imprégné de références à l'Ecole de Fontainebleau, de son certain maniérisme, de sa charge sensuelle, violente et suave.

V.H. : En 1988, vous partiez beaucoup plus dans l'abstraction que toutes les années précédentes.

M.S. : Vous voulez dire que les formes sont moins identifiables ?

(3)

luc 5
n° 4

d'avantage → V.H. : Oui, c'est plus un jeu de la couleur que des formes.

a. | M.S. : Si vous le dites... Pour moi, ce n'est pas un problème qui m'occupe :
figuration, non-figuration, abstraction, je ne suis pas très ... L'abstraction, au
sens où on l'entend généralement, ça peut être Mondrian, Soulages, Hartung.
Leurs tableaux sont censés ne provoquer aucune évocation d'image ni même de
situation ou de connotation réelle. On a le droit, peut-être, de les qualifier de
« sombre », « clair », « sévère », « volubile » / alors que chez les peintres dont je
me sens proche : Matta, Max Ernst, Wilfredo Lam, Tanguy... même si rien n'est
littéralement identifiable on n'a pas du tout envie d'appeler ça « peinture
abstraite ». La logique qui les gouverne n'est pas une absence de réalité mais une
sur-réalité. Dans ma peinture aussi, il peut y avoir plus ou moins d'évocation, de
citations du réel dans le corps même du texte peint. La perception est pourtant
toujours plus ou moins la même, on a le sentiment que les liens, les rapports des
parties au tout, sont fixés par l'appartenance à un monde qui fonctionne comme
un vrai monde, pas seulement commandé par des lois purement plastiques. sh sh

sh V.H. : Il y a des titres à références mythologiques, littéraires/et puis il y a aussi ce
jeu sur les mots et sur l'orthographe des mots comme **Astrahl**. On se demande pour la
alors, par exemple, si **Astrahl** est justement une référence à une « mythologie
allemande » ou si c'est une invention, une fantaisie.

en allemand, M.S. : Parce qu'il y a le H ? Oui, mais il s'agit d'abord de leur donner des
prénoms à ces toiles, c'est-à-dire de les identifier par un mot, enfin, quelque
chose qui les signifie : un jeu de mots 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'astre. Ça indique
une coloration, c'est évidemment très différent d'appeler un tableau **Astrahl** ou
Pomme de terre, ça ne renvoie pas à la même chose. Après, c'est le travail
spécifique de la critique. C'est sur le rapprochement de tous ces titres qu'on
pourrait peut-être réfléchir. Il y a fort à parier que sur vingt ou vingt-cinq ans,
l'addition de tous les titres constitue une certaine présomption des permanences,
des obsessions éventuellement. On pourrait très bien imaginer que se révèlent des
sujets que je n'aborde jamais spontanément ailleurs. Le titre est aussi un moyen
de faire échapper la peinture à la peinture, d'amorcer une approche d'un art total,
non spécifique.

V.H. : Et puis, il y a des titres en latin, comme **Circulus Vitiosus Deus**.

(4)

MCS
n°4

M.S. : Ca veut dire : « Dieu est un cercle vicieux » ou « Dieu cercle vicieux » ou « Le cercle vicieux Dieu ». C'est la même chose, c'est le retour du même, c'est une idée nietzschéenne c'est-à-dire que, dans le fond, ce qui est le divin est le retour du même, sur lui-même, de circularité des événements, de la vie. Le tableau comporte effectivement une espèce d'anneau, les formes y repassent sur elles-mêmes. Si on a une sorte de lecture circulaire du tableau, on s'aperçoit que le début se retrouve être une fin mais que cette fin est de nouveau un début et que ça n'a pas de fin. J'y sens la présence très forte de Nietzsche.

La notion de cercle vicieux est utilisée avec ce qu'il y a d'excitant dans l'idée d'un Dieu qui soit vicieux et que le cercle vicieux, ce soit quelque chose de divin. En évoquant Nietzsche, je signale une piste mais ça peut se trouver ailleurs.

V.H. : Et puis il y a des titres allemands comme **Das Herz des Herzens** ou **Gesang der Frühe**.

M.S. : **Gesang der Frühe**, 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 l'aurore. Là aussi, une espèce de retour permanent du jour avec tout ce que ça peut avoir d'exaltant et en même temps de complètement furtif parce qu'on sait très bien que l'aurore ne restera pas l'aurore, que ça va être le matin, puis l'après-midi, puis le soir. J'y entends Schumann à la fois panique, panthéiste et désespéré.

V.H. : Et **Das Herz des Herzen** ?

M.S. : Je ne sais plus ce que c'est. C'est le coeur du coeur, comme une espèce d'exhibition impudique. Les pièces juxtaposées du monde dont chacun a la forme du tout emboîtées comme les couches d'un oignon ou les poupées russes. Le coeur du coeur, ce serait ce centre suprême, inaccessible.

V.H. : Pourquoi avez-vous choisi de titrer le tableau en allemand ?

M.S. : Je l'ai pensé comme ça, en allemand. C'est peut-être aussi une bribe d'un vers de Rilke ou d'un autre, je ne sais plus.

V.H. : Et puis, il y a les titres qui, sans être en allemand, sont une référence à l'Allemagne : **Contemplation de Brunhilde**, **Dithyrambe à Leipzig**.

M.S. : Oui, c'est la preuve de mes tropismes. **Dithyrambe à Leipzig**, c'était une allusion complètement autobiographique. C'est un tableau que j'ai peint en revenant d'un séjour à Leipzig, en 1963 ou 1964. Là aussi, d'abord clin d'oeil à Nietzsche puisqu'il a écrit **Dithyrambe à Dionysos**. Ensuite, clin d'oeil à Bach qui a composé ses Cantates à Leipzig.

(5)

Handwritten mark

V.H : Et **Contemplation de Brunhilde** ?

M.S : Référence à une série de tableaux de Füssli, sur le mythe nordique de Brunhilde dont s'est inspiré ensuite Wagner. Ce n'était pas une révérence directe à Wagner même si nous revenions de Bayreuth.

V.H : Et puis, il y a toute une série de « miroirs » et toute une série de « portraits ».

M.S : Tous les portraits sont des dix figures, c'est-à-dire de tout petits tableaux et les miroirs aussi. J'ai toujours été très conscient de la **spécificité des formats et du choix des formats**. Chaque format suscite son genre de contenu. Je pense peindre presque toujours grandeur nature, c'est-à-dire que le geste n'est pas porteur de la notion de réduction d'une quelconque entité. Les portraits se voient à peu près à la distance où on se met quand on parle avec quelqu'un. **Faire le portrait de quelqu'un, c'est aussi converser avec lui**. Le portrait se regarde en tête à tête. Le miroir encore plus ; un miroir, c'est un peu comme un autoportrait, et la distance à laquelle on se met en se regardant soi-même. Les miroirs logent le spectateur dans un cadre qui est le périmètre de la toile. **Ils sollicitent une contemplation intime, de l'ordre du dialogue à mi-voix**. 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 symétrie. Presque tous mes tableaux sont verticaux, ont presque tous un axe central, vertical donc, afin de provoquer une sorte de face à face physique du spectateur, de corps à corps, de tête à tête. Dans les grandes toiles, c'est tout le corps ou éventuellement plusieurs que cette rencontre implique alors que dans les miroirs ou les portraits le duel en reste au mouvement de l'œil. Ce sont des problèmes peut-être un peu inhabituels pour de la peinture, comme celui du point focal idéal où le tableau regardé place son spectateur. On pourrait par exemple mettre une caméra fixe en haut de la grande galerie du Louvre et vérifier que les spectateurs ne suivent pas un parcours rectiligne mais sinusoïdal car chaque toile demande une distance d'observation propre. Imaginons que **La Joconde** se verrait, en moyenne, à 1,20 mètre.

V.H : Avec la vitrine blindée qui protège **La Joconde**, on est un petit peu contraint de la voir à 1,20 mètre...

M.S : Oui, **La Joconde**, c'est un mauvais exemple. Mais je suis persuadé qu'il y a des distances moyennes fixes, que c'est le tableau qui les impose, que ça fait partie du « sujet » du tableau, donc partie du tableau.

V.H : Dans la série des portraits, plusieurs titres concernent des notions rarement traitées sous l'angle du portrait tel qu'on se l'imagine habituellement comme

divers

portrait = attitude

Portrait d'une attente, Portrait d'un oui, Portrait d'une voix, Portrait d'un portrait, Portrait d'un rire, Portrait d'un souffle, Portrait d'un vide.

M.S : C'est que dans l'activité du portraitiste, il y a quelque chose de spécifique. Quand un peintre peint un portrait, il n'est pas du tout le même que s'il s'agit d'une nature morte ou d'un paysage. Si on peint un paysage dans l'attitude d'un portraitiste, on aura « Portrait d'un paysage », ce ne sera pas un paysage. On peut peindre un portrait comme une nature morte, ce sera «nature morte d'un visage ». Ce que fait Arcimboldo. C'est pourquoi on sait qu'un portrait est ressemblant sans avoir jamais vu le modèle ni sa photo.

V.H : L'humour est aussi présent dans votre peinture, dans, par exemple, **Le Bain Marie, Sang figure, Super masqué.**

M.S : Cette activité de peinture est liée à la capacité de jouer sur le réel. Vous pouvez peindre un Minotaure, un Centaure, depuis toujours. Ce sont littéralement des jeux de mots, vous avez la liberté de faire des mots-valises. Je pense à Magritte. S'il veut que ce violoncelle devienne une femme, rien ne s'y oppose. C'est du même ordre que le calembour ou le jeu de mots révélateur. 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 une 100 figure. Cette toile est une mare de sang.

V.H : Et après ces quelques explications, vous affirmez que vos titres ne sont que la goutte de citron supplémentaire ?!

M.S : C'est à vous de voir. Ce tableau, on peut le voir sans connaître son titre, je ne pense pas qu'il soit amputé par l'absence de titre dans sa perception, simplement, moi, j'aime bien qu'il ait ce titre-là, et pas un autre. Mais vous savez, c'est un peu vrai de tout. Si vous lisez **Madame Bovary**, ç'aurait pu s'appeler **Mémoire...**, **La Vie d'une femme en province**, cela n'aurait pas changé grand chose à Madame Bovary. **En attendant Godot**, ç'aurait pu s'appeler autrement.

V.H : Il y a des différences entre la lecture d'un livre et la lecture d'un tableau.

M.S : C'est pareil. Beaucoup de tableaux dans l'histoire de la peinture ont maintenant des titres qui n'ont pas été donnés par les peintres, ils ont été mis par le conservateur du musée, ou quelqu'un d'autre. À l'exposition Simon Vouet, des spécialistes sont venus corriger les étiquettes dont les titres étaient faux d'après eux. Eux, ils avaient retrouvé les titres qu'avait donnés Vouet lui-même.

deux

V.H : A t-on besoin de lire le titre d'un tableau qui représente une Nativité pour savoir que c'est une Nativité ?

M.S : Oui mais, ce qui **serait troublant**, c'est qu'un tableau qui de toute évidence est une Nativité s'appelle **Enterrement du Comte d'Orgaz**, vous commenceriez à vous poser des questions effectivement. Le tableau de Magritte qui représente une pipe, s'appelle **Ceci n'est pas une pipe**, ça ouvre des perspectives. **Le titre commence à jouer un vrai rôle**. Dans ce cas-là, sans son titre, le tableau est amputé mais c'est quand même assez rare qu'il ait une telle importance.

V.H : Il peut avoir de l'importance à partir du moment où, justement, on n'a pas toutes les références habituelles. Pour une Nativité du XVIIe, il n'y a pas de problèmes mais pour un Schoendorff, le titre peut être utile, au moins pour démarrer.

M.S : Oui, je ne trouve pas que ce soit une démarche absurde.

V.H : Que veut dire **Florisel et Perdita** ?

M.S. : Ce sont deux héros de L'Arioste, c'est italien. Dans ce tableau, il y a comme deux personnages, l'amant et sa maîtresse. Si le titre était « Florisel », on chercherait à n'en voir qu'un et cette référence à l'Arioste colore le regard colore le regard dans le temps et dans l'espace. La toile se serait appelée « Siegfried et Brünhilde », on l'aurait vue autrement.

V.H : Les titres sont donc bien une piste pour comprendre le tableau.

M.S : Ce ne sont pas des titres qui cherchent à égarer le spectateur. **Ils sont toujours une espèce de support, d'aide, d'accompagnement**. C'est comme en musique. On n'interchangerait pas impunément « Lenore » et « La Bataille de Wellington ».

V.H : La musique est-elle importante la musique dans votre vie ?

M.S : Ah **oui ! C'est sûr !**

V.H : Vos tableaux ont une certaine musicalité, une certaine rythmique.

M.S : Bien sûr, enfin, je pense. **La notion de temps est très importante dans cette peinture, je ne crois pas qu'on puisse du tout l'oublier**. **La composition interne des tableaux se réfère souvent à la musique et la meilleure façon de briser les**

deux

blocages de spectateurs dérouterés reste de se référer à leur façon d'aborder le sens de la musique.

V.H : Quelle musique écoutez-vous ?

M.S : Toutes sortes de musiques. Pas mal de jazz. Je suis un assez bon connaisseur de jazz moderne et, dans la musique classique, tout, mais il y a des musiciens pour lesquels j'ai une certaine passion, par exemple Schütz, Gesualdo, j'aime beaucoup Mozart, Bach, Schumann, Schubert, Beethoven, comme tout le monde, et pas mal de musiciens très peu connus. Dans ma discothèque, il y a surtout des choses assez rares.

V.H : Et Wagner ?

M.S : Bien sûr.

V.H : Berlioz ?

M.S : C'est quand j'ai fait le décor pour le **Requiem** que je l'ai vraiment découvert, que j'ai appris à l'aimer.

V.H : Ca m'étonne davantage que vous aimiez Bach.

M.S : Bach, pour Leipzig. C'est du jazz, Bach. Ca swingue drôlement. Il y a un rythme, un balancement formidable, c'est une musique baroque. J'appelle musique baroque, ou art baroque, un art qui peut modifier physiquement l'auditeur.

V.H : L'écriture des pièces de Bach est extrêmement verticale. Il laisse peu de place à la fantaisie.

M.S : La fantaisie.... Il y a autant d'interprétations que d'interprètes. Même l'art de la fugue si austère, provoque la participation corporelle de l'auditeur. Ca existe aussi en architecture, une espèce de mathématique qui a finalement comme résultat une sorte d'exaltation physique, corporelle, qui a des fins apologétiques, qui vise à mettre le participant dans un certain état spirituel etc., c'est une activité très totalisante, enfin je trouve, comme le jazz.

V.H. : Le **Magnificat** est sûrement une oeuvre qui vous transporte ?

M.S. : Le **Magnificat**, a une force presque irrésistible, qui prend le participant, chanteur ou auditeur. Tout simplement. Parce que l'auditeur, chante aussi, d'une certaine façon. C'est vraiment un moyen de transport. Mais ça c'est

dans

pas une question d'époque, c'est une question d'individu. Il y a des baroques à toutes les époques comme il y a des surréalistes à toutes les époques, il y a des cérébraux, des physiques à toutes les époques. La construction d'une cathédrale gothique, mime une sorte de transport vers le haut ou vers un ailleurs, de la stabilité des choses, de l'affirmation d'une espèce d'isomorphie, d'unité, il n'y a pas cet espèce d'éclat, d'éclatement ordonné, rythmé et incarne bien cette possibilité contradictoire de la création artistique de figurer à la fois la stabilité éternelle et la violence de l'appelle vers un ailleurs.

MES
n°5

ANNEXE : Entretien n°5, 3 mars 1991

Valérie Huss : ^{en fait} Les références à l'art allemand dans votre travail sont nombreuses. Qu'est-ce qui vous intéresse chez des peintres comme Altdorfer ou Dürer ?

Max Schoendorff : Question à la fois très simple, très évidente et très difficile. C'est au début des années soixante que je m'y suis le plus référé. Je constatais que le choix des sujets, des couleurs, des formes, était conduit par une recherche d'expressivité, c'est-à-dire d'une action physique sur le spectateur, directe et sans l'intermédiaire de théories esthétiques, sur les canons de la beauté. Je ne livre pas là une analyse théorique de l'art allemand des XVe-XVIe siècles, je réponds à votre question sur mon attirance. La violence de leurs propos recouvre les préoccupations formelles.

V.H. : Faites-vous références à l'art italien quand vous parlez des « canons de la beauté » ?

M.S. : L'exemple le plus évident est le retable d'Issenheim. Toutes les émotions du corps sont sollicitées, pas seulement les facultés d'émotion artistique, sans distance, sans filtre. Le retable d'Issenheim est un tableau qui a les moyens de donner des frissons. Les blessures sont vraiment les blessures de la peinture, autant que les blessures du Christ, les larmes de la Vierge sont vraiment des larmes, on a l'impression que les monstres qui tourmentent saint Antoine sont réellement monstrueux et pas des figurations de la monstruosité. C'est la même chose chez Baldung Grien ainsi dans ses tableaux où la mort et l'amour s'entremêlent, des femmes sont enlacées par des squelettes ou des cadavres. Le peintre communique une peur, une obsession, plus qu'un message ou une idée. L'autre jour, je vous parlais de Bach : j'y décèle le même processus. C'est la physiologie de l'Esprit qui est mise en mouvement. C'est ce trouble du corps qui recueillera les faits apologétiques. C'est un peu comme le vaudou ou les derviches tourneurs. Dans l'art italien, je sens toujours une sorte de bienséance, de soumission à des principes.

V.H. : Vous pensez que l'art italien est plus superficiel ?

M.S. : Il n'y a pas dans ce que je dis de jugement de valeur. Il n'est pas plus superficiel mais plus médiatisé. Dans le fond, Dürer, Cranach, Grünewald ne sont pas tous pareils. Mais leur vie de citoyen, d'homme de la Renaissance, les relie beaucoup plus à la communauté à laquelle ils appartiennent. On pourrait parler d'engagement puisqu'on sent dans chacune de leur œuvre une prise de

(1)

MCS
n°1

position quant à la vie politique du moment. Léonard de Vinci est lui aussi profondément impliqué dans son époque mais plutôt dans l'ordre technologique. J'ai la plus grande admiration pour Léonard mais je le sens plus abstrait, plus prospectif, plus spéculatif que les Allemands qui interviennent par leur peinture dans le cours de l'histoire en train de se produire. Otto Dix ou Grosz, au XXe siècle, incarnent la continuité.

Le but n'était pas de provoquer l'admiration mais l'adhésion à une religion, par exemple, on peut y voir une part de propagande protestante. Cranach et les autres étaient des camarades de combat de Luther, ou des militants de la révolte des paysans contre les seigneurs. Il y a des peintres qui ont été exécutés en même temps que Münzer. J'opposerai l'art de cour raffiné des Italiens à une sorte de courage des peintres allemands à se confronter aux problèmes du peuple et à la dureté des guerres. Les conséquences que j'en tire aujourd'hui sont évidentes : l'art contemporain est menacé (une espèce d'indifférence au réel, de s'enfermer dans une espèce d'esthétisation à outrance, de décorativisme. Cette nouvelle revendication de l'art pour l'art explique l'indifférence d'une immense majorité des spectateurs. Evidemment, l'exercice de la peinture est très difficile dans l'état où elle a été amenée et je m'en réjouis d'une certaine façon. Les conséquences de Duchamp, la remise en cause, l'écroulement de toutes les certitudes esthétiques qui ont constitué les règles de l'art (imposent au créateur actuel, qui ne s'en rend pas toujours compte, de retrouver une énergie, un charisme pour simplement avoir droit à l'attention pour avoir voix au chapitre. La plupart des gens peuvent éviter la rencontre avec l'art contemporain. Si on observe les gens qui passent devant les galeries, on constate que, dans le meilleur des cas, ils se contentent en général d'identifier l'auteur à l'oeuvre : « Il y a des rayures, c'est du Buren ! Il y a des touches carrées, c'est du Toroni ! C'est peint sur des affiches déchirées, c'est du Blais ! » Ils identifient, mais c'est tout ce qu'ils peuvent faire. C'est à peine caricatural. Avec la sursaturation d'images photographiques, filmiques, publicitaires, le contenu poétique, pathétique, a du mal à faire son chemin. C'est comme vouloir faire entendre un sublime poème de cinq vers au milieu de la place de la Concorde, dans les klaxons des voitures. Le peintre aujourd'hui est dans cette situation. Il faut mettre en place un dispositif d'arrêt, comme un camelot qui perturbe le flot des passants sur un trottoir. Il faut qu'ils admettent de passer du temps pour qu'on leur propose quelque chose. On les transporte, on leur fait faire un voyage, on les emmène avec soi et enfin on les lâche, plus tout à fait les mêmes.

V.H. : Vous dites que certains artistes, par l'unité de leur discours, peuvent provoquer des « réflexes conditionnés », mais vous ne pensez pas que, quand on voit un Schoendorff, on dit : « ça, c'est un Schoendorff » ?

M.S. : Non ! Enfin, peut-être qu'on peut le dire, mais je ne pense pas que ce soit ça qui les intéresse...

(2)

MCS
n°5

7

V.H. : Ca va plus loin peut-être dans un deuxième temps.

5+ C / M.S. : Parce que, d'abord/on peut toujours éventuellement se tromper/ les toiles) /
sont quand même éventuellement assez différentes les unes des autres, enfin j'espère. En tout cas, il y a plus de différences entre deux de mes toiles successives qu'entre deux Buren.

pas k V.H. : Cela n'empêche (une prolifique littérature sur l'oeuvre de Buren.

absolument, obsession, étranger

s/ , h

M.S. : Evidemment, ils adorent ça parce qu'ils peuvent dire tout ce qu'ils veulent, personne ne contredira. Je comprends que Buren, au départ, se soit situé dans une optique post-dadaïste. Ensuite, il s'est pris au sérieux. Je ne sais pas s'il y a une importance métaphysique à trancher s'il s'agit de raies blanches sur fond de couleur ou de rayures de couleur sur fond blanc. Il doit s'agir plutôt d'une entreprise stratégique de balisage du territoire. Mon activité est absolument, totalement (étrangère/ à ce genre d'ambition. Ca ne veut pas dire que je la réprouve, c'est un autre monde. Même s'il y a des gens qui disent : « Ca c'est un Schoendorff », ça ne relève pas du tout de la même identité.

V.H. : Les paysans allemands trouvaient des références de leur vie quotidienne dans le **Retable d'Issenheim**. Pensez-vous, et souhaitez-vous que votre peinture puisse provoquer le même phénomène sur vos contemporains ? - k

M.S. : Bien sûr. J'ai eu quelques preuves qu'il pouvait en être ainsi. A partir du moment où le contact, au sens électrique, est pris avec cette peinture, les gens les moins préparés à l'art contemporain manifestent progressivement les mêmes intérêts dans le sens même que j'avais prévu. J'ai quand même l'expérience de beaucoup de gens qui ont parlé de ces toiles, aussi bien sinon mieux/ que les critiques ont parlé de Buren. Ils ont dit des choses plus profondes, plus senties, plus liées à leur vie personnelle, leur vie secrète. Ils n'ont pas l'impression d'assister à la prise de pouvoir de quelqu'un qui profite de sa condition d'intellectuel, d'artiste, pour occuper l'espace vital. Ils ne disposent peut-être pas de l'outil conceptuel pour énoncer un jugement mais, s'ils en ont le temps, ils exprimeront ce qui s'y relie à leur peur de la mort, à leur érotisme, à leur goût de la nature et plus ça ira, plus ils auront de plaisir ou de besoin de poursuivre le face à face, plus ils confronteront de façon structurée à leur monde propre. Ils ne partiront pas en se demandant : « Qu'est-ce que ça veut dire », ni ne joueront au test de Rorschach : « Je vois bien un papillon... un combat de nègres », etc. Ils sentent bien que ce n'est pas un message crypté ou, par goût de la complication, la lecture aurait été rendue difficile. ?/

s+ /
u/

(1)

263
2017

V.H. : Etes-vous sensible à ce foisonnement de détails qu'il y a dans cette peinture allemande, toutes ces références au réel, la justesse des rendus des animaux, des fleurs ?

M.S. : Oui, c'est quelque chose auquel je suis très sensible.

V.H. : Contrairement à ce qui se passe chez vous, les références au réel sont multiples ?

M.S. : C'est un rapport à la nature différent. Là aussi, une autre cosmogonie/que celle du christianisme romain gérée selon des critères d'harmonie universelle par un dieu extrêmement rationnel. Dans cette peinture allemande, transparait une très ancienne conception païenne, panthéiste : un rapport avec la terre, productrice de merveilles et d'apparitions. Pour prendre l'exemple des aquarelles de Dürer, des descriptions hyper-réalistes d'un brin d'herbe, d'un lapin, on a le sentiment que cette observation fanatique est peinte de la même façon que si c'était des chimères, des monstres, des apparitions comme on en voit chez Bosch. C'est de l'émerveillement, mais de l'émerveillement quelque peu terrorisé. f/

V.H. : C'est de l'émerveillement poussé au maximum de l'observation et du rendu. Dans certains tableaux on peut identifier des dizaines de variétés de fleurs avec précision.

M.S. : Oui mais parce que là, la taxinomie même est un acte magique comme, dans la Kabbale, tout peut être un signe symbolique. Tout a un sens, un rôle dans un grand théâtre où la précision de chaque détail a un retentissement sur la signification du tout. Ce n'est pas qu'une addition ~~(de choses)~~ mais une synthèse. L'imagination n'y a de place que si elle est fanatiquement précise. C'est le contraire du fantastique au sens où on l'entend vulgairement. f/

V.H. : Le mot fantastique revient souvent dans les écrits qui concernent ces artistes.

M.S. : Le français n'est pas très précis là-dessus parce que c'est une notion qui lui est étrangère. Les Français sont toujours un peu comme des poules devant un couteau avec le fantastique. Le fantastique français relève du caprice ou de la rêverie, dans la pensée germanique d'une espèce de réalité supérieure, de sur-réalité.

V.H. : Pensez-vous que les expressionnistes sont dans la continuité de cette peinture-là ?

comme, un climat de vague inquiétude brumeuse. Il faut que chaque élément du système soit identifiable, situable. (u)

MCS
P.F.

M.S. : Les circonstances historiques, politiques, sont très différentes mais les parentés géographiques ne sont pas de hasard, quelles soient chromatiques ou gestuelles. La façon de lire les tableaux, la manière dont le rapport spectacle / spectateur s'instaure / me semble relever d'une permanence; le mélange entre l'agression et la compromission / tend à la perturbation maximale du confort intellectuel et visuel du spectateur. L'art latin caresse en général dans le sens du poil. Là se situe un rapprochement avec ce qu'on pourrait écrire de l'activité pornographique. Qu'est-ce que / qu'un livre qui n'est pas fait pour provoquer le désir sexuel ? Il y a le détournement de lecteur. Ainsi / des tableaux qui cherchent à provoquer autre chose que le confort visuel. Les tableaux expressionnistes ont d'abord été ressentis ainsi. Comme les premiers auditeurs de Stravinsky n'entendaient que des fourchettes grinçantes au fond d'une casserole. Qu'est-ce que c'est que ce masochisme ?

V.H. : Ils se sentaient agressés.

M.S. : Voilà, il y a une agression. Alors qu'est-ce que c'est que ces artistes qui, au lieu de vouloir rajouter professionnellement du beau à la vie, viennent faire des choses comme ça, malpolies ?

V.H. : Vous sentez-vous plus proche des artistes allemands actuels que des artistes français ?

M.S. : Ca dépend desquels. On a assisté à une telle cosmopolitisation que toutes ces distinctions ne peuvent servir que de lignes, que d'axes de réflexion et on trouvera autant d'exceptions que de cas observés. Mais / statistiquement, je suis sans doute plus souvent touché par des tableaux venant de jeunes artistes allemands que des Américains ou des Italiens. Tout s'est beaucoup nivelé.

V.H. : Vous pouvez me citer quelques artistes qui vous ont intéressé depuis les années soixante ?

M.S. : Commençons par ceux qui m'ont vraiment marqué. Max Ernst est le peintre dont je me sentirais le fils si j'avais à me choisir un père. Pas forcément un père littéral : Max Ernst est quand même un peintre tout à fait germanique. C'est sans doute le plus allemand des peintres. Mais l'idée de me chercher des parentés, aussi bien du côté d'un peintre que d'une nation, d'une patrie philosophique, ne m'est en rien naturel. On pourrait déceler aussi une filiation avec les alchimistes, la transmutation des valeurs. A partir de matériaux relativement standardisés, on commence à exalter la composition organique et la structure moléculaire ce qui est en somme l'activité artistique même, la poésie. Le va-et-vient continu entre la matière et l'outil provoque une transmutation en image porteuse de mythologie. Max Ernst, à la fois / est l'état le plus récent du

(5)

11/11/11

romantisme et le précurseur de ma génération. Chez les plus jeunes, Anselm Kieffer, Gerhard Richter, Polke, Buthe, Midendorff, Imendorff, tous les « dorff »...

V.H. : Ce sont les artistes que vous considérez actuellement comme les plus intéressants ?

M.S. : C'est plutôt une affaire de goût. Les sensations se précisent souvent par superposition comme selon le principe du télémètre. Mon goût s'affirme par glissement jusqu'à superposition de deux tendances contradictoires, une dichotomie qui se résout et s'apaise. Enfin, c'est ce que je ressens à chaque retour en Allemagne.

V.H. : Vous étiez très jeune pendant la seconde guerre mondiale mais vous l'avez vécue comment ?

M.S. : C'était très bizarre. Mon père était professeur d'allemand. C'était sa langue maternelle. Tous les livres, à la maison, étaient de la littérature allemande et, en même temps, mon père était un antinazi militant. Ce qui nous a forcés à vivre la fin de la guerre dans un camp de maquis. Nous avions l'impression de vivre une sorte de western. Dès cette époque, j'ai su qu'on pouvait être amoureux de la culture allemande et en lutte à mort avec le nazisme. Il n'y a jamais eu d'ambiguïtés là-dessus dans mon enfance.

V.H. : C'était peut-être plus douloureux à vivre que pour les autres enfants ?

M.S. : Peut-être. En 1944, j'avais dix ans...

V.H. : Cette double culture a dû être difficile à assumer pour votre père / ... /

M.S. : Il n'a pas été le seul. Il y a eu quand même beaucoup d'intellectuels germanistes et résistants.

Il ne faut pas oublier que le nazisme ça a été aussi culturellement quelque chose de formidablement réactionnaire. Quand la guerre s'est déclarée mon père était en train de préparer son agrégation, il était immergé dans la littérature allemande et ça ne devait pas être simple en même temps que l'Allemagne devienne l'ennemi par la faute des nazis et d'Hitler.

V.H. : Y a-t-il d'autres artistes allemands qui sont importants pour vous et dont nous n'aurions pas encore parlé ?

(6)

11/5
11/5

2/ M.S. : Füssli, très important/Caspar David Friedrich, Philipp Otto/Runge... 8/

Friedrich, c'est par des moyens qui ne sont pas si faciles à expliquer, qui ne relèvent pas de l'anecdote, une façon de montrer l'autre côté de la nature. C'est comme quelqu'un qui intègre une quatrième dimension sans prononcer le mot parce que, si on regarde les paysages de Caspar David Friedrich, le ciel, les montagnes, les arbres sont aussi peints comme si de rien n'était. Pourquoi cette nature dégage un tel mystère, une telle angoisse, quel secret cache donc le tableau ?

On sent concrètement qu'il y a plus que la simple description d'un paysage, que la simple présence d'une tombe sous la lune. La description très minutieuse du reflet d'un nuage dans une flaque, l'ombre d'un arbre épaissit un mystère auquel personne n'échappe. 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 anecdotiques.

- telle

m/c/

h

h

h

Füssli, c'est encore autre chose. Toute une mythologie, une fiction théâtrale organisée passe par le filtre d'un tempérament obsessionnel qui se veut contagieux. C'est une sorte d'art au deuxième degré. Avec ça, les déformations que son trait fait subir aux corps, la récurrence des coiffures exagérées, des grands décolletés, de la taille ultra fine des femmes... Une technique subconsciente d'érotisation de l'œil. Cet art frôle souvent de façon troublante celui des « fous ». Il est troublant parce qu'on a l'impression qu'il est trouble. Füssli est un artiste très maître de ses moyens qui joue avec sa folie.

En réalité, quand nous parlons de peinture allemande ici, nous désignons le nord-est, par antipode du sud-ouest : Munch contre Cézanne. En France, on a vu le cubisme sortir de Cézanne puis du cubisme le reste de l'art moderne. C'est de Munch que sont sortis les expressionnistes et une autre forme de la modernité au moment où Kandinski et d'autres ont fait le détour par Berlin. D'un côté, on transforme les pommes, les pichets, les montagnes en ronds, en carrés ou en cercles, de l'autre les ronds, les carrés et les cercles crient d'angoisse, de folie, d'impuissance. L'oeuvre de Munch est restée profondément ignorée en France jusqu'à ces dernières années. Il en va exactement de même au théâtre avec Strindberg. Ces deux nordiques ont décrit d'une façon extrêmement précise, visionnaire, les mouvements les plus fins du subconscient, de tous les éléments qui allaient alimenter la psychanalyse...

L'importance de Freud est quand même énorme dans le vingtième siècle. C'est sûrement une des oeuvres qui en font la spécificité. En ce sens où Munch, Strindberg sont aussi de grands explorateurs de l'inconscient, on peut sans erreur conférer à ce continent nord-est sa place au coeur de la modernité.

erreur

V.H. : Vous m'aviez déjà dit précédemment que vous ne vous intéressiez pas trop à la psychanalyse. Pourquoi cela ?

(7)

MCU
P.5

M.S. : La théorie de la psychanalyse est très importante à mes yeux, Freud, un découvreur génial. Ce que je voulais dire, c'est que je ne suis pas très psychologue, je ne m'auto-analyse pas. Ce n'est pas une de mes préoccupations. Je ne crois pas avoir comme d'autres à résoudre des problèmes personnels en lisant des ouvrages de psychologie. Je n'ai pas de problème. Ma peinture peut-être mais pas moi. Je ne conçois pas ma peinture comme autobiographique. Ce n'est pas un journal intime. Ce côté rétrospectif, introverti, de retour en arrière sur soi, m'est étranger.

Allez-vous jusqu'à refuser
V.H. : Refusez-vous même qu'il puisse y avoir une part d'inconscient dans la création ?

M.S. : Je ne le refuse pas du tout, mais ça m'agace que ce soit un mode d'explication tellement automatique chez la plupart de ceux qui prétendent émettre un jugement critique. Ça revient à dire : « C'est bien toi » ou « Quel obsédé, quels fantasmes ». Il y a une facilité décourageante à tout expliquer par la traduction des fantasmes.

Je crains que pour Breton, quand dans sa réflexion sur la peinture/il se réfère au « modèle intérieur »/il s'agisse aussi plus ou moins de fantasme. Qu'on extraie de sa fantaisie intérieure un modèle qui ne reste qu'à peindre, le pichet de Braque remplacé par l'aigle de granit de Magritte. s/

Je ne travaille pas du tout de cette manière ni d'ailleurs Matta ou Max Ernst. L'image vient du fond de la toile, pas du fond de soi. Dans l'idée du modèle intérieur, du fantasme, de tout ce que l'on voudra, il y a la préexistence de l'image à sa traduction. Je sais que dans mon travail, comme dans celui d'autres artistes, il y a une affinité de désir, une aspiration, une nostalgie : j'ai envie d'aller découvrir des choses qui ne sont pas en moi mais qui viennent d'ailleurs. Pas d'autophagie, de masturbation. Pour moi, peindre c'est plutôt instaurer un dialogue entre les suggestions de certaines aventures matérielles qu'une espèce de pêche au trésor dans les secrets de mon inconscient. C'est la rencontre de ma personnalité avec cette nature que sont les éléments matériels mis en jeu au départ de l'action, qui sont purement extérieurs : la toile, son format, le pastel, le vernis, l'acrylique, l'huile, les liants, les pigments, les molécules, les atomes qui se mélangent, se refusent, se repoussent, s'épousent. A 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 tenter. J'en appelle à la complicité du spectateur pour patauger avec moi dans cet effondrement général qu'est la conscience d'un monde qui va aujourd'hui partout sauf où l'on veut. Avec notre culture, nos capacités, nos techniques, nos expériences, on est prié d'assister à des conduites incompréhensibles, à des causes insoutenables. Il me semble que si l'art n'est que le reflet de cette catastrophe, la manifestation intelligente de ce néant, il est encore moins que rien... h

(8)

J'étais à Lyon, j'avais 15 ans, je m'inscris au cours d'art dramatique rue de la Bourse, de Suzette Guillaud, Roger Planchon en sortait, il avait 20 ans. Il constitue un petit groupe que je rejoins en 1953, après avoir abandonné toutes sortes d'études. Je joue dans sa deuxième pièce : *La Ballade du grand macabre*⁸. Max Schoendorff avait déjà rejoint ce groupe, brillant étudiant, futur professeur, il venait voir les spectacles, assistait aux répétitions, aux discussions. Max me prête le *Van Gogh suicidé de la société*⁹, d'Artaud, qui était très difficile à trouver. Max était d'une culture stupéfiante. Il s'intéresse à Witold Gombrowicz (1904-1969), il me parle de *Ferdydurke*¹⁰, il me fait lire le roman. Puis, début 56, il y eut le problème du service militaire. Planchon est réformé, son administrateur est incorporé, il demande à Max de prendre le poste au théâtre. Je pars pendant vingt-huit mois, puis je reviens de l'armée. Max lui aussi part en Afrique du Nord. En 57, Planchon déménage à Villeurbanne. À mon retour, fin 58, je suis assistant metteur en scène de Roger Planchon. Je découvre Max-peintre à ma plus grande stupéfaction, alors qu'il était considéré par tous comme destiné au domaine du langage. Je vais le voir rue Saint-Jérôme pour un projet de mise en scène de Max Frisch (1911-1991), Max avait déjà travaillé pour Planchon et pour Jean Aster et Gisèle Tavet (*Le Bourreau du Pérou*, de Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974)).

En février 62, je fais ma première mise en scène, puis en 1963 à Berlin, en 64 à Paris. J'avais perdu de vue Max qui faisait de la peinture à ce moment-là. On n'avait pas de relation particulière.

Au printemps 69, je reçois un manuscrit de Witold Gombrowicz qui était très malade, *Opérette* (traduit par un écrivain polonais, Constantin Jelenski, et Geneviève Serreau). Il voulait voir cette pièce montée très vite car il pressentait sa fin prochaine. Geneviève Serreau envoie le texte à tous les théâtres subventionnés. Par hasard je reçois directement ce texte, qui finalement n'intéressait pas Planchon¹¹. Je contacte Wilson à Chaillot avec lequel je venais de monter *Victor ou les Enfants au pouvoir*¹², une sorte de préfiguration de *Mai 68*. J'obtiens l'accord de Gombrowicz alors que je répétais une pièce à Oslo. Je passe une semaine avec lui à Vence à travailler, tout était au point. Comme c'était Max qui m'avait fait connaître Gombrowicz¹³, et que c'était tout à fait son univers¹³, je m'étais dit que c'était lui qui devait faire le décor. La forme était celle d'une opérette. Gombrowicz voulait que ce soit une « vraie » opérette, aussi cucu qu'une opérette viennoise : « Si je me suis attaqué à une forme aussi frivole, c'est pour la nourrir de sérieux et de souffrance¹⁴. » La musique fut du ressort de Karel Trow, qui travaillait à l'époque au TNP. Les acteurs devaient pouvoir chanter. Gombrowicz regardait tous les samedis une émission à la télévision d'opérette, il voulait que ce soit cette musique. Quelle est la caractéristique scénique de l'opérette, demande Max ? Le

⁸ Farce de Michel de Ghelderode (1898-1962).

⁹ Essai publié par Antonin Artaud, à la suite à une exposition sur Van Gogh en 1947.

¹⁰ Première édition 1937, édition Roj, Varsovie.

¹¹ Le manuscrit de la pièce avait été déposé par erreur dans son casier qui se trouvait à côté de celui de Planchon au Théâtre de la Cité.

¹² *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac, 1929.

¹³ « Ce n'est pas telle ou telle autre idéologie qui m'intéresse, mais la relation de l'homme avec toute idéologie, puisque, au fond, c'est toujours le problème de la forme humaine, qui se pose devant moi [...] », Witold Gombrowicz, Vence, septembre 1968, dans *L'Avant-Scène*, « Le don de provoquer », n° 449, 15 mai 1970, p. 8.

¹⁴ *L'Avant-Scène*, « Nudité jeune à jamais », n° 449, 15 mai 1970, p. 9.

décor ne doit pas être construit, se serait des toiles peintes dans lesquelles se dérouleraient les séquences. Max propose alors de se rendre en Bavière avec un photographe, Yves Orecchioni, prendre des photos. Au retour, il agrandit les photos... des maisons sur 12 mètres de haut sur 1,5 mètre de large, en bande, sur un ciel pictural de Klimt, le tout tendu sur des contreplaqués. Tout le décor était composé de montages de photos couleur sublimes : des palais, des arches à travers lesquelles on voyait des jardins, des couloirs, des balustrades pour la scène du bal. Dans le deuxième acte, il y avait un panneau qui représentait une bibliothèque. Gombrowicz voulait que chaque montage ait sa propre musique originale ; il y avait douze toiles qui formaient un arc de cercle. On a donc créé Opérette en janvier 70, à Chaillot, car à Villeurbanne il n'y avait pas assez de moyens. Ça a été un triomphe.

La deuxième production n'a pas marché du tout, c'était une pièce américaine, qu'on a voulu adapter avec Claude Roy. Il y avait de très belles images, des praticables, il y avait un orchestre habillé en costumes XVIII^e. Mais le scénario n'était pas bon.

Le décor de Max pour Une lune pour les déshérités se situait dans la campagne américaine inspirée par des photographes américains comme Walker Evans (1903-1975). Le décor était magnifique, un vrai tableau. Il avait mis devant le décor un grillage qui cadrerait l'image depuis la salle. Ce dispositif cependant était très difficile à accepter pour les acteurs qui avaient du mal à supporter les éclats de lumière réverbérés par le métal. Ce dispositif, maintenu par Max avec autorité, provoqua de grosses tensions avec les acteurs.

On passait beaucoup de temps ensemble. Quand je dirigeais le Conservatoire à Paris j'avais un appartement dans lequel il y avait une chambre pour Max et une pour le photographe Rajak Ohanian. Ma femme Nicole faisait la cuisine pour tous ; ça s'est produit plusieurs fois, un été à Avignon, puis en Norvège où l'on a préparé La Culotte.

Pour La Manifestation, on a projeté des images pour le changement de décor dans lequel les acteurs évoluaient. Max et Rajak avaient trouvé tous ces lieux qui avaient été photographiés.

Chaque spectacle était l'histoire d'une œuvre. Chaque décor était pensé comme un renouvellement permanent. C'était des discussions sans cesse. Nous avons vécu constamment ensemble pendant vingt ans. Je m'occupais de la production ; après, on faisait un travail à deux pour la lecture. Ensuite, je travaillais avec les acteurs ; Max ne voulait rien avoir affaire avec eux, il s'occupait des matériaux, des costumes ; ça a plutôt bien fonctionné.

Mais Max était très intransigeant concernant les costumes ou les décors, il ne supportait pas qu'on intervienne sur ce qu'il avait décidé, il faisait son œuvre sur le papier. Il y avait l'auteur, lui et moi. J'avais de plus en plus besoin des acteurs et lui de moins en moins. Il y a eu un moment où donc j'ai eu besoin de travailler avec d'autres.

Le décor le plus compliqué qu'on a fait a été pour La Cenerentola ; les techniciens ne pensaient pas pouvoir le réaliser. Liebermann est intervenu pour que ça le soit. Les techniciens étaient fascinés par les exigences de Max qui avait une grande connaissance des matériaux. Pour les tissus c'était plus compliqué, il voulait plier tout à ses dessins, le résultat n'était pas toujours réussi.

Pour *L'Étrange Intermède* d'Eugene O'Neill, il n'y avait pas d'univers pictural de référence. Pour *Le Terrain Bouchaballe* de Max Jacob, c'était les débuts du cubisme. Concernant *Une lune pour les déshérités*, la référence, c'était les photographes du New Deal comme celles de Walker Evans. L'expressionnisme nous a servi pour *La Culotte*. Pour *La Cenerentola*, Max avait considéré que Rossini avait créé un univers pré-dadaïste. Les scénarios de Rossini sont pleins d'inventions non-réalistes, il a utilisé de la ferraille.

J'aurais souhaité, à la fin, qu'il ne fasse que les décors, et pas les costumes ; mais il n'a pas voulu, il voulait faire l'image en entier.

Un des gros problèmes du théâtre, c'est de changer de décors ; on a donc toujours cherché des systèmes pour éviter d'avoir trop à intervenir. Aussi bien des plateaux découpés que des photos, des projections, etc.

Il y a eu beaucoup de metteurs en scène qui avaient des décorateurs attirés.

Pour Max, le théâtre était, en effet, un intermède entre le réel et la peinture. Max était un homme des mots, la peinture, c'était le monde du silence. Max avait quand même besoin des mots. Ce que le théâtre apportait à Max, c'était les mots, c'est mon opinion personnelle, il ne vous aurait sûrement pas dit ça. Quand nous avons été brouillés, un certain temps, Marie-Claude me disait qu'elle trouvait que c'était terrible, pour Max, de se retrouver solitaire. Nous avons eu une amitié très solide, on a vécu des conflits normaux...

Pour *Don Juan*, je voulais *L'Île des morts* de Böcklin comme lieu d'apparition de la statue du Commandeur. Max, lui, a fait des associations d'images avec l'univers de Zurbarán.

La maquette de *La Culotte* avait été conçue en référence avec le théâtre yiddish et le théâtre expressionniste. Elle avait été réalisée avec des pommes de terre découpées ; au théâtre de Toulouse il réalisait aussi les affiches, les programmes. Nous étions les patrons, nous pouvions faire ce que nous voulions.

Pour certaines scènes d'*Une lune pour les déshérités*, le sol était incliné de façon qu'on puisse voir le sol sur lequel évoluaient les acteurs. Max arrivait toujours avec une maquette construite, il la posait sur la table chez moi. Nous avions un chat, si le chat visitait la maquette, c'était bon signe !

Le décor, c'est, comme le disait Max, « la machine à jouer ». Avant, c'est le travail d'acteurs purs, les problèmes de sens, de diction, les problèmes psychologiques, le rythme, etc. Les discussions des lectures se faisaient autour d'une maquette, mais on ne savait pas comment on allait bouger dedans. Ensuite, il s'agit d'« habiter la machine ».

Finalement, sur les vingt ans, on a eu quelques échecs graves, mais globalement ça a quand même bien marché.

Mes meilleurs souvenirs..., il y en a beaucoup, les deux Gombrowicz, *L'Étrange Intermède*, *La Manifestation*, *la Cenerentola*, c'est un très grand souvenir...presque tout ! Les décors ont toujours, toujours fonctionnés, oui, toujours. Il faisait des dessins, il voulait que la réalisation

soit parfaitement conforme à ceux-ci ; c'était l'esthétique qui prévalait, ce qui a quelquefois posé quelques problèmes concernant l'adéquation entre les costumes et les textiles choisis.

Pour *L'Atelier* on a signé la mise en scène à trois [Maurice Bénichou, Jean-Claude Grumberg, Jacques Rosner]. Jean-Claude Grumberg et moi nous sommes nés dans un atelier. Max a fait un décor très parisien, à travers les fenêtres on voyait les toits de Paris, tous les murs étaient inclinés. C'était une réminiscence du théâtre yiddish qu'on a aussi développé dans *La Culotte*.

Il ne s'agissait pas de développer un style, ou de raconter notre histoire, on choisissait de raconter une histoire qui était l'œuvre d'un écrivain.

Tous les spectacles qu'on a fait, c'était des spectacles de Max et de moi.

Entretien avec Denis Milhau, à Sète, le samedi 19 avril 2014

Denis Milhau, était âgé de 81 ans *lorsque nous l'avons rencontré. Il fut l'organisateur de l'exposition* « Max Schoendorff, peinture – théâtre 1988 », co-auteur du catalogue, ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse. Son intérêt pour les artistes contemporains paraissait *être au cœur de son bonheur de vivre.*

Dès 1987 Max Schoendorff travailla à la scénographie de *L'Étrange Intermède* d'Eugene O'Neill, dans une mise en scène de Jacques Rosner, au Théâtre Daniel Sorano. C'est à cette occasion qu'il rencontra Denis Milhau, conservateur en chef du musée des Augustins. Le lien se noua donc par le théâtre.

Une exposition de peintures, dessins, lithographies et linographies couvrant la période de 1964 à 1985 fut organisée au musée des Augustins et, parallèlement, à l'Artothèque de Toulouse. Des estampes étaient proposées à la location tandis qu'un accrochage y présentait trente photographies de décors et de représentations et des maquettes de spectacles (*Opérette*, de Witold Gombrowicz, 1970, et *L'Étrange Intermède* d'Eugene O'Neill, 1987).

Denis Milhau et Aliette Armel, directrice de l'Artothèque, se déplacèrent à Lyon pour mettre au point le projet. Ils eurent un très long entretien avec Max, dans l'atelier de la rue Victor-Hugo ; ils y regardèrent sa peinture, ses gravures, au milieu des accumulations d'objets que Max entassait amoureusement au fur et à mesure qu'il les acquérait ; le lieu les impressionna. Ce moment d'échange intense servit de base aux remarquables textes qu'ils rédigèrent dans le catalogue.

Denis Milhau avait déjà organisé au musée des Augustins deux grandes expositions sur Picasso et le théâtre et Chagall et le théâtre. Il qualifie la conversation qu'il eut avec Max Schoendorff de « faramineuse », comme avaient pu l'être les discussions qu'il eut avec Picasso et Chagall. Dans sa carrière de conservateur, il dit n'avoir jamais rencontré d'artistes plus élevés culturellement et intellectuellement. Il n'a plus revu Max Schoendorff ensuite, mais il recevait les bulletins de l'URDLA, Ça presse, et appréciait particulièrement ses éditoriaux. Il avait, de surcroît, la même sensibilité politique de gauche.

« Parler avec Max, c'était s'enrichir », dit Denis Milhau. « Pour Max Schoendorff, peindre c'était penser, et penser c'était obligatoirement peindre », continue-t-il. Denis Milhau cite alors Hubert Damisch, Georges Didi-Hubermann, Louis Marin, Daniel Arasse dont les analyses étaient au cœur des mêmes réflexions que celles débattues avec Max Schoendorff.

« Max Schoendorff abandonna l'écriture parce que la peinture se révéla, pour lui, être sa meilleure écriture ; la peinture était ce qui donnait corps sensible à ce qu'il pensait, plutôt que les mots. »

« 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 vie. » Denis Milhau

explique que, 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 possible.

« La rencontre avec Planchon, avec Bresson, et la fréquentation des grands auteurs ont sans aucun doute été déterminantes parallèlement à sa connaissance du patrimoine de la peinture et de la création contemporaine. André Malraux disait que « les peintres sont peintres parce que la peinture existe ». Il semble que, dans le milieu des années cinquante, Max Schoendorff peignait à partir de ce qui se peignait autour de lui mais, après son service militaire, il pensa plus loin. Il passa de l'art de la peinture illustrant ses motifs par leur représentation à l'art de la figuration picturale de son propre regard. Ce passage à la dualité de l'objectivité et de la subjectivité devait probablement beaucoup au théâtre par un effet brechtien de prise de conscience de ce que représenter c'est aussi se représenter.

« Cette conversation avec Max Schoendorff m'a amené à penser à un certain nombre de choses, et plus particulièrement à me rendre compte que le langage qu'on adopte est formateur de soi-même, que la culture est une matière première comme une autre et qu'elle est un élément moteur du renouvellement permanent. L'intérêt historique et créatif de Max Schoendorff pour la gravure, par exemple, est de l'ordre de cet aspect à la fois culturel et inventif ou novateur du rapport à l'histoire passée et à l'actualité du présent le plus pressant : les artistes qui gravent, comme Dürer et Rembrandt, dans le passé, ou comme Picasso et Chagall de nos jours, ont toujours une technique picturale personnelle tout à fait extraordinaire, et plus ils gravent, meilleure est leur peinture. Il y a comme une alchimie dans l'écriture chromatique. »

Ce qui a le plus frappé Denis Milhau, c'est la prise de risque permanente de l'artiste.

« Tout est remis en question avant tout projet. Comme la musique, ainsi que Stravinsky le pensait, la peinture est impropre à exprimer quoi que ce soit d'autre qu'elle-même ; or Stravinsky a passé tout son temps à s'exprimer par la musique, dans le sens de créer un corps sensible qui ait du sens. Ce passage du transitif au pronominal montre bien la dualité de l'expression uniquement objective et subjective, mais souligne, de plus, le caractère d'engagement personnel de la création et la prise de risque qu'elle implique. »

« Les grands artistes sont toujours en contact avec la réalité, pour la dire, en créant une autre réalité polysémique ; il n'y a pas de sens univoque dans leurs tableaux ; le regardeur, d'ailleurs, a également son propre sens de lecture ou de vision de l'œuvre. »

« C'était caractéristique dans ce que nous disait Max Schoendorff et dans ses œuvres : quand il créait, il était complètement dans ce qu'il créait, il ne savait pas où cela allait le mener, mais il y allait, sûr d'aller vers quelque chose qu'il créait et qui aurait sa propre réalité figurative personnelle et indéniable. Il n'y avait alors aucun autre système que l'œuvre elle-même, dans la forme d'existence et de visibilité qu'il inventait. »

« À l’instar du cinéma d’André Delvaux, d’après la nouvelle de Julien Gracq (Rendez-vous à Bray), il y a cette logique de l’imprévu. La peinture monte vers lui. Comme dans Foolish Wives. Il s’agit à chaque fois d’un itinéraire renouvelé, sans point focal, d’un voyage. »

« Finalement, la rencontre avec Max Schoendorff a été pour moi, un choc. »

« Il était en prise avec la matière, il réalisait un Grand Œuvre¹⁵. Il faisait preuve de virtuosité, mais elle ne s’exhibait pas, parce qu’elle devait se limiter à soutenir et exalter l’expression, et non à se faire valoir pour elle-même : c’est comme, en chimie, l’élément qui produit une catalyse où, une fois faite, il disparaît pour se retrouver lui-même, seul et intact ; la virtuosité est un moyen, non une fin. Reprenant une formule d’Hubert Damisch, qu’il cite également dans son catalogue, Denis Milhau s’exclame « " ça montre !", c’est-à-dire que cela fait voir ce que l’on a l’intention de faire voir. Or l’intention, dans ce cas, c’est la prise de risque, à chaque œuvre et continuellement.»

« La notion d’œuvre comme figuration objective reste fondamentale. Mais, grâce à la technique, elle dit autre chose que cette objectivité et suggère ce qu’il en est du regard créateur : il y a une façon de comprendre le sens matériellement porté par ce qui est peint. Ce qui est peint n’est pas la chose figurée, mais sa représentation, dont le sens va au-delà de la signification du motif qui s’incarne qui n’est que peinture, mais peinture qui fait sens – le sens dépasse la technique du faire quelque chose de nommable et de reconnaissable, il s’offre à notre sensibilité à cause de la sensibilité du peintre, avec une richesse et une diversité qui tiennent au dépassement de la virtuosité.»

« L’aléatoire entre en ligne de compte, une poétique de l’empreinte, une aide peut-être, des rencontres, des réactions qui créent de la diversité dont Max Schoendorff paraissait avoir besoin pour vivre autant que de la présence du corps, de l’érotisme. C’était un jouisseur sans entrave, avide physiquement et intellectuellement, de tout ce qui éveille ses sens et son regard, les hommes, les femmes, les bêtes, la nature, les choses et les objets ; c’était un gourmand et un gourmet dans sa façon de manger, de faire la cuisine... Tout, pour lui, était sujet à sa réaction et à la penser, tout pouvait lui être prétexte à aimer ou à exécrer, mais toujours à inventer sa représentation, voire à délirer, mais toujours dans le sens d’une ironie profonde. Il nous montra une photo de lui à poil, clin d’œil malicieux d’autodérision amusée et émoustillante. » Et Denis Milhau martèle : « Il ne se prend pas au sérieux – mais prend les choses au sérieux, comme l’attestent ses derniers éditoriaux de l’URDLA (rapports à la mort et au temps qui passe). »

« Le risque demeura toujours son moteur. C’était une intelligence vivante, il repensait sans cesse son savoir, il était continuellement surprenant, comme dans ses titres complètement maîtrisés.»

¹⁵ Dans le catalogue Denis Milhau fait précisément référence à la suite alchimique : Naturam natura docet, debellet ut ignem, série de quatre toiles, quatre mines de plomb, quatre lithographies et quatre linographies, de 1985.

« Quand il s’engageait dans une scénographie, – j’ai trouvé cela également chez Planchon –, il provoquait une autre façon de voir la réalité. Il greffait. »

« Dans l’échange avec Max Schoendorff, comme avec Picasso, avec Chagall, avec Soulages ou Debré, à partir du moment où on essaye de les comprendre, c’est être face à des artistes qui ne vous écrabouillent jamais, qui vous aident ; on pense plutôt à de la bienveillance, à un accueil, à un encouragement et une amicale complicité. »

« Finalement, j’ai eu une vie très privilégiée », conclut le conservateur. « Le problème est de continuer à vivre sans ces leaders permanents, sans ces nombreuses connivences hors du commun. »

Sète, le samedi 19 avril 2014. Relu par Denis Milhau le 29 mai 2014.

[Denis Milhau est mort le 1^{er} juin 2016.]

Entretien avec Catherine Lebret, restauratrice, détails de quelques notes, le 4 février 2015

Dépaysage II. Poltergeist, 81 x 100 cm, coll. part., 1995 : toile tendue sur châssis à clefs extensibles, toile encollée à l'acrylique (pour diminuer l'absorption des fibres, traditionnellement à la colle animale ; la toile peut être du lin, du chanvre ou du coton), couche de préparation (épaisse charge de carbonate de calcium (blanc de Meudon, blanc de Troy avec liant de colle de peau ou de colle vinylique ou acrylique))

Dans notre cercueil, 182 x 122 cm, coll. de l'artiste, 1959. Technique : enduit Tixotropique, peinture à l'huile qui ne se répand pas, reste en fils (note de Marie-Claude Schoendorff, le 29.09.2011), poudre de cuivre saupoudrée. Empatement huileux enduit blanchâtre, grenaille métallique or, par-dessus couche très diluée huile et essence térébenthine. Travail pas aussi spontané qu'il en a l'air...

Matière rapportée sur le support, peinture brillante.

Toile utilisée à l'envers (la préparation est à l'intérieur), empatement huileux, papier collé enduit d'une couche plâtreuse blanche, revient dessus avec différents matériaux dont une peinture métallisée ; l'enduit (colle à bois ? (émulsion translucide) est rétracté par endroits, ce qui produit des motifs plastiques qui vont donner lieu à des recherches formelles à l'origine de *L'Enterrement à Vézelay*, huile sur toile, 100 x 82 cm, 1962 ; sur l'envers, ces rétractations produisent une sorte de gaufrage. Au recto, un support est plié, abouté à un autre recollé produisant un effet de chaos, une mise en scène de la ruine...

L'utilisation du gras sur maigre évite les effets de craquelure.

Scénographies : théâtre, opéra, festivals, musées

1964 *La Pierre philosophale*, d'Antonin Artaud, mise en scène Jean Aster et Gisèle Tavet, décors Max Schoendorff, Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon

1966 *Le Bourreau du Pérou*, de Georges Ribemont-Dessaignes, mise en scène Gisèle Tavet, décors Max Schoendorff, Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon

1969 *Requiem*, de Berlioz, mise en scène Louis Erlo, décors et costumes Max Schoendorff/Jacques Rapp, 24^e Festival de Lyon (Théâtre romain de Fourvière, 10, 11 et 12 juin)

1970 *Opérette*, de Witold Gombrowicz, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, T.N.P.-Palais de Chaillot- Salle Gémier, Paris

1971 *Tom Payne*, de Paul Foster, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, T.N.P.-Palais de Chaillot, Paris

1972 *La Langue au chat*, de Roger Planchon, mise en scène Roger Planchon, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre de Villeurbanne

1975 *Une lune pour les déshérités*, d'Eugene O'Neill, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Comédie-Française, Odéon, Paris

1976 *Die Unbeständigkeit der Liebe (La Double Inconstance)*, de Marivaux, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Schiller Theater Berlin

1977 *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Comédie-Française, Salle Richelieu, Paris

1977 *La Cenerentola*, de Rossini, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Palais Garnier, Paris

1978 *La Manifestation*, de Philippe Madral, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Jeune Théâtre national, Odéon, Paris

1978 *Phèdre*, de Jean Racine, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Festival du Marais, Comédie-Française, Paris

1978 *Si jamais j'te pince*, d'Eugène Labiche, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Jeune Théâtre national d'Aubervilliers

1979 *L'Atelier*, de Jean-Claude Grumberg, mise en scène Maurice Bénichou, Jean-Claude Grumberg, Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Odéon, Paris

1979 Socrate, d'Erik Satie, mise en scène Humbert Camerlo, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra Garnier, Salle Favart, Paris

1980 Macbeth, de William Shakespeare, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Bouffes du Nord, Paris

1980 Barbe Bleue, de Bartok, Erwartung, d'Arnold Schönberg, mise en scène Humbert Camerlo, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra Garnier, Salle Favart, Paris

1980 Du côté des îles, de Pierre Laville, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, J.T.N., Paris

1981 *L'Été dernier à Tchoulimsk*, de Vampilov, mise en scène collective des comédiens et de Max Schoendorff, T.N.P., Villeurbanne

1982 Night and Day, de Tom Stoppard, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Centre dramatique, Reims

1982 Yvonne, princesse de Bourgogne, de Witold Gombrowicz, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Comédie-Française et Odéon, Paris

1983 *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, de Molière, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Comédie-Française, Salle Richelieu, Paris

1984 *Vêtir ceux qui sont nus*, de Pirandello, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre de Boulogne-Billancourt

1985 Rhinocéros, d'Eugène Ionesco, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Rogaland Teater (Norvège)

1985 La Culotte, de Carl Sternheim, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Grenier de Toulouse, Théâtre Daniel-Sorano

1986 Le Terrain Bouchaballe, de Max Jacob, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Grenier de Toulouse, Théâtre Daniel-Sorano, Toulouse

1986 Le Beau Danube bleu, de Johann Strauss, mise en scène André Serré, Théâtre Daniel-Sorano, Toulouse

1986 Rigoletto, de Verdi, mise en scène Johannes Schaaf, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra de Hambourg (projet annulé)

1987 *L'Étrange Intermède*, de Eugene O'Neill, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre Daniel Sorano, Toulouse

1988 Orage, d'August Strindberg, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre Daniel-Sorano, Toulouse

1989 Ruy Blas, de Victor Hugo, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre Daniel-Sorano, Toulouse (en 1990, T.E.P., Paris)

1989 *L’Affaire de la rue de Lourcine*, d’Eugène Labiche, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre Sud, Plan-d’Orgon

1990 Don Giovanni, de Mozart, Dom Juan de Molière, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre du Capitole - Le Sorano, Toulouse (en 1991, Théâtre de Chaillot, Paris)

1993 Carmen Jazz, mise en scène André Serré, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre antique, Vienne

1994 Mémorial du Site national historique de la Résistance à Vassieux-en-Vercors, muséographie Max Schoendorff

1996 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

1997 Les Aventures de Pinocchio, opéra de Kurt Schwaen, mise scène Alain Aubin, Théâtres 13, Plan-d’Orgon

1998 Angelo, tyran de Padoue, de Victor Hugo, mise scène Akel Akian, Théâtres 13, Plan-d’Orgon

1999 La Locandiera, de Carlo Goldoni, mise scène Akel Akian, Théâtres 13, Plan-d’Orgon

2001 La Philosophie dans le boudoir, Marquis de Sade, réalisateur João César Monteiro, scénographie Max Schoendorff (annulé)

2002 Les Derniers Devoirs, de Louis Calaferte, mise scène François Cottrelle, Théâtre Sud, Plan-d’Orgon

2002 Le Prince travesti, de Marivaux, mise en scène Fabien Dariel, scénographie Max Schoendorff, Théâtre Sud, Plan d’Orgon

2003 : Von Heute auf Morgen [Du jour au lendemain], de Schoenberg, réalisation cinématographique Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

2003 Monsieur chasse !, de Feydeau, mise en scène Akel Akian, scénographie Max Schoendorff, réalisation des décors VAC, Jean-Louis Valat, Théâtre Sud, Plan-d’Orgon

2004 Irma la douce, d’Alexandre Breffort et Marguerite Monnot, mise en scène Jeanne Béziers, scénographie Max Schoendorff, Théâtre Sud, Plan-d’Orgon

2004 Drôles de contes, carte blanche à Max Schoendorff, Lyon, Amphi Cabaret, Opéra, samedi 24 avril 2004

2005 Les affaires sont les affaires, d'Octave Mirbeau, mise en scène Jean-Michel Bayard, scénographie Max Schoendorff, Théâtre Sud, Plan-d'Orgon

2006 George Dandin, de Molière, mise en scène Akel Akian, scénographie Max Schoendorff, Théâtre Sud, Plan-d'Orgon

2007 Le Roi Victor, mise en scène Raymond Vinciguerra, scénographie Max Schoendorff, réalisation des décors VAC, Jean-Louis Valat, Théâtre Sud, Plan-d'Orgon

2019 Sade, (projet arrêté par la mort de Roger Planchon). Spectacle conçu à partir des écrits de Sade par Roger Planchon et Max Schoendorff. Le texte que ce dernier avait terminé d'agencer est posté le jour de la mort de Roger Planchon

Catalogue des expositions

Expositions personnelles

1958 Max Schoendorff, Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, 25 octobre-7 novembre

1958 (Marcel Michaud meurt le 18 octobre 1958, il ne verra pas l'accrochage de la première exposition personnelle de l'artiste)

1959 Schoendorff, Pérouges, Maison des Princes, 3-22 juillet 1959

1963 Peintures de Max Schoendorff, Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, 26 octobre-20 novembre 1963

1965 Max Schoendorff, quelques peintures et dessins de 1955 à 1965, Lyon, Fort Saint-Irénée Résidence universitaire André-Allix, 1965

1967 Max Schoendorff, Barcelone, galerie René Metras, 19 mai- 30 juin 1967

Max Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 8-25 avril 1967

1969 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

1971 *L'Opération Schoendorff*, texte de Robert Droguet (galerie Verrière, publication accompagnée du répertoire des œuvres photographiées en N/B par Yves Orec (Orecchioni), tableaux et dessins), 2-4 février 1971

1972 Max Schoendorff, Paris, galerie Verrière, 4-30 mai 1972

1973 Max Schoendorff. Lithographies, dessins, gouaches, Lyon, galerie Verrière, 13 décembre 1973-20 janvier 1974

1974 Max Schoendorff, lithographies, Paris, galerie Carmen Cassé, novembre 1974

1976 Aquarelles 1974-1975, Lyon, La Petite Galerie, octobre 1976

Lithographies, Berlin, Schiller Theater, 1976

1978 Max Schoendorff. Théâtre, aquarelles, lithographies, maquettes de décors, Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 15-30 juin 1978

Lithographies, Angers, Maison de la culture, 1978

1979 Max Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 14 février-15 mars 1979

Max Schoendorff, Grenoble, galerie La Tête de l'art, 5 mars-1^{er} avril 1979

1980 Rétrospection, Lyon, Auditorium Maurice-Ravel, 17 septembre-9 novembre 1980

Internationale Kunstmesse Art 11'80 (stand galerie Verrière), 12 juin-17 juin 1980

Aquarelles et dessins. Max Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 23 septembre-31 octobre 1980

1981 Internationale Kunstmesse. Art 12'81, Bâle, stand Verrière, 17-22 juin 1981

Max Schoendorff, Vénissieux, Fête du PCF, 26-27 septembre 1981

Max Schoendorff, one man show, Bâle (Suisse), Internationale Kunstmesse Art 12'81 (stand galerie Verrière), 17 juin-22 juin 1981

1982 Lithographies, Vénissieux, Hôtel de Ville et centre Gérard-Philippe, 19 février-25 mars 1982

Max Schoendorff, Bruxelles, galerie Jan De Maere, 24 mars-30 avril 1982, Knokke-le-Zoute, Casino, mai 1982

Schoendorff, Saint-Paul-de-Vence, Musée municipal, 19 août-12 septembre 1982

1983 Noir, c'est la vie, Saint-Priest, Centre culturel Théo-Argence, 1^{er} février-31 mars 1983

Schoendorff. Scène de la vie des douze Césars (polyptyque), Villeurbanne, Hôtel de Ville, 21 novembre 1983-14 janvier 1984, prolongée jusqu'au 28 janvier 1984

1984 Schoendorff. La Tentation de Lilith, Lyon, galerie J.L.J. Bertin, mai 1984

1985 Internationale Kunstmesse Art 16'85 (galerie Verrière), Bâle (Suisse), 11-17 juin 1985

Schoendorff, Œuvres récentes, Naturam natura docet, debellet ut ignem (4 peintures, 4 mines de plomb, 4 lithographies, 4 linogravures), Octobre des Arts, Lyon, galerie Verrière, 1^{er} octobre-9 novembre 1985

Schoendorff, Lausanne (Suisse), galerie L'Entracte, 7 novembre-15 décembre 1985

1986 Schoendorff, Scène de la vie des douze Césars et autres pièces, Le Havre, musée des Beaux-Arts André-Malraux, 21 juin-15 septembre 1986

Max Schoendorff, Le Havre, Philippe et Annie Fouché-Saillinfest, 20-21 juin 1986

Max Schoendorff, Champagne-au-Mont-d'Or, Fondation Léa et Napoléon Bullukian, 23 octobre-21 décembre 1986

Schoendorff, instants volés, Lyon, Librairie La Proue, 18 octobre-5 novembre 1986

1987 Max Schoendorff, lithographies, Saint-Fons, C.E. Atochem, 31 mars-15 avril 1987

1^{re} Foire d'art contemporain, stand galerie Verrière, Rillieux-la-Pape, Espace Baudelaire, 9-15 octobre 1987

Max Schoendorff, lithographies, Montpellier, salle G. Deleuze, 2-15 décembre 1987

1988 Max Schoendorff, Toulouse, musée des Augustins et Artothèque, 1^{er} mars-16 mai 1988

1991 Schoendorff, tapis originaux, Lyon, Arrivetz, 8 décembre 1990-3 janvier 1991

1992 Ntshak, Vénissieux, station Gare-de-Vénissieux, inauguration du polyptyque, 12 décembre 1992

1994 Max Schoendorff, Paris, galerie Alain Margaron, 29 septembre-12 novembre 1994

1996 Max Schoendorff. Peintures et gravures, Paris, galerie Alain Margaron, 2-27 janvier 1996

Derniers tableaux, Lyon, L'Embarcadère, 6-25 mai 1996

1997 *L'Art, la culture, la création aujourd'hui*, Saint-Genis-Laval, Espace culturel, 15 mars 1997

Max Schoendorff, Estampes, Villeurbanne, INSA, 25 mars-11 avril 1997

2001 Aquarelles les jeunes filles ?, Lyon, galerie Dettinger-Mayer, 25 octobre-24 novembre 2001

2004 *BalLade d'automne*, Lyon, galerie Mathieu, 19 octobre-4 décembre 2004

2008 Ex-traits, tableaux et dessins de Max Schoendorff, Lyon, musée des Beaux-Arts, 7 mars-9 juin 2008 (rencontre avec Francis Marmande, le 3 avril 2008)

2008 Exquisses, aquarelles, Lyon, galerie Mathieu, 8 mars-19 mai 2008

2010 *D'ébauches*. Crayons de douleurs, Lyon, galerie Mathieu, 6 mars-24 avril 2010

Max Schoendorff, Lyon, musée des Beaux-Arts, 14 décembre 2010-2 mai 2011

2011 Max Schoendorff, Accrochage, Lyon, musée des Beaux-Arts, 28 janvier-23 mai 2011 (entretien public avec Patrice Béghain, le 28 janvier 2011)

Max Schoendorff, Est-ce temps ?, récapitulatif de l'œuvre gravé 1970-2010, Villeurbanne, URDLA, 5 mars-29 avril 2011

2012 *Ces lavis...*, Lyon, galerie Mathieu, 31 mars-19 mai 2012

2016 Max Schoendorff, Lyon, galerie Michel Descours, 3 février-12 mars 2016

2018 Est-ce temps?, hommage à Max Schoendorff, Villeurbanne, URDLA, 23 juin -13 juillet 2018

Expositions collectives

1954 Collages, avec Raymond Grandjean, Lyon, librairie des Archers, 1954

1957 Bertin, Cuixart, Schoendorff, hommage à Marcel Michaud, Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, 16-30 novembre 1957

Lyon et les arts, influence lyonnaise *dans l'art*, Vichy, juin 1957

1959 Art présent, Lyon, XXXII^e Salon du Sud-Est 1959, 21 novembre 1959-18 janvier 1960

Salon de Mai, Barcelone, Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, 9-23 mai 1959

1962 Hommage à Marcel Michaud, 14 peintres de la galerie Folklore – Marcel Michaud, Ascain, Bertin, Bryen, Chancrin, Charbonnier, Cuixart, Dubois, Ferréol, Idoux, Le Normand, Montheillet, Schoendorff, Thomas, Veyron-Lacroix, Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, Lyon, 14 avril-15 mai 1962

Rencontre lyonnaise 1962, Lyon, siège de l'A.G.E.L. (Association générale des étudiants lyonnais), 20, rue François-Garcin, 4-23 mai 1962

1963 Douze peintres lyonnais, Charleroi (Belgique), Palais des Beaux-Arts, 16 février-10 mars 1963

1964 Exposition de peinture (Jean-Marc Collen, Paul Champeaux, Jim Leon, Michel Moskovtchenko, Max Schoendorff), Lyon, Cercle international culturel de Lyon, 1964

1965 Biennale de Paris, Paris, musée d'Art moderne, 19 janvier-3 février 1965

Plein feu sur l'art, Charbonnières-les-Bains, Casino, Paris, Biennale, 19 janvier-3 février 1965

Peintures sculptures mosaïques, Les Abrets (Isère), salle des Fêtes, novembre 1965

1966 *Trois peintres de l'école lyonnaise*, Marie-Thérèse Bourrat, Maurice Ferréol, Max Schoendorff, Villeurbanne, Théâtre de la Cité, 21 janvier-21 février 1966

De l'impressionnisme à nos jours, Mâcon, Chambre de commerce, 12-27 mars 1966

André Dubois, Max Schoendorff, Veyron-Lacroix, Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, mai 1966

100 ans de peinture lyonnaise, Annecy, château-Musée d'Annecy, mai 1966

1967 Modest Cuixart, Jean-Baptiste Chéreau, Max Schoendorff, Lyon, galerie Folklore – Marcel Michaud, 8 -25 avril 1967

Presencias de nuestro tiempo, galerie René Metras, Grenade, Instituto de la cultura hispanica, juin 1967

Presencias de nuestro tiempo, galerie René Metras, Cordoue, sala Liceu, octobre 1967

Peintures sculptures tapisseries, Lyon, Palais de glace (cours Charlemagne, Lyon), Syndicat lyonnais des galeries d'art sélectionnées, galerie Folklore – Marcel Michaud (Jeanne Michaud), 18-28 octobre 1967

1968 Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Paris, musée d'Art moderne, 4-26 mai 1968

1969 Peintres de Lyon, Grenoble, Maison de la culture, février 1969

Centre culturel Galerie des arts, Paris, galerie Vercamer, 1969

Exposition internationale d'art contemporain, galerie L'Œil écoute, Avignon, Palais des Papes, 6 décembre 1969

53 peintres rhodaniens d'aujourd'hui, Sierre (Suisse), 1969

1971 Frankfurt am Main, Foyer des Stadtischen Buhnen, 1971

1973 Le mouvement Phases, Lyon, galerie Le Passe-Muraille, 20 novembre-30 décembre 1973

Peintres et sculpteurs de la galerie Jean-Charles Lignel, Paris, galerie Jean-Charles Lignel, 18 décembre 1973-2 février 1974

1974 Paris, Salon de Mai, 1974

Phases, Bruxelles, Ixelles, Museum Van Elsene, 9 octobre-17 novembre 1974

1975 Armes & Bagages, Lyon, galerie Verrière, 15 mars-2 mai 1975

1^{er} Salon de la critique, Paris, Esplanade de la Défense, 17 décembre 1975-31 janvier 1976

1976 Éditions exceptionnelles (une carte postale, une lithographie), avec Jean Janoir et Paul Hickin, Lyon, Tourisme et Travail – Travail et Culture-Rhône, Union des arts plastiques, Librairie Nouvelle, 10 novembre 1976

Créateurs rhodaniens, Villeneuve-lès-Avignon, Chartreuse, juillet-août 1976

1977 Les Paysages intérieurs III, Bruxelles, galerie Arcanes, 20 janvier 1977

1978 L'Estampe d'aujourd'hui 1973-1978, Paris, Bibliothèque nationale, 15 novembre 1978-janvier 1979

Images de l'imaginaire, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 6 décembre 1978-30 janvier 1979

1979 Huit peintres de Lyon, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 31 mars-29 avril 1979

Internationale Kunstmesse Art 10'79 (galerie Verrière), Bâle, 13-18 juin 1979

Le Peintre, photographies, Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 22 juin-29 juin 1979

Mexico, museo de Arte, juillet 1979

Internationale Kunstmesse. Art 10'80 (galerie Verrière), Bâle, 12-17 juin 1980

1980 Griffon I - Phases, Lyon, galerie Verrière avec le mouvement Phases, 18 mars-20 avril 1980

Espaces surréels, La Napoule, château, galerie Verrière avec le mouvement Phases, 22 mai-15 juillet 1980

Taille-douce. La mémoire du geste, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 16 septembre-19 octobre 1980

Tendances de l'art contemporain, Stockholm, Institut français, 15 octobre-15 novembre 1980

Salon de Mai, Paris, centre d'art, 18 octobre-23 novembre 1980

FIAC 80, Paris, Grand Palais, galerie Françoise Tournié, 21-31 octobre 1980

Tendances actuelles de la peinture, Vienne, Syndicat d'initiative, 22 -29 novembre 1980

1981 Images en flagrant délit, Phases avec le groupe Marges de Nancy, Épinal, Centre culturel, 15 octobre-1^{er} novembre 1981

Exposition de groupe : Broisson, Chemay, Ethuin, Jessemin, Jurkovic, Rivemale, Roussille, Schoendorff, Sculptures de Simoën, Lyon, galerie Verrière, 5 mars-20 avril 1981

Permanence du regard surréaliste, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 30 juin-22 septembre 1981

Exposition d'eaux-fortes et de lithographies, Lyon, galerie Verrière, 15 septembre-3 octobre 1981

Un autre regard, Mâcon, Centre d'action culturelle, décembre 1981

Casino Knokke, Bruxelles, galerie Jan de Maere, 4-22 avril 1981

Taille douce, la Mémoire du geste, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), Vénissieux, Hôtel de Ville, centre Gérard-Philippe, 26 mai-27 juin 1981

1982 Schoendorff, Moskovtchenko, Lopicque, Survage, Hartung, Héliou, galerie Verrière, château de Burdinne (comte et comtesse Marc Ruffo de Bonneval), 11-26 juin 1982

Dessins français contemporains, Paris, galerie de la Seita (Association française d'action artistique), 27 janvier-10 mars 1982, New York, Knoxville (USA), Toronto (Canada), mai-juin, Montréal, octobre-novembre 1982

Perspectives-permanences, Lyon, galerie Verrière, 3 février-17 mars 1982

Lithographie, Vénissieux, Hôtel de Ville et centre Gérard-Philippe, 19 février-25 mars 1982

Lithographie, l'art de la lithographie en 91 œuvres, Annecy, MJC des Marquisats, 5-30 novembre 1982

Internationale Kunstmesse. Art 13'82 (stand Verrière), Bâle, 16-21 juin 1982

Palettes de peintres de 1900 à 1982, Paris, Grand Palais, galerie La Pochade, Alain Digard, 22 octobre-1^{er} novembre 1982

Fourre-tout 1982, Lyon, galerie Verrière, 25 novembre 1982-15 janvier 1983

1983 Polaroids d'artistes, Saint-Étienne, galerie R. C. des Fossés, 24 février-10 mars 1983

Ancrages, Lyon, galerie Verrière avec le mouvement Phases, 1^{er} mars-7 avril 1983

Polaroids d'artistes, Tours, galerie des Tanneurs, 21 octobre-13 novembre 1983

8e Foire d'art actuel, galerie Verrière, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 18-27 mars 1983

Internationale Kunstmesse. Art 14'83 (stand Verrière), Bâle, 16-20 juin 1983

Clémentine Clémentine, Lyon, galerie Volée à une muse, 21-30 juin 1983

Tendre Boucherie, Clamecy, musée, juillet 1983

Les Larmes d'Éros, Grenoble, galerie Jean-Claude David, 13 juillet-10 septembre 1983

FIAC, Paris, galerie Jan de Maere, Paris, 24 septembre-2 octobre 1983

Empreintes, Angoulême, Hôtel Saint-Simon, 18 octobre-4 novembre 1983

1984 Images de pierre, Saint-Paul-Trois-Châteaux, association Angle, 4-29 février 1984

100 œuvres, 75 artistes (première année d'acquisitions du FRAC Rhône-Alpes), Paris, Centre national des arts plastiques & Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, 28 février-21 mars 1984

Les Travailleurs et les arts, Travail et Culture Rhône, Lyon, Maison de Lyon, 11-17 avril 1984

Internationale Kunstmesse. Art 15'84 (stand Verrière et URDLA), Bâle, 13-18 juin 1984

Camacho, Klossowski, Schoendorff, Lyon, galerie Verrière, 9 mars-14 avril 1984

Carrefour international des estampes, Luberon, château de La Tour-d'Aigues, 19 juillet-19 août 1984

Propositions 84, Lyon, galerie Verrière, 6 novembre-3 décembre 1984

FIAC84, Paris, stand Verrière, 20 octobre-28 octobre 1984

III^e *Quinzaine d'art contemporain*, Lyon, Centre commercial de la Part-Dieu, 16-28 avril 1984

Exposição internacional surrealismo e Pintura fantastica, avec le mouvement Phases, Lisbonne, Teatro iberico, décembre 1984

1985 Lithographie contemporaine, Le Castelet, 23 mars-7 avril 1985

Salon de Mai, Paris, Grand Palais, 13 avril-1^{er} mai 1985

Mise à jour 85 - Peinture en Rhône-Alpes, Vénissieux, centre Gérard-Philippe, Maison du peuple, 7 mai-16 juin 1985

Internationale Kunstmesse. Art 16'85, Bâle, 11-17 juin 1985

FRAC Ile-de-France, Paris, musée du Luxembourg, 10 juillet-août 1985

Quelques estampes, Lyon, MAPRA (Maison des artistes Rhône-Alpes), 9-27 septembre 1985

1986 José Pierre: l'amour de la différence, Paris, 37^e Salon de la Jeune Peinture, Paris, Grand Palais, 4-24 février 1986

La vache ça crée, Marne-la-Vallée, Centre d'art et de culture, juin 1986

42^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986

Changer la vue, Centre lotois d'arts contemporains, musée de Cahors, 7 juillet-20 août 1986

Décors et costumes de théâtre, Alain Batifoulier, Claire Belloc, Claude Lemaire et Max Schoendorff, Lacoux, Centre d'art contemporain, 5 juillet-31 août 1986

« *Marie Bourget, Ben... Combas... Laget... Télémaque* », Lyon, galerie Verrière, 1^{er} octobre-15 novembre 1986

Vingt-cinq images du mouvement Phases, Le Havre, galerie Taormina dell'arte, 31 octobre-29 novembre 1986

1987 Points de vue, lunettes insolites, Genève, Suisse, École des arts décoratifs, 29 janvier-20 février 1987

Atelier URDLA, Lithographies, Caen, Théâtre municipal, 28 mars-3 mai 1987

Internationale Kunstmesse. *Art 18'87* (URDLA), Bâle, 17-22 juin 1987

Carrefour international des estampes, Luberon, Château de La Tour-d'Aigues, 23 juillet-30 août 1987

Le Dessin XVI^e-XX^e siècle à travers une collection havraise, Le Havre, Maison de la culture, 3 avril-30 mai 1987

Vingt-neuf images du mouvement Phases, Montluçon, galerie Sainte-Anne, 25 septembre-18 octobre 1987

Autour du Minotaure. Surréalistes vivants, Genève, galerie de l'Hôtel-de-Ville, 8 octobre-17 novembre 1987

Peinture Volume, Champagne-au-Mont-d'Or, Fondation Léa et Napoléon Bullukian, 22 novembre-13 décembre 1987

1988 SAGA 88, Salon de l'estampe et de l'édition d'art, Paris, Grand Palais, 9-14 mars 1988

Le Mouvement Phases, 1952-1988, *L'expérience continue*, Le Havre, musée des Beaux-Arts André-Malraux, 16 mars-18 avril 1988

L'Imagination au pouvoir, Lyon, galerie Lions'y, 18 mars-17 avril 1988

Internationale Kunstmesse. Art 19'88 (stand Ditesheim), Bâle, 15-20 juin 1988

Carte noire, hommage à Jacques Verrière, Lacoux, Centre d'art contemporain, 2 juillet-28 août 1988

Lumière du jour, lumière noire, exposition-vente au profit d'ACTUAL, Paris, galerie 1900-2000, 21-31 octobre 1988

30 artistes x 30 spots x 30 secondes x 30 jours, Lyon, Atelier populaire d'art plastique, Octobre des Arts, 1988

Trace 88, III^e biennale d'estampe contemporaine, Paris, FIAP, 1^{er} novembre-4 décembre 1988

L'Artiste et son licier, Lyon, MAPRA, 3 octobre-10 novembre 1988

NomenXlature, 100 artistes-500 éditions, Villeurbanne, URDLA, 17 décembre 1988-31 janvier 1989

1989 Nouvelles de *l'estampe*, Lyon, Bibliothèque municipale, 28 février-25 mars 1989

Trans-Europ-Estampes, Frac Rhône-Alpes, Fracotrain, Lyon, gare de Lyon-Perrache, 23 mars-30 avril 1989

L'Europe des graveurs, Grenoble, Bibliothèque municipale, 14 avril-10 juin 1989

Rencontre avec l'Allemagne, 3^e Salon international des Monts-d'Or et Val-de-Saône de peintures et sculptures, Albi-sur-Saône, 30 avril-15 mai 1989

Marcel Michaud : Lyon 1933-1958, Lyon, ELAC, 29 avril-4 juin 1989

Internationale Kunstmesse. *Art 20 '89* ; Die 20 (stand Verrière), Bâle (Suisse), 14-19 juin 1989

Lumière du jour et lumière noire, ACTUAL et le mouvement Phases, Matane (Québec), galerie d'art de l'université, 2 octobre-5 novembre 1989

1990 Première Triennale franco-polonaise de l'estampe, Torún, Caluire, 5 mai 1990

Made in URDLA, Lacoux, Centre d'art contemporain, 7 juillet-8 septembre 1990

1990 *Une année d'édition*, Villeurbanne, URDLA, 15 décembre 1990-25 janvier 1991

Salon de Mai, Paris, Grand Palais, 24 février-10 mars 1991

Roger Caillois et l'art contemporain, Paris, Maison de l'Amérique latine, mai 1991

Six artistes de l'URDLA, Lausanne, galerie L'Entr'acte, 30 mai-13 juillet 1991

Internationale Kunstmesse. *Art 21 '90*, (stand Verrière), Bâle (Suisse), 13-18 juin 1990

39^e exposition Les travailleurs et les arts, Pierre-Bénite, Maison du peuple, 15 -25 novembre 1991

1991 Internationale Kunstmesse. *Art 22 '91*, (stand Verrière), Bâle (Suisse), 12-17 juin 1991

1992 *Une année d'édition*, Villeurbanne, URDLA, 5 décembre 1992-30 janvier 1993

Jeu ouvert, Paris, ACTUAL, 17 février-28 mars 1992

Lumière du jour – lumière noire, Montréal (Québec), galerie Lumière noire, ACTUAL et le mouvement Phases, février 1992

Le Règne imaginal, Paris, La Galerie, 20 février-9 avril 1992

Complicités d'évasion, Lyon, ELAC (Espace lyonnais d'art contemporain), 11-17 décembre 1992, Lyon, Maison des avocats, 12 janvier-11 février 1993

L'Estampe, Vénissieux, Nouvel espace d'arts plastiques, 1^{er} avril-23 mai 1992

Internationale Kunstmesse. *Art 23 '92*, (galerie Verrière), Bâle (Suisse), 17-22 juin 1992

Mémoire, art, création, Tarare, Espace culturel André-Malraux, 6-22 novembre 1992

1993 *Un patchwork d'artistes contre le Sida*, Lyon, Gare centrale, 4-9 février 1993

Défis de la peinture, Bron, Hôtel de Ville, 19-28 février 1993

François Badoit, lieu de livres à Pérouges, Pérouges, Mac, 2 juillet-29 août 1993

Un siècle d'après-midi, Bayonne, musée Bonnat, 10-13 juillet 1993

Complicités d'évasion, Saclay, École polytechnique, 29 novembre-3 décembre 1993

Estampes originales de l'URDLA, ABC, Dijon, Association bourguignonne culturelle, 18 novembre 1993-8 janvier 1994

1994 *Week-end de l'estampe*, Rillieux-la-Pape, Espace Baudelaire, 19-20 mars 1994

87 images 71 artistes 23 pays de la planisphère, galeries d'art des collèges de Ploemel, Ploemel-sur-Lié et Quintin, Phases, CRDP des Côtes-d'Armor, 26 mai-28 juin 1994

Le Règne imaginal, Mexico, Galería del IFAL, juin 1994

Leurres ou Vérité des corps, Paris, galerie Alain Margaron, Paris, 21 juin-28 juillet 1994

François Badoit, lieu de livres à Pérouges, Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Banque, 29 septembre-12 novembre 1994

1995 Jean-Clarence Lambert, Les mots et le visible, Paris, Artcurial, 19 janvier-28 février 1995

Les Chemins de l'abstraction, Lyon 1920-1960, Lyon, galerie Olivier Houg, 16 mars-15 avril 1995

Éventails d'artistes contemporains, Paris, galerie La Pochade, 12 juillet- 10 septembre 1995

120 petits tableaux, Secours populaire français, Lyon, FNAC, 11-15 avril 1995

Nature vivante, Paris, galerie Alain Margaron, 27 juin-23 septembre 1995

Une anthologie, Villeurbanne, URDLA, 15 décembre 1995-26 janvier 1996

1996 Carte blanche à Jean-Jacques Lerrant, Corbas, Le Polaris, 9 février-6 mars 1996, Lyon, L'Embarcadère, 19 février-9 mars 1996, galerie Le Lutrin, 10-29 février 1996

Noirs dessins, Lacoux, Centre d'art contemporain, 7 juillet-1^{er} septembre 1996

Livres d'artistes, Livre ô Trésor, Saint-Priest, Centre d'art contemporain, 20 novembre 1996-15 janvier 1997

1997 Autour de José Pierre, Paris, galerie Claude Lemand, 8 janvier-1^{er} février 1997

Noirs dessins, Thonon-les-Bains, chapelle de la Visitation, 10-31 janvier 1997

Livres, URDLA, Lyon, Fête de l'Humanité, Palais des sports, 14 juin 1997

Lithographie 1797-1997, Villeurbanne, URDLA, 20 septembre-15 novembre 1997

Affiches, Villeurbanne, URDLA, 24 mai-11 juillet 1997

1998 Estampes, URDLA, Dardilly, Espace Porte-de-Lyon, Dardilly, 18 avril-18 mai 1998

Manifeste communiste, 150^e anniversaire, 100 peintres et sculpteurs, Paris, 2, place du Colonel-Fabien, 15 mai-6 juin 1998

Corps à vif, Art et Anatomie, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 18 juin-13 septembre 1998

L'URDLA au Polaris, Estampes et livres d'artistes, Corbas, 13 octobre-4 novembre 1999

2000 *Rémy Zaugg. Portrait d'un ami*, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 7 janvier-1^{er} octobre 2000

Le Mouvement Phases de 1952 à l'horizon 2001, Arras, Noroit, 22 janvier-30 avril 2000

Canular, Lyon I.N.S.A., URDLA, 3 mai-23 juin 2000

Estampes, Paul Hickin, Max Schoendorff, Dominique Neyrod, Montpellier, galerie Wimmer, 20 mai-15 juillet 2000

2001 *Le Choix d'un collectionneur, une histoire de la peinture à Lyon et en Rhône-Alpes depuis 1875*, Villefranche-sur-Saône, musée Paul-Dini, 17 juillet-22 septembre 2001

La Commune de Paris a 130 ans, *20 peintres aujourd'hui*, Paris, Assemblée nationale, 22 novembre-8 décembre 2001

2004 *Drôles de contes*, carte blanche à Max Schoendorff, Lyon, Opéra, Amphithéâtre, 24 avril 2004

2006 *Histoire d'un œil. La collection André Dubois*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 6 juillet - 25 septembre 2006

2006 *Aquabon Aquafortistes Aquatintistes Á quoi bon(s) ?*, Villeurbanne, URDLA, 15 octobre-6 mai 2006

2007 José Pierre, *Le surréalisme revendiqué*, Paris, galerie 1900-2000, 8 novembre-15 décembre 2007

2007 *50 artistes de Rhône-Alpes : quelle actualité ?* Villefranche-sur-Saône, musée Paul-Dini, 10 novembre 2007-10 février 2008

2008 *XXX Ailes*, 13 gravures monumentales, Villeurbanne, URDLA, 11 octobre-12 décembre 2008

Phases à l'Ouest, Saint-Brieuc, musée d'Art et d'Histoire, 15 mars-27 avril 2008

URDLA, trente ans de création et d'édition de livres, Avignon, Centre européen de poésie, 6 mai-28 juin 2008

2012 *Le Poids du monde*, Marcel Michaud (1898-1958), Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 2011-23 janvier 2012

2013 *Surgis de l'ombre*, Aix-en-Provence, galerie Alain Paire, juillet 2013

Le Dessin en couleurs du XVII^e au XXI^e siècle, Lyon, galerie Michel Descours, 3 avril-4 mai 2013

2014 *Dialogue avec la Fondation Bullukian*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 8 octobre-10 novembre 2014

2015 *Surréalistes, certes*, Lyon, galerie Michel Descours, 4 mars-20 juin 2015

10 ans d'acquisitions, 10 ans de passion, Lyon, musée des Beaux-Arts, 29 mai-21 septembre 2015

Roger Vailland et ses amis artistes, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 19-25 novembre 2015

Un regard sur la scène artistique lyonnaise au XX^e siècle, Lyon, musée des Beaux-Arts, 3 décembre 2015-10 juillet 2016

Los Modernos, Mexico, Museo national de arte, 11 octobre 2015-28 février 2016 ; Guadalajara, museo de las Artes Universidad, 20 avril-10 juillet 2016

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, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 16 juillet-16 octobre 2016

2016 *To the Happy Few*, Max Schoendorff-Benjamin Hochart, Villeurbanne, URDLA, 14-20 février 2016

Peintres et vilains, imprimer l'art, Lyon, Bibliothèque municipale, 9 février-30 avril 2016

Le Moi en face, Lyon, galerie Michel Descours, 26 mars-25 juin 2016

2017 *Éloge de l'incision*, Villeurbanne, URDLA, 16 février-25 mars 2017

Vagabondage, Villefranche-sur-Saône, musée Paul-Dini, 18 mars-17 septembre 2017

Expositions de l'URDLA (commissariat)

1985 Lithographie contemporaine, Salle des Gardes de la mairie du Castelet, 23 mars-7 avril 1985

1987 Atelier URDLA, Lithographies, Caen, théâtre municipal, 28 mars-3 mai 1987

1988 NomenXlature, 100 artistes-500 éditions, Villeurbanne, URDLA, 17 décembre 1988-31 janvier 1989

1990 *L'œuvre Gravée de Pietro Sarto*, Villeurbanne, URDLA, 16 mai 1990-30 juin 1990

Made in URDLA, Lacoux, Centre d'art contemporain, 7 juillet-8 septembre 1990

Jeunes artistes, jeune lithographie, Villeurbanne, URDLA, septembre 1990

Une année d'édition, Villeurbanne, URDLA, 15 décembre 1990-25 janvier 1991

1992 1992. *Une année d'édition*, Villeurbanne, URDLA, 5 décembre 1992-30 janvier 1993

1993 *Estampes originales de l'URDLA*, association bourguignonne culturelle, Dijon, ABC, 18 novembre 1993-8 janvier 1994

1995 Une anthologie, Villeurbanne, URDLA, 15 décembre 1995-26 janvier 1996

1997 Affiches, Villeurbanne, URDLA, 24 mai-11 juillet 1997

1997 Liv-bres, URDLA, Lyon, fête de l'Humanité, Palais des sports, 14 juin 1997

Lithographie 1797-1997, Villeurbanne, URDLA, 20 septembre-15 novembre 1997

1998 Estampes, URDLA, Dardilly, Espace Porte de Lyon, Dardilly, 18 avril-18 mai 1998

XX primeur 1978-1998, Villeurbanne, URDLA, 3 octobre 1998-9 janvier 1999

1999 *l'URDLA au Polaris, Estampes et Livres d'artistes, Tableaux-poèmes de Jean Raine*, Corbas, 13 octobre-4 novembre 1999

Suisses à L'URDLA, Villeurbanne, URDLA, 6 mars-28 mai 1999

2000 Photogravure, la photo comme estampe, Villeurbanne, URDLA, 1^{er} avril-30 juin 2000

2001 Poësimage. Bibliophilie, Villeurbanne, URDLA, 6 octobre-29 décembre 2001

2002 Aux pieds de la lettre, Villeurbanne, Médiathèque de Vénissieux, 12 janvier-16 février 2002 (exposition inaugurale)

mu-sique en vue, Villeurbanne, URDLA, 12 octobre-14 décembre 2002

URDLA au 16^e *Salon d'art contemporain d'Albigny-sur-Saône*, Albigny-sur-Saône, Association Reg'Art, 20 avril-5 mai 2002

2003 Prestige, Villeurbanne, URDLA, 20 décembre 2003-20 janvier 2004

2004 Forte impression, Villeurbanne, URDLA, 29 avril-1^{er} juillet 2004

2005 Aquabon, Aquafortistes, Aquatintistes, À quoi bon(s) ? Villeurbanne, URDLA, 15 octobre 2005-6 mai 2006

2006 URDLA 3D, multiples, Villeurbanne, URDLA, 11 février-6 mai 2006

Vendanges tardives réc-volte 2006, Villeurbanne, URDLA, 7 octobre-15 décembre 2006

États d'âme généraux de l'estampe, Villeurbanne, URDLA et atelier de St Prex, 9-10 juin 2006

2007 La belle voisine. Schweizerische kûnstlergraphik, gravures suisses, Villeurbanne, URDLA, 13 janvier-17 mars 2007

Philippe Deléglise. Échos du chaos, Villeurbanne, URDLA, 21 avril-29 juin 2007

Vendanges hâtives, récolte 2007. Vieille réserve. De derrière les fagots, Villeurbanne, URDLA, 6 octobre-14 décembre 2007

2008 Rémy Jacquier Multipartitas, Villeurbanne, URDLA, 1^{er} mars-26 mai 2008

XXX Ailes, Villeurbanne, URDLA, 11 octobre-12 décembre 2008

2009 Vendanges furtives, Villeurbanne, URDLA, 2009

Damien Deroubaix. *Les Cavaliers de l'Apocalypse*, Villeurbanne, URDLA, 10 octobre-11 décembre 2009

2010 Vendanges actives, Villeurbanne, URDLA, 6 février-2 avril 2010

2011 Max Schoendorff. Est-ce temps ?, *récapitulatif de l'œuvre gravé, 1970-2010*, Villeurbanne, URDLA, 5 mars-29 avril 2011

Gygi Grave, Villeurbanne, URDLA, 10 septembre-10 novembre 2011

2012 États du monde. Cosmologie Onuma Nemon, Villeurbanne, URDLA, 4 février-13 avril 2012

Plans

Plan atelier illustré

Objets - bibliothèques

Les tables de l'atelier

Inventaire matériel

Inventaire des peintures acryliques

Golden	Lascaux	Liquitex Lefranc & Bourgeois	Pébéo	Talens	Winsor & Newton	Aquatec	Ferrario	Amsterdam	Conditionnement en pot	Patine Lefranc & Bourgeois	Schmincke	aérosol
Localisation : guéridon des bleus et des verts (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
vert de phthalo nuance bleue	vert clair	vert de phtalo	indigo 2									
vert de jenkins	vert foncé	vert de vessie permanent										
vert de cobalt 2	vert oxyde de chrome mat	vert oxyde clair										
vert de phthalo/B.S.	vert permanent foncé	vert phtalocyanine										
vert permanent clair	vert cadmium moyen	vert fixe clair										
vert or vert	vert cadmium foncé 2	vert vif citron										
vert de phthalo/B.S.	Bleu turquoise 2	bleu clair permanent										
vert turquoise (phthalo)	vert permanent	bleu clair permanent										
vert permanent clair	vert oxyde de chrome mat	teinte bleu ciel										
vert phthalo/B.S.	brun olive	violet pourpre clair										
turquoise clair (phthalo)	vert cadmium clair	bleu pourpre brillant										
vert de cobalt	bleu céruléen	bleu vert éclatant										
vert oxyde de chrome	bleu de cobalt	bleu de Prusse										
turquoise (phthalo)	vert de vessie	bleu phtalocyanine										
	outremer foncé											
	vert olive											
Localisation : guéridon des gris (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
blanc de zinc	blanc titane									lustre, gris des troupes allemandes		
noir de carbon		gris neutre 5								lustre, kaki		
gris neutre 2		gris neutre 4								demi-lustre, gris clair		
gris de graphite		gris de Payne (noir de carbone outremer)								demi-lustre, gris foncé 2		
sans étiquette		argent iridescent								demi-lustre, jaune		
iridescent acier inoxydable fin		gris neutre 4								lustre vert limette		
gris de graphite		gris neutre 3								lustre vert blanc		
sans étiquette (écru)		gris neutre 6								demi-lustre bleu FS35622		
gris neutre 5		titane écru								demi-lustre vert intérieur		
chamois de titane		gris neutre 7								lustre marron rouge		
		gris neutre 4								demi-lustre olive		
		gris de Payne (noir de carbone outremer)								demi-lustre gris foncé de mer		
		gris neutre 5										
		gris neutre 8										
		noir d'ivoire										
		gris neutre 6										
		gris neutre 7										
		noir d'ivoire										
		gris neutre 5										
Localisation : guéridon des blancs (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
blanc de titane	noir permanent	parchemin			terre d'ombre brûlée					gel médium mat (aspect satiné mat)		
gris neutre 7	gris Lascaux	gris neutre 8										

Golden	Lascaux	Liquitex Lefranc & Bourgeois	Pébéo	Talens	Winsor & Newton	Aquatec	Ferrario	Amsterdam	Conditionnement en pot	Patine Lefranc & Bourgeois	Schmincke	aérosol
iridescent acier inoxydable torchon	blanc titane	jaune Turner										
terre d'ombre brûlée		gris neutre 8										
gris de Payne												
noir animal												
sans étiquette (noir)												
gris neutre 4												
blanc de titane												
blanc de titane												
Localisation : guéridon des couleurs chaudes (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
oxyde rouge	rouge oxyde clair	terre de Sienne brûlée		violet de mars		iridescent violet	ocre d'or	brun van Dyck				
terre d'ombre brûlée	brun oxyde foncé	teinte rouge van Dyck		rouge cadmium clair								
terre d'ombre brûlée clair	rouge oxyde clair	terre d'ombre naturelle										
terre d'ombre brûlée clair	brun oxyde foncé	terre de Sienne naturelle										
carminée de quinacridone	rouge oxyde foncé	teinte rouge van Dyck										
orange brûlé de quinacridone	brun oxyde foncé	rouge brillant foncé										
sans étiquette (violet)	brun permanent	jaune bronze										
oxyde rouge	brun oxyde clair	teinte rouge van Dick										
marron-roux de naphthamide	rouge oxyde foncé	terre de Sienne naturelle										
jaune de mars	rouge oxyde foncé	cuivre iridescent										
terre d'ombre naturelle	brun olive	or acra										
terre de Sienne brûlée	brun olive	violet prismatique										
carminée de quinacridone	rouge de cadmium bordeaux	violet acra										
sans étiquette (rouge)	marron permanent	teinte jaune de Naples										
terre de Sienne brûlée	brun oxyde clair	teinte jaune de Naples										
rouge clair de naphthol	brun permanent	jaune d'or										
violet d'outremer	violet permanent	rose clair pour portrait										
oxyde violet	marron permanent	pourpre										
violet de quinacridone	rouge oxyde clair	pourpre dioxazine										
oxyde violet	pourpre permanent	bronze iridescent										
pourpre dioxazine	rouge de cadmium	jaune primevère de cadmium										
rouge moyen de naphthol	rouge oxyde foncé	jaune de mars										
rouge de pyrrole	magenta clair											
rouge clair de naphthol	orange											
iridescent argent	orange de cadmium clair											
rouge de quinacridone clair	jaune oxydé											
rouge de cadmium foncé	rose permanent clair											
sans étiquette (terre de Sienne)	rose permanent foncé											
orange vif	brun permanent											

Golden	Lascaux	Liquitex Lefranc & Bourgeois	Pébéo	Talens	Winsor & Newton	Aquatec	Ferrario	Amsterdam	Conditionnement en pot	Patine Lefranc & Bourgeois	Schmincke	aérosol
oxyde de fer rouge transparent	violet permanent											
or de quinacridone	jaune de cadmium clair											
terre de Sienne naturelle												
jaune nickel AZO												
terre de Sienne naturelle												
oxyde orange												
rouge de cadmium clair												
ocre jaune												
jaune de cadmium foncé												
jaune diarylide												
chamois de titane												
jaune de cadmium foncé												
or iridescent (gros)												
rose de Hansa clair												
jaune de titanate												
bleu, turquoise de cobalt												
vert de cobalt titanet												
rose, magenta clair												
oxyde violet												
acier inoxydable (gros)												
vert interférence (gros)												
oxyde de fer micacé												
blanc de titane												
perle iridescent (gros)												
blanc de titane												
gris neutre 8												
noir de carbone												
vert permanent clair												
gris neutre 2												
vert de Jenkins												
orange brûlé de quinacridone												
noir de mars												
cuivre iridescent (gros)												
marron-roux de naphthamide												
jaune de titanate												
Localisation : étagère métal noir (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
	jaune de cadmium moyen	vert émeraude		rouge permanent foncé	gris de Payne	iridescent silver				noir patine	terre d'ombre brûlée	
	magenta permanent	vert de Hooker				blanc				patine brune		

Golden	Lascaux	Liquitex Lefranc & Bourgeois	Pébéo	Talens	Winsor & Newton	Aquatec	Ferrario	Amsterdam	Conditionnement en pot	Patine Lefranc & Bourgeois	Schmincke	aérosol
	rouge de cadmium foncé	or iridescent										
	jaune de cadmium clair	gris de Payne										
	orange de cadmium clair	noir d'ivoire										
	jaune de cadmium foncé	gris de Payne										
	orange de cadmium foncé	iridescent silver										
	orange de cadmium clair	terre de Sienne										
	rouge de cadmium moyen	terre de Sienne brûlée										
	orange de cadmium moyen	terre d'ombre brûlée										
	bleu outremer	violet prismatique										
	bleu de cobalt	vert clair permanent										
	bleu permanent foncé	bleu cobalt										
	vert-jaune cadmium	rouge de mars										
	noir permanent	rouge écarlate										
	marron permanent	pourpre dioxazine										
	brun oxyde foncé	rouge oxyde										
	rouge oxyde clair	orange de cadmium										
	brun permanent	rouge écarlate										
	noir oxyde	rouge oxyde										
	noir permanent	rouge clair										
	blanc pour nuancer	rouge oxyde										
	gris lascaux	rouge acra										
	noir permanent	jaune Hansa clair										
	brun olive	orange rouge										
	rouge de cadmium bordeaux	rouge acra										
		cuivre iridescent										
		jaune moyen										
		rouge Crimson										
		bronze iridescent										
		jaune de cadmium clair										
		jaune clair										
		jaune cadmium moyen										
		blanc de titane										
Localisation : établi (Cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
									Boiro 0,5 l.			Marabu
									marin 844			jaune
									gris fer 817			vert feuille
									gris fer 817			vert antique
									violette 850			carmin
									Sienne 819			blanc
									havane 812			Therm 650°, noir
									blanc nacré 809			Lascaux
									blanc 800			or pâle
									terre cuite 802			cuivre
									hortensia 827			or pâle riche
												aluminium
												argent britannia
												acier
												or vert anglais
												blanc
												noir brillant (Julien)
												noir mat (Krylon)
												avec antirouille

Inventaire des peintures à l'huile

Lucien Lefebvre-Foinet (F)	Schmincke (Mussini) (All.)	Rowney	Fragonard, A. Drouant, Paris	Talens (Hollande)	Winsor & Newton (GB)	Winsor & Newton	Blockx (Belg.)	Fr. Schoenfeld (All.)	Lefranc (F)	Lefranc & Bourgeois	Lefranc & Bourgeois	Linel (F)
Localisation : étagères métal noir, côté jardin (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)												
blanc d'Argent	blanc d'argent	vert chrome	bleu outremer foncé	cendre verte extra	bleu de Prusse	médium pour travail d'empâtement	terre de Siègne brûlée foncée	Cendre verte	ton vert Véronèse	médium flamand	orangé de mars	bleu persan
vert de Baryte	gris de Payne	terre verte	bleu cobalt	vert olive	bleu de Prusse	medium	bleu d'outremer foncé		ton vert Véronèse	médium vénitien	noir	rouge persan écarlate
vert permanent foncé	vert chrome foncé véritable	indigo	carmin solide clair	vert Sèvres	vert permanent clair		vert Blockx		vert anglais n°3	terre brûlée?	terre d'ombre brûlée	ocre jaune
vert monacal	vert cinabre clair	laque géranium	rouge vermillon	jaune Rembrandt	émeraude Winsor		vert composé foncé		gris ?	brun transparent	outremer n°2 (clair)	blanc de zinc
ocre jaune clair	vert vermillon vérit.			vert de cobalt foncé	blanc titane		terre de Siègne brûlée claire		terre?		outremer	
terre verte	vert forêt			bleu royal	vert émeraude		bleu de cobalt		noir?		violet de Bayeux	
terre verte brûlée	or vert genuine			bleu de Sèvres	vert émeraude		bleu blockx		noir transparent		rouge?	
bleu monacal	vert cadmium clair			bleu de manganèse	vert de cobalt foncé		bleu de Sèvres		bleu de cobalt		rouge japon?	
terre de Siègne brûlée	vert chrome foncé véritable			bleu turquoise	gris de fusain		brun transparent		bleu de Prusse		rouge cadmium?	
ocre jaune clair	vert opaque clair			bleu Sèvres	vert Winsor		brun transparent ?		outremer n°1 foncée		rouge angelico	
ocre	terre verte de Bohême vérit.			terre de Siègne brûlée	bleu Winsor		brun transparent		rouge acajou		rouge grenat	
ocre de Ru	bleu manganèse véritable			brun Talens	bleu permanent		ocre brun		rouge		jaune indien	
terre d'ombre brûlée	bleu de phthalo			terre de Siègne brûlée	bleu de cobalt		terre de Siègne brûlée		rouge de Pouzzoles		rouge Ucello	
terre d'ombre naturelle	indigo			ocre de chair	outremer foncé		ocre brune mate		jaune		rouge grenat	
terre d'ombre naturelle	outremer clair véritable			violet permanent	bleu de cobalt foncé		ocre brune		jaune delta		violet de mars	
terre d'ombre brûlée	indigo			carmin brûlé	bleu nouveau		terre d'Italie		jaune de zinc		grenat	
terre d'ombre naturelle	vert de phthalo			garance d'Al. foncée	bleu de Prusse		brun transparent		ocre de mars		grenat	
ombre brûlée	bleu de paris véritable			rouge cadmium prourpre	bleu céruléun		violet de cobalt foncé				laque de garance rose	
terre de Siègne naturelle	terre verte brûlée			rouge cadmium prourpre ?	brun rouge		jaune capucine foncé				laque de garance foncée	
terre d'ombre naturelle	blanc opaque			rouge Talens	terre d'ombre naturelle		violet de Mars				blanc de zinc	
terre de Siègne brûlée	tête morte foncé			ocre jaune brûlée	terre de Siègne brûlée		terre de Cassel				terre d'ombre naturelle	
terre de Siègne naturelle	terre d'ombre naturelle			rouge Talens foncé	violet		brun de Mars				jaune ?	
terre d'ombre brûlée	terre d'ombre brûlée			tête morte rouge	violet de cobalt foncé		cadmium prourpre				jaune helios	
ocre jaune	brun (stil de grain brun)			rouge de Pouzzoles	carmin fin		cadmium rouge				ocre d'or	
laque rose dorée	tête morte foncé			laque de garance rose antique	ocre jaune pâle		cadmium rouge				jaune	
rouge indien	terre d'ombre naturelle			jaune Rembrandt	gris de Davy		jaune capucine foncé				jaune azur?	
rouge de cadmium permanent	terre d'ombre brûlée				rouge indien		carmin de garance				jaune japonais orange	
rouge de cadmium	terre d'ombre naturelle				orange Winsor		orange de mars				blanc de titane	
blanc de zinc	terre verte de Bohême vérit.				rouge garance		pourpre				blanc de zinc	

Lucien Lefebvre-Foinet (F)	Schmincke (Mussini) (All.)	Rowney	Fragonard, A. Drouant, Paris	Talens (Hollande)	Winsor & Newton (GB)	Winsor & Newton	Blockx (Belg.)	Fr. Schoenfeld (All.)	Lefranc (F)	Lefranc & Bourgeois	Lefranc & Bourgeois	Line1 (F)
jaune de cadmium orange n°5	tête morte claire				rouge de cadmium foncé		blanc de zinc				auréoline (jaune)	
laque rose dorée	ocre foncée				rose doré		jaune brillant foncé				blanc de zinc	
terre de Cassel	brun oxydé transparent				brun rouge		ocre?				noir d'os	
rouge de cadmium	violet-rouge genuine				gris de Payne		auréoline				terre foncée?	
jaune outremer	brun Van Dyck				jaune?		ocre brune mate				noir d'ivoire	
blanc de zinc	noir d'ivoire				rouge brillant		jaune de Naples				noir d'ivoire	
noir ivoire	rouge vermillon				gris de Davy		jaune transparent					
noir de vigne	rouge de garance permanent				auréoline (jaune)		cadmium moyen					
terre de Sienne brûlée	jaune de titane véritable				citron		jaune de baryte					
noir de pêche	chair clair 1				citron		jaune de Naples					
	rouge cadmium foncé véritable				jaune Winsor		jaune cadmium pâle					
	jaune oxyde orange permanent				jaune aurore		auréoline (jaune)					
	rouge de garance permanent				gris de Davy		auréoline (jaune)					
	rouge cadmium clair véritable				noir de bougie		terre d'Italie					
	jaune chrome foncé véritable				noir d'ivoire		jaune capucine fixe clair					
	rouge permanent 1				gris de Payne							
	rouge permanent 3				noir d'ivoire							
	rouge permanent foncé				gris de Payne							
	chromorange				outremer français							
	rouge permanent 3				blanc titane							
	blanc de zinc véritable				viridian							
	gris froid 1				ombre brûlée							
	jaune de titane véritable				jaune Winsor							
	jaune cadmium clair				ombre brûlée							
	cobalt violet foncé				blanc titane							
	orange de mars				outremer français							
	gris froid 2				rouge Winsor							
	jaune brillant clair				viridian							
	gris chaud 1											
	gris chaud 2											
	gris chaud 2											

Inventaire des outils

Localisation (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)	nature	ex.	marque	
étagère métal noir				
	ecospray	1	Druckbehälter	
	ecospray réserve de gaz	1		
établi				
	enclume	1		
	meule	1		
	Serre-joint fixé à l'établi	1		
	rabot	1		
	niveau	1		
	règle	3		
	té	1		
	typomètre (règle acier)	1		
	kutch bois	1		
	vaporisateur	1		
	maillet bois	1		
	rallonge	1		
	scie à bois	1		
	éponge	1		
	vis, rondelles, crochets, clous, émerillons			
	poids	1		
	cale à châssis	18		
	mèche de roulettes de dentiste	17		
	perceuse	1	AEG	
	perceuse à batteries	1	Skill	
	brosses à lustrer	1		
	scie sauteuse	1		
gant (cuir, lainage, plastique)	3			
bassine en zinc	9			
table tréteaux crémaillère métallique				
	corbeille plastique	1		
	couteau	12		
	spatule	19		
	raclette	13		
table octogonale de dentiste verte				
	agrafeuse électrique	1	Black & Decker	
	séchoir électrique	1	Black & Decker	
	carreaux de céramique blancs servant de palettes	15		
	brosse double (poils métalliques recto, nylon dur verso)	1		
table octogonale intérieur				
	tire-lignes	7		
	compas	5		
	cordeau	1		
	punaise, clou	50		
	feutre noir	15		
	lampe-baladeuse	1		
table à tréteaux crémaillère bois				
	brosse chiendent	1		
table à tréteaux toile cirée blanche				
	brosse plastique, soie, blaireau	31		
	éponge	5		
	racloir plastique	12		

Localisation (cf. Plans, Les tables de l'atelier, p. 359)	nature	ex.	marque
	gouge pour linogravure	43	
	godets à encre	5	
	pinceau	37	
	porte-plume, plumes	12	
	pointes plastique à formes variées	13	
	estompe	8	
	porte-mine, porte-craie	34	
	outils (marteaux, pinces, tourne-vis, brosses métalliques, brosses douces, brosses plastiques, vrille)		
	buse pour aérographe	8	
	cale métallique d'imprimerie	3	
	seringues	1	
	encrier japonais	1	
	bassine contenant des éponges végétales et reconstituées	2	
	pièges grillagés à rongeurs	1	
	ventilateur	1	
	ciseau à métal	1	
table "Dououreux souvenir"			
	brosse en chiendent	1	
	paquet de piques en bois	1	
	coquilles Saint-Jacques	4	
	boîtes de serrures et verrous noirs	1	
	racloir	1	
	carreaux de faïence blancs	12	
	petite éponge au bout d'un manche	1	
outils suspendus			
	batteurs à œufs	200 (environ)	
	grilles	50	
	lames scies circulaires	15	
	grillages	25	
	balais	2	
	roue de bicyclette	1	
	pièges à souris (fil métallique)	40	
	pinceaux	8	
	rouleaux	6	
	gants caoutchouc	2	
	raclettes	5	
	brosses	10	
	raclours/racloir denté/spatules	15	
	pistolet à colle	1	
	éponges	3	
	goupillon d'étope	1	
	té	1	
	plumeau	1	
	cercle métallique	15	
	réglette métallique	20	
	tuyau de plastique transparent	1	
	tube	20	
	baguettes/planches/panneaux (bois, plastique, métal)		

Inventaire des produits

produit	ex.	marque	usage	couleur
Localisation : étagère métal noir				
Transcryl	1	Lefranc & Bourgeois	permet de transférer une image de papier sur tout autre support	
Alkyd	1		médium	
Médium flamant	1		fluidifiant	
Colle Bois	1	Sader	colle prise rapide invisible, émulsion translucide	
cire	1	Kiwi bois	cire	
cire rouge	1	Lubéron	spécial tomettes anciennes	
revêtement caoutchouc "tous temps"	1	Rubson	imperméabilisant	
apprêt acrylique "JBW"	1	Berge Beaux-Arts	apprêt	
Gesso acrylic	1	Liquitex Binney & Smith	enduit	
cire incolore	1	sans marque		
Gloss Acrylic	1	Liquitex Binney & Smith	effet de brillance et de transparence	
medium mat acrylic	1	Liquitex Binney & Smith	effet mat	
pâte à modeler acrylique	1		pâte	
matte varnish (satin finish)	1	Liquitex Binney & Smith	effet satin	
Blanc de Troyes	1		préparation	
verniss acrylique mat	1	Lefranc & Bourgeois	verniss	
gel medium	1	Liquitex Binney & Smith	textures brillantes et empâtements transparents	
pâte à modeler acrylique	1	Liquitex Binney & Smith	pâte	
eau distillée		Ets Boisson Frères		
Localisation : établi				
dégrippant	1			
solution buccale ODOL	15			
liquide inflammable	3	Zippo	pour briquet	
teinture bois	1	Tinxirol	teinture bois	bleu jean
teinture bois	1			chêne foncé
teinture bois	1			bleu lavande
teinture bois	1			ébène
teinture bois	1			vert comores
teinture bois	1			merisier
teinture bois	1			acajou foncé
teinture bois	1			mandarine
teinture bois	1			teinte anglaise
teinture bois	1			bordeaux Açores
teinture bois	1			vert violet
huile de vaseline	1	Ront		
mousse de nettoyage et de polissage des métaux	1	Chemsarch		
crème Chaumont	1	Libéron	entretien de la fonte et du fer forgé	
cirage noir, vert pin, blanc	1	kiwi		
noir, crème gelée incolore	1	John Lobb		
graisse Thésée	1	PPZ Paris	assouplissement, imperméabilisant	
mastic noir	1	Rubson		

produit	ex.	marque	usage	couleur
Localisation : table tréteaux crémaillère métallique				
pigment bleu de Prusse	1	Sennelier		
médium acrylic neutre	1	Golden	liant pour pigments	
gel très épais mat (résine acrylique)	1	Golden	glacis, volume, change l'épaisseur d'une couleur	transparent
gel à grains cristallins (résine acrylique)	1	Golden	glacis, volume, change l'épaisseur d'une couleur	transparent
garnet Gel (résine acrylique)	1	Golden	pour créer des textures granuleuses	brun-gris aspect sableux
gel de pierre ponce (acrylique)	1	Golden	pour créer des textures fines	translucide
gel de texture (acrylique)	1	Winsor & Newton	effet texturé	
médium acrylique brillant	1	Golden	glacis	transparent
diffuseur	1	Pébéo	favorise la dilution et la dispersion pigmentaire	transparent
pâte à modeler acrylique avec 0,3 mm sable de quartz	1	Lascaux Plastik		
gel medium	1	Lefranc & Bourgeois	liant acrylique, empâtement, glacis épais, colle de matériaux	transparent
clear Tar Gel	1	Golden	Glacis, volume, change l'épaisseur d'une couleur	
retardateur	1	Lascaux		
médium mat	1	Golden		
gel brillant	1	pébéo	augmente la transparence et la profondeur, collage	transparent
retardateur medium	1	Liquitex		
vernis acrylique de texture	1	Lascaux		brillant
fluidifiant acrylique	1	Golden		
vernis polymère avec UVLS	2	Golden	filtre les UV	
liant acrylique	1	Sennelier	donne un film indélébile satiné	
aérosol colle pour montages successifs	1	Jelt		
médium mat	1	Liquitex	mélanger avec peinture acrylique pour finition mate	
médium mat	1	Golden		
médium mat	1	Lascaux		
épaississant	2	Lascaux	résine acrylique	
aérosol nettoyant-antibuée	1	clairnett Nagabbo	ces vaporisateurs servent pour divers liquides : alcool à brûler ou teintés liquides	
blanc titan	1	Lascaux		
vernis transparent acrylique	1	Lascaux		
vernis acrylique de texture	1	Lascaux		
vernis transparent acrylique	1	Lascaux		
teinte pastel pour bois	2	Tinxirol		bordeaux Açores
teinte pastel pour bois	1	Tinxirol		incoloré satiné
teinte pastel pour bois	1	Tinxirol		citronnier
teinte pastel pour bois	2	Tinxirol		palissandre
teinte pastel pour bois	1	Tinxirol		chêne doré
teinte pastel pour bois	1	Tinxirol		acajou foncé
teinte pastel pour bois	1	Tinxirol		gris pastel
aérosol vernis acrylique mat	1	Talens		
aérosol antirouille	1			
Boîte de fusains	1	willow growers & charcoal manufacturers		

produit	ex.	marque	usage	couleur
Localisation : table octogonale de dentiste verte				
aérosol	1	Krylon		gris anthracite
aérosol	1	Marabu		Bordeaux
aérosol	2	Marabu		Bleu azur
aérosol	1	Marabu		aérosol violet
aérosol	1	Marabu		bleu foncé
aérosol	1	Marabu		aérosol blanc
aérosol	1	Marabu		gris argenté
adhésif repositionnable aérosol	1	Letraset		
adhésif repositionnable aérosol	1	Uhu		
colle multiusage extraforte aérosol	1	Uhu		
alcool à brûler	1		solvant	
trichloréthylène	1		solvant	
craies				
craies grasses				
crayons de couleur				
fusains				
sanguines				
crayons lithographiques				
mines graphites 2B, 4B, H, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8H, HB, F				
encres colorées				
couleurs céramique, vitrail				
colles diverses				
gomme arabique	1			
alcool à 90°	1			
cire à cacheter rouge				
fiel de bœuf purifié	1	Talens (Oxgall)	empêche les couleurs de perler sur fond hydrofuge	
essence de pétrole	1			
collubleu	1		antiseptique	
retardateur	1	Talens		
mixtion L.L.F.	1	Lucien Lefebvre-Foinet		
huile de lin	1	Talens		
diluant	1	Schmincke		
Localisation : table à tréteaux crémaillère bois				
os (osso buco)	1			
pigment pur		Sennelier	incorporation en poudre filtrée à l'aide d'un voile	
pigment pur	1	Sennelier		blanc de titane
pigment pur	1	sans marque		terre rouge (rosso baltimore)
pigment pur	1	Sennelier		jaune de Naples+bas nylon
pigment pur	1	Sennelier		argent+bas nylon
pigment pur	2	Sennelier		rouge de mars+bas nylon
pigment pur	1	Sennelier		noir d'ivoire+bas nylon
pigment pur	1	Sennelier		bleu de Prusse+bas nylon
pigment pur	1	Sennelier		brun van Dyck

produit	ex.	marque	usage	couleur
pigment pur	1	Sennelier		jaune de mars+bas nylon
pigment pur	1	Sennelier		terre de Cassel
pigment pur	1	Sennelier		vert émeraude
pigment pur	1	Sennelier		bleu outremer foncé
pigment pur	1	Sennelier		vermillon Chine
pigment pur	1	Les ocres du Luberon		indigo+bas nylon
pigment pur	1	sans marque		ocra gialla
sous couche antirouille	1	Valentine		
protection antirouille brun chocolat	1	Julien		
protection antirouille brun chevreuil	1	Julien		
vernis bois acajou satiné	1	Bredac		
teinture bois merisier foncé	1	Lubéron		
vernis antique noyer antique satiné	1	Diamantine	qualité marine	
vernis à l'alcool noir mat	1	Eclador		
brou de noix	1	Onyx		
or pâle	1	Véraline		
dorure vieil or	1	Tinxirol		
peinture glycérophtalmique mate noir mat	1	Boiro		
aérosols décor métal	2	Alac		
eau oxygénée 10 vol.	1	Gifrer		
eau oxygénée 30 vol.	1	Gifrer		
huile de lin	1	Lefranc&Bourgeois		
white spirit	1	sans marque		
térébentine	1	sans marque		
eau dentifrice	2	Odol		
poudre bleue pour cordeau		Muller		
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		or jaune
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		blanc mat
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		noir mat
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		blanc
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		blanc époxy
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		métallisé argent
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		métallisé argent
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		gris taupe
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Krylon		gris orage
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Belton		bleu Léman
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Buntlack		rouge Chrysler
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Buntlack		noir
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Buntlack		rouge fluorescent
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Bric'ront		vert fluorescent
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Marabu		métallisé alu brillant
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Marabu		vert brillant
peinture aérosol pour tôle émaillée	1	Marabu		bleu de Prusse
boîte de 72 pastels secs	1	Faber-Castell		
Localisation : tiroirs gauche table à tréteaux crémaillère bois				
encre	1	Colorex		vert lumière
encre	2	Colorex		jaune citron

produit	ex.	marque	usage	couleur
encre	2	Colorex		bleu turquoise
encre	1	Colorex		bleu d'orient
encre	1	Colorex		bleu d'outremer
encre	1	Colorex		émeraude
encre	2	Colorex		blanc
encre	1	Colorex		Sienne naturelle
encre	1	Colorex		sanguine
encre	1	Colorex		chartreuse
encre	1	Pelikan		vert foncé
encre	1	Pelikan		vert mousse
encre	1	Pelikan		noir brillant
encre	1	Pelikan		terre de Sienne
encre	1	Pelikan		bleu de Prusse
encre	2	Pelikan		carmin
encre	1	Pelikan		sépia
encre	1	Pelikan		écarlate
encre	1	Pelikan		orange
encre	1	Pelikan		vermillon
encre	1	Pelikan		violet
encre	2	Pelikan		bleu cobalt
encre	1	Pelikan		outremer
encre	2	Pelikan		vert clair
encre	2	Pelikan		jaune citron
encre	2	Pelikan		Sienne
encre	1	Pelikan		gris
encre	1	Pelikan		rouge violet
encre	1	Pelikan		terre de Sienne brûlée
encre	1	La Pébéo		jaune citron
encre	1	La Pébéo		vert lumière
marker	1	Magic marker		
	1	Magic marker		cadmium red
	1	Magic marker		nile green
	1	Magic marker		burnt sienna
	1	Yoken		warm gray 2
	1	Yoken		warm gray 5
	1	Yoken		warm gray 6
	1	Yoken		warm gray 8
	1	Yoken		warm gray 9
	1	Yoken		warm gray 10
	1	Yoken		cool gray 4
	1	Yoken		cool gray 7
	1	Yoken		cherry pink
	1	Yoken		mahogany
cire noire	1			
drawing gum	1			
feutres pointe fine	2	Pentel		jaune
feutres pointe fine	1	Pentel		fuchsia
feutres pointe fine	1	Pentel		vermillon

produit	ex.	marque	usage	couleur
feutres pointe fine	1	Pentel		sienne
feutres pointe fine	1	Pentel		orange
feutres pointe fine	1	Pentel		marine
feutres pointe fine	1	Pentel		turquoise
Localisation : tiroir 1 droit table à tréteaux crémaillère bois				
gouache	1	J.M. Paillard		noir
gouache	1	J.M. Paillard		carmin
gouache	1	Talens		rose inalt.
gouache	2	Talens		lilac
gouache	1	Talens		bordeaux
gouache	1	Talens		bleu turquoise
gouache	1	Talens		or clair
gouache	1	Talens		Violet- rouge brillant
gouache	1	Talens		vermillon inalt.
gouache	1	Talens		laque de garance foncée
gouache	1	Talens		carmin
gouache	1	Talens		Violet-bleu inalt.
gouache	1	Talens		mauve
gouache	2	Talens		pourpre
gouache	1	Talens		outremer clair
gouache	1	Talens		outremer foncé
gouache	2	Talens		rose foncé
gouache	1	Talens		Bleu-vert
gouache	1	Talens		rouge corail
gouache	1	Talens		rouge cyclamen
gouache	1	Talens		Violet- rouge permanent
gouache	2	Pelikan		noir d'ivoire
gouache	1	Pelikan		cadmium clair (jaune)
gouache	1	Pelikan		jaune de chrome clair
gouache	1	Pelikan		blanc
gouache	1	Lefranc & Bourgeois		terre Sienne brûlée
gouache	1	Lefranc & Bourgeois		terre ombre brûlée
gouache	1	la Pébéo		bleu de Prusse
gouache	1	la Pébéo		argent
gouache	1	la Pébéo		rouge cadmium clair
gouache	1	la Pébéo		vert brillant moyen
gouache	1	la Pébéo		ocre jaune
gouache	1	la Pébéo		jaune
gouache	1	la Pébéo		gris moyen
gouache	1	Linel		blanc
gouache	1	Schmincke		indigo
gouache	1	Schmincke		noir

produit	ex.	marque	usage	couleur
gouache	1	Schmincke		gris
gouache	1	Schmincke		marine
gouache	1	Schmincke		violet
Localisation : tiroir 2 droit table à tréteaux crémaillère bois				
coffret pinceau, encre de chine solide	1			
pastels métalliques	1	A.W. Faber-Castell		
boîte de 12 carrés (pastels secs)	1	Conté à Paris		
boîte de 25 craies	1	Stabilo		
boîte de 12 carrés	1	L. & C. Hardtmuth		
cire cuivre métallisée	1	Morelli		
cire or pâle	1	Morelli		
cire or foncé	1	Morelli		
mixture pour le bronze	1	Lefranc		
Localisation : tiroir 3 droit table à tréteaux crémaillère bois				
boîte craies blanches	10	Juvénilia		
craies grises (pastel sec)	8	L. & C. Hardtmuth		
craies blanches	6	L. & C. Hardtmuth		
mines graphites	2 x 6	L. & C. Hardtmuth		
mines sanguine	6	L. & C. Hardtmuth		
mines pierre noire	6	Conté		
carrés noirs	12	Conté		
mines sanguine	6	Conté		
carrés gris	12	Conté		
mines graphites 2B, 3B, 4B, 5B, 6B, 5H, 7H, 8H		Staedtler- Mars		
Localisation : table à tréteaux toile cirée blanche				
boîte d'aquarelle (22 couleurs)	1	Winsor & Newton		
boîte d'aquarelle Winsor & Newton (12 couleurs)	1	Winsor & Newton		
boîte de tubes d'aquarelle (noir, gris, blanc)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois		
boîte de tubes d'aquarelle (bleu outremer, bleu Indanthrene, bleu permanent, bleu de Prusse, Indigo, outremer, Phtalo turquoise, bleu profond)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois		
boîte de tubes d'aquarelle (violet outremer, mauve permanent)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois		
boîte de tubes d'aquarelle (rouge, cadmium rouge, orange brillant, rose permanent, écarlate lake, alizarine cramoisie permanent, vermillon, vermillon écarlate, rouge indien, rose fuchsia)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois, Old Holland		
boîte de tubes d'aquarelle (brun sépia, ombre brûlée, brun van Dyck, marron de Pérylène, garance brune, Sienne brûlée, rouge anglais, ocre jaune brûlé)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois		
boîte de tubes d'aquarelle (vert Phthalo, vert cobalt profond, vert de Hooker clair, vert de cobalt jaune, bleu Winsor, vert de Prusse, vert de mai, vert forêt, vert vif, vert profond, terre verte)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois,		
boîte de tubes d'aquarelle (jaune citron, jaune de Naples foncé, jaune de bismuth, jaune de cadmium citron, jaune Winsor, jaune brillant, jaune permanent foncé, stil de grain brun, stil de grain vert)	1	Daler-Rowney, Winsor & Newton, Schmincke, Lefranc & Bourgeois		
encre typographique noire	1	Lefranc & Bourgeois		
encre sépia	1	Sennelier		
encre de Chine	1	Pébéo		
encre (bleu nuit, sépia, gris tourterelle)	3	Colorex		
couleur pour peinture sur bois-cuir-étoffes, gris végétal	1	S. Teylor		
encre opaque noire	1	Schmincke		
encre noire solide japonaise	1			
fixatif acrylique	1	Lascaux		
verniss acrylique mat	1	Gallery		
gel de contact (pour échographie)	1	Gelecho		
spray buccal	1	Odlo		
brumisateur d'eau	1	Evian		
aérosol couleur à résine acrylique (noir, blanc) séchage rapide	1	Marabu Buntlack		
cirage noir	1	Kiwi		

produit	ex.	marque	usage	couleur
crayon couleur blanc	1	Pentel		
marqueur blanc	1			
stylo correcteur blanc	1	Papermat		
plastic à modeler	1	GPI		
couleur relief (vert, noir)		Pébéo line		
tube de silicone (colle technique pour assemblage difficile)	1			
Localisation : table "Dououreux souvenir"				
aérosol	1	Buntlack	peinture	violet rougeâtre
aérosol	1	Buntlack	peinture	bleu
aérosol	1	Buntlack	peinture	bleu de Paris
aérosol	1	Buntlack	peinture	brun clair
aérosol	1	Buntlack	peinture	citron
aérosol	1	Novemail	peinture	argent
aérosol	1	Krylon	peinture	bleu foncé ford
aérosol	1	Talens	vernis acrylique mat	
aérosol	1	Diamantine	vernis mat	
aérosol	1	Tana	nettoyeur	
flacon	1		pétrole	
pot	2	Lefranc	peinture acrylique	blanc
flacon	1	Lucien Lefebvre-Foinet	mixon (térébenthine)	
flacon	1	SCB	diluant synthétique	
tube	1	Pébéo	retardateur	
flacon	1	Talens	médium (huile)	

Inventaire des outils et matériaux d’empreinte

Localisation (Cf. Plans, Les tables de l’atelier p. 388)	matériaux et outils	Nbre d’ex.
table tréteaux crémaillère métallique		
	éponge	1
	bouillotte	1
	matières plastiques rainurée	15
	grillage	6
	spatule rainurée	7
	résille	8
	papier gaufré	37
	corbeille ajourée	32
	papier de verre	25
table octogonale de dentiste verte		
	touffe de crin	3
	éponge	1
	estompe	19
table à tréteaux crémaillère bois		
	brosse chiendent	1
	résille plastique	33
	grillage métallique	19
	filet	17
	bulgomme	1
	papier gaufré	17
	papier bulle	7
	carton plissé	8
	carton ondulé	13
	placage de bois	5
	plastique transparent froissé	6
	bas de nylon	8
	feutres	30
	dentelle	15
	dentelle pâtissière	6
	boîte de conserve aplatie	1
	grille	17
table à tréteaux toile cirée blanche		
	boîte à matériaux d'empreintes	1
	brosse plastique, soie, blaireau	24
	cadre rond, ovale à verre bombé	8
	boîte de cigare	3
	boîte de savon à barbe	2
	flacon d'encre vide	5
	couverture de survie dorée	1
	tôle de métal	7
	carnet	8
	ruban adhésif	17

Table des matières et des figures

ICONOGRAPHIE	3
L'artiste au travail	4
Figure 1 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier de la rue Saint-Jérôme, tirage argentique sur papier brillant, 17,2 x 23 cm, 1958.....	5
Figure 2 , GIULIANI Hubert, Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier brillant, 14,4 x 17,5 cm, avant 1969	5
Figure 3 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier, tirage argentique sur papier semi-mat, 29,5 x 39,5 cm, mai 1969	6
Figure 3 bis , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff et Jacques Verrière, tirage argentique sur papier RC brillant, 15,6 x 23,2 cm, 3 mars 1979.....	7
Figure 4 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « Assez phale », derrière lui à gauche « Héliant », par terre « Automutation », tirage argentique sur papier RC brillant, 15,6 x 23,2 cm, 1980 ...	7
Figure 5 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « Foolish Wives », tirage argentique sur papier RC mat, 14,5 x 22 cm, entre 1982 et 1983.....	8
Figure 6 , Max SCHOENDORFF, Foolish Wives, 1982-1983, mine de plomb sur aluminium, 200 x 300 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2006-40 © Rajak Ohanian	8
Figure 7 , OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff avec appuie-main, tirage argentique sur papier bromure, 23 x 15,5 cm, 1982.....	9
Figure 8 , Nuit et jour, 1982, mine de plomb sur aluminium, 120 x 66 cm, coll. part.....	10
Figure 9 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff travaille à « La Tentation de Lilith », tirage jet d'encre sur papier semi-mat, 16 x 24 cm, 1984	11
Figure 10 , OHANIAN Rajak, Portrait en contre-jour, tirage argentique sur papier semi-mat, 21 x 14,8 cm, avant 1986.....	11
Figure 11 , OHANIAN Rajak, Portrait devant le jardin, tirage argentique sur papier RC mat, 33,8 x 22,6 cm, vers 1986.....	12
Figure 12 , OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff en sur impression sur « Foolish Wives », tirage jet d'encre sur papier semi-mat, 15 x 23 cm, 1986	12
Figure 13 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans son atelier, tirage argentique sur papier semi-mat, 22,8 x 17 cm, vers 1988.....	13
Figure 14 , OHANIAN Rajak, Portrait de Max Schoendorff dans la bibliothèque, tirage argentique sur papier semi-mat, 17 x 14 cm, vers 1988.....	13
Figure 15 , OHANIAN Rajak, Portrait Max Schoendorff, 14 x 9,5 cm, vers 1996.....	14
Figure 16 , MOUCHA Milovlav, Max Schoendorff, <i>vue d'atelier</i> , 13 x 18,5 cm, invitation de l'exposition « Exquisses », galerie Mathieu, 2008.....	14

Figure 17 , SCHOENDORFF Marie-Claude, <i>Travail à l'aquarelle</i> , tirage argentique sur papier brillant, 10 x 15 cm, hiver 2008	15
Figure 18 , SCHOENDORFF Marie-Claude, <i>Travail à l'aquarelle</i> , tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, été 2008.....	15
Figure 19 , SCHOENDORFF Marie-Claude, <i>Max Schoendorff termine l'aquarelle</i> « Répétition générale », tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, 2008.....	16
Figure 20 , SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff devant « Si reine », tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, 2009	16
Figure 21 , SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff lisant « La philosophie dans le boudoir », tirage argentique sur papier brillant, 15 x 10 cm, 2009.....	17
Figure 22 , SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff travaille à « Brand's Haide », tirage argentique sur papier brillant, 10 x 15 cm, 2010	18
Figure 23 , SCHOENDORFF Marie-Claude, <i>Queues de cerise</i> , 2012, dans ... <i>Ça presse...</i> , n° 55, p. 23.....	18
Collages, dessins, monotypes, crayons de couleur, aquarelles et lavis	19
Figure 24 , inv. 637, sans titre, non daté, encre, gouache et collage sur papier, 21 x 14,8 cm, carton 1954-1955	20
Figure 25 , inv. 638, sans titre, non daté, collage sur papier, 27 x 21 cm, carton 1954-1955	20
Figure 26 , inv. 653, sans titre, 1955, encre, gouache et collage sur papier, 37,5 x 27 cm, carton 1954-1955	21
Figure 27 , inv. 651, sans titre, signé, 1955, encre, gouache et collage sur papier, 26,3 x 37,6 cm, carton 1954-1955	21
Figure 28 , [Marca registrada], non daté, collage sur résille punaisé sur papier, 50 x 36 cm	22
Figure 29 , inv. 246, sans titre, non daté, collage sur papier, 24 x 21,4 cm.....	23
Figure 30 , inv. 189, sans titre, 1955, signé, collage sur papier, 21 x 26,3 cm, carton 1954-1955.....	23
Figure 31 , sans titre, non daté, [vers 1949-1950], pastel sur papier, 17 x 12,3 cm, coll. part.	24
Figure 32 , sans titre, non daté, [vers 1949-1950], pastel sur papier, 12 x 18,8 cm.....	24
Figure 33 , sans titre, non daté, [vers 1950], aquarelle sur papier, 15,7 x 12 cm, coll. part.	24
Figure 34 , inv. 642, sans titre, non daté, signé, encre, collage sur papier, 32 x 24,5 cm, carton 1954-1955	25
Figure 35 , inv. 583, sans titre, non daté, encre, monotype avec intervention sur papier, 31 x 24 cm, carton 1956-1957.....	25
Figure 36 , inv. 623, sans titre, non daté, collage de fragments de monotypes sur papier, 27,5 x 8,4 cm, carton 1956-1957.....	26
Figure 37 , inv. 484, sans titre, 1957, signé, encre sur papier, 24 x 31 cm, carton 1956-1957	26
Figure 38 , inv. 406, sans titre, 1959, signé, encre sur papier, 32 x 24 cm, carton 1959	27

Figure 39 , inv. 283, sans titre, 1961, signé, encre, gouache sur papier, 31 x 21 cm, carton 1960-1961...	27
Figure 40 , inv. 105, sans titre, 1962, signé, aquarelle, encre sur papier, 28,7 x 22,7 cm.....	28
Figure 41 , inv. 333, sans titre, 1960, encre, gouache sur papier, 32,3 x 25 cm.....	28
Figure 42 , DEUX Fred, La Sainte-Baume, 1950, signé, peinture, encre et matière sur papier, Marseille, musée Cantini.....	29
Figure 43 , DEUX Fred, Dessin parlant, 2011, signé, mine de plomb, encre sur papier, Paris, galerie Alain Margaron.....	29
Figure 44 , inv. 334, sans titre, 1960, encre sur papier, 27 x 21 cm, carton 1960-1961	30
Figure 45 , inv. 342, sans titre, non daté, encre sur papier, 64 x 23 cm, carton 1960-1961	31
Figure 46 , inv. 409, sans titre, non daté, technique mixte sur papier, 30,9 x 23,8 cm, carton 1958.....	32
Figure 47 , inv. 20, sans titre, non daté, aquarelle, crayon de couleur sur carte, 25 x 17 cm.....	32
Figure 48 , inv. 94, sans titre, non daté, encre sur papier, 29,7 x 17 cm	33
Figure 49 , inv. 63, sans titre, 1963, signé, encre et lavis sur papier, 29 x 12,5 cm.....	34
Figure 50 , inv. 93, sans titre, non daté, fusain sur intérieur d'enveloppe, 32,4 x 23 cm.....	35
Figure 51 , MALESPINE Émile, sans titre, 1951, technique mixte, 32,4 x 24,9 cm, coll. Michel Descours © Didier Michalet	36
Figure 52 , inv. 267, sans titre, non daté, encre, gouache sur papier, 50 x 32,8 cm.....	36
Figure 53 , inv. 37, sans titre, non daté, encre, aquarelle, gouache sur papier, 24,5 x 18,5 cm.....	37
Figure 54 , inv. 125, sans titre, non daté, encre sur papier, 35,8 x 20,4 cm	37
Figure 55 , inv. 266, sans titre, non daté, encre, aquarelle sur papier, 30,7 x 59,8 cm	38
Figure 56 , Jean FAUTRIER, Petite construction en bleu, 1959, tempera, crayon, pastel sur carte toilée, 49 x 64 cm, Bergame, Académie Carrare.....	38
Figure 57 , inv. 400, sans titre, 1959, technique mixte sur papier, 31,8 x 23,8 cm	39
Figure 58 , FAUTRIER Jean, <i>Le Visage de l'homme</i> , original multiple, sur papier marouflé sur toile, 1950, 29 x 27 cm, coll. de l'artiste.....	39
Figure 59 , inv. 258, sans titre, non daté, monotype avec intervention sur papier, 50,1 x 33,4 cm.....	40
Figure 60 , inv. 353, sans titre, 1960, encre, lavis sur papier, 24 x 21 cm, carton 1959	41
Figure 61 , inv. 527, sans titre, non daté, monotype avec intervention sur papier, 23,3 x 17 cm, carton 1956-1957	42
Figure 62 , inv. 27, sans titre, non daté, mine de plomb sur papier, 21,5 x 16,7 cm.....	42
Figure 63 , inv. 56, sans titre, non daté, pierre-noire sur papier, 21 x 17 cm	43
Figure 64 , inv. 34, sans titre, non daté, pierre noire sur papier, 21,8 x 13,8 cm.....	43

Figure 65 , Hans BELLMER, Pauvre Ann, 1968, héliogravure, 37 x 50 cm, image 27 x 30 cm, coll. de l'artiste	44
Figure 66 , inv. 179, sans titre, 1968, signé, encre sur papier, 27,5 x 22 cm.....	44
Figure 67 , inv. 69, sans titre, non daté, encre sur papier, 27 x 20,5 cm	45
Figure 68 , inv. 87, sans titre, non daté, pierre noire sur papier, 31 x 23,8 cm.....	45
Figure 69 , sans titre, non daté, encre de Chine sur papier, 18,5 x 23 cm.....	46
Figure 70 , sans titre, non daté, [avant 1967], sanguine sur papier, dimensions inconnues (reproduction), non localisé	46
Figure 71 , inv. 276, sans titre, non daté, crayon de couleur sur papier, 63 x 47,7 cm.....	47
Figure 72 , inv. 300, sans titre, 1961, signé, encre sur papier, 27 x 21 cm, carton 1960-1961	47
Figure 73 , inv. 8, sans titre, non daté, encre, feutre sur papier, 32 x 23,6 cm	48
Figure 74 , inv. 362, sans titre, 1959, encre sur papier, 30,7 x 23,8 cm, carton 1959.....	48
Figure 75 , inv. 381, sans titre, 1959, signé, encre sur papier, 32 x 24 cm, carton 1959	49
Figure 76 , inv. 55, sans titre, 1975, signé, mine de plomb sur papier, 18 x 13 cm.....	50
Figure 77 , inv. 506, sans titre, non daté, monotype sur papier, 27 x 21 cm, carton 1956-1957.....	51
Figure 78 , inv. 617, sans titre, non daté, monotype sur papier, 27 x 21 cm, carton 1956-1957.....	51
Figure 79 , inv. 247, sans titre, non daté, monotype avec intervention sur papier, 29,8 x 20,2 cm.....	52
Figure 80 , Parties carrées, 1991, signé, crayon de couleur sur papier, 106 x 75,5 cm, coll. part.....	53
Figure 81 , Nigra sed Pulchra, 1991-1993, signé, crayon de couleur sur papier, 106 x 75,5 cm, coll. part.	54
Figure 82 , Flamenco, 2008, signé, crayon de couleur sur papier, 41 x 31 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset.....	55
Figure 83 , Si reine, 2009, signé, crayon de couleur sur papier, 105 x 74 cm.....	56
Figure 84 , Le Sexe-Mésange, 2009, signé, crayon de couleur sur papier, 63,5 x 48 cm, coll. part.	57
Figure 85 , Hors cadre, 2001, signé, aquarelle sur papier, 19 x 14 cm, coll. part.	58
Figure 86 , <i>L'Amante irreligieuse</i> , 2001, signé, aquarelle sur papier, 25,5 x 17,3 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.9.9 © Lyon MBA - Photo Alain Basset	58
Figure 87 , Carnet sans titre, 38 pages, non daté, encre, crayon, aquarelle sur papier, 16,6 x 11,3 cm, fonds d'atelier	59
Figure 88 , Ombre captive, 2007, signé, aquarelle sur papier, 41 x 31 cm, coll. part.....	60
Figure 89 , Sous les sifflets, 2007, signé, aquarelle sur papier, 61 x 46 cm, coll. part.	60
Figure 90 , Répétition générale, 2001, signé, aquarelle sur papier, 120 x 199 cm, coll. part.	61

Figure 91 , sans titre, 1989, aquarelle sur papier, 13 x 18 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.9.4 © Lyon MBA - Photo Alain Basset	61
Figure 92 , La Carrière du vice, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm.....	62
Figure 93 , La Carrière du vice, détail, 2010, lavis sur papier	62
Figure 94 , Clairière, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm.....	63
Figure 95 , Clairière, détail, 2010, lavis sur papier.....	63
Figure 96 , Chasté, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm	64
Figure 97 , Chasté, détail, 2010, lavis sur papier	64
Figure 98 , <i>L'Étang perdu</i> , 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm	65
Figure 99 , L'Haleine empoisonnée des cavernes, 2010, lavis sur papier, 64 x 90 cm	65
Figure 100 , Retour aux sources, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm	66
Figure 101 , Retour aux sources, détail, 2010, lavis sur papier	66
Figure 102 , Sargasses, 2010, signé, lavis sur papier, 64 x 90 cm.....	67
Figure 103 , 1- À perte de vue, 2- Polyphème borgne, 3- <i>À l'aède</i> , 4- Point de vue, 5- Tâtons, 6- Fiat luxure, 7- Poudre aux yeux, 8- <i>Œdipe banni</i> , 9- <i>L'Éclaireur</i> , 2011, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm	68
Figure 104 , 10- Eyes Wide Shut, 11- Pupilla, 12- Tirésias, 13- Lynx de luxe, 14- Envisagées, 15- Mehr Sicht !, 16- Extralucide, 17- <i>La tombe était dans l'œil</i> , 18- <i>L'Iris lyrique</i> , 2011-2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm.....	69
Figure 105 , 19- Démasqué !, 20- <i>Solæil crevé</i> , 21- Post tenebras nox, 22- Percée à jour, 23- Les Yeux bandants, 24- In ictu oculi, 25- Aprunel & Punille, 26- Orion & Dionysos, 27- <i>Le Mauvais Œil</i> , 2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm.....	70
Figure 106 , 28- Clin & déclin, 2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm.....	71
Figure 107 , 29- Palinopsie, 2012, signé, encre sur papier, 19 x 21 cm	71
Figure 108 , OHANIAN Rajak, Foolish Wives, tirages numériques jet d'encre sur papier glacé, 10 x 15 cm, 1982-1983	72
Figure 109 , OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 1 à 9, 10 x 15 cm, 1982	73
Figure 110 , OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 10 à 18, 10 x 15 cm, 1982	74
Figure 112 , OHANIAN Rajak, Foolish Wives, détails photographiques de 28 à 34, 10 x 15 cm, 1983	76
Figure 113 , Ouroboros, mine de plomb sur aluminium, 85 cm Ø, 1984	77
Figure 114 , Basses oeuvres, fusain sur papier, 108 x 98 cm, 1995.....	77
Estampes	78
Figure 115 , La Grande Passion, frontispice, 1972, coffret de 11 lithographies, 76 x 56,5 cm / 62 x 42 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset	79

Figure 116 , La Grande Passion, 1972, coffret de 11 lithographies, 76 x 56,5 cm / 62 x 42 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset.....	80
Figure 117 , La Grande Passion, 1972, coffret de 11 lithographies, 76 x 56,5 cm / 62 x 42 cm.....	81
Figure 118 , La Rumeur, lithographie, 1973, 74 x 54 cm.....	82
Figure 119 , Chambre de pierre pour vierge, lithographie, 1973, 74 x 54 cm.....	83
Figure 120 , Tabernacle, lithographie, 1974, 74 x 54 cm.....	84
Figure 121 , <i>L'Écartelé</i> , lithographie, 1974, 74 x 54 cm.....	85
Figure 122 , Schlussreim, 1975, eau-forte (aquatinte) et pointe-sèche sur papier couleur, 68 x 47 cm.....	86
Figure 123 , La mort est au fond, 1976, pointe-sèche, 16 x 11,8 cm, frontispice, RIVIÈRE Roger-A., Poésies complètes, Paris, Guy Chambelland éditeur, 1975.....	87
Figure 124 , Du sang de la Méduse, 1976, lithographie, 74 x 54 cm.....	88
Figure 125 , La Tentation de Lilith, 1984, lithographie, 225 x 380 cm.....	89
Figure 126 , SCHOENDORFF Max, PIERRE José, La Magdeleine aux baisers, 30 x 20 cm, pur vélin d'Arches, Villeurbanne, URDLA, 1986.....	90
Figure 127 , SCHOENDORFF Max, PIERRE José, La Magdeleine aux baisers, 30 x 20 cm, pur vélin d'Arches, Villeurbanne, URDLA, 1986.....	91
Figure 128 , Lettre d'Arturo Schwarz à Jean Schuster, non datée [1989], fonds d'atelier.....	92
Figure 129 , SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, couverture sur vélin d'Arches, Villeurbanne, URDLA, 1989.....	92
Figure 130 , SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 1, 2, 3, 4, 5, 6, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989.....	93
Figure 131 , SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 7, 8, 9, 10, 11, 12, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989.....	94
Figure 132 , SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 13, 14, 15, 16, 17, 18, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989.....	95
Figure 133 , SCHOENDORFF Max, SCHUSTER Jean, Carton Blondes ondulés, pages 19, 20, 21, 22, 23, 24, 50 x 65 cm, sur BFK de Rives, Villeurbanne, URDLA, 1989.....	96
Figure 134 , Matériaux d'empreinte pour Carton Blondes ondulés, fonds d'atelier.....	98
Figure 135 , In Extenso, 1991, zincographie, 70 x 71 cm.....	99
Figure 136 , <i>Le Fond du Cœur</i> , 1991, lithographie, 120 x 80 cm.....	99
Figure 137 , Max Schoendorff. Est-ce temps ?, <i>récapitulatif de l'œuvre gravé, 1970-2010</i> , cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2011, fonds d'atelier.....	100
Figure 138 , Tlingit, 2000, lithographie, 41 x 31,5 cm.....	100
Figure 139 , URDLA 3D, multiples, cat. d'exp., Villeurbanne, URDLA, 2006, fonds d'atelier.....	101

Figure 140, Vœux de l'URDLA, fonds d'atelier	101
Sculptures & objets.....	102
Figure 141, sans titre, non daté, plâtre, 24 x 7 x 11 cm.....	103
Figure 142, sans titre, non daté, plâtre, 24 x 8 x 14 cm.....	103
Figure 143, sans titre, non daté, 19,5 x 15,3 x 5,4 cm.....	104
Figure 144, coupe-papier, non daté, 41,3 x 4 x 4,5 cm	104
Figure 145, Fabio De Sanctis, Theo Gerber, Max Schoendorff, sans titre, non daté, marbre et métal, 45,5 x 38 x 16 cm.....	105
Figure 146, Fabio De Sanctis, Theo Gerber, Max Schoendorff, sans titre, non daté, marbre et métal, 51 x 32 x 19 cm, coll. part.	105
Peintures et études préparatoires.....	106
Figure 147, Nikolaus Gerhart, feutre, 13,5 x 10 cm	107
Figure 148, <i>Veit Stoß</i> , feutre, 13,5 x 10 cm	107
Figure 149, [maître HL] Niederrotweil, 1530, feutre, 13,5 x 10 cm.....	107
Figure 150, Grünewald, Sainte Lucie, 26 septembre 1962, feutre, 21 x 13,5 cm.....	107
Figure 151, Sainte Madeleine, Cranach, encre, 21 x 13,5 cm.....	108
Figure 152, W. [Watteau], détail, pierre noire, 10 x 13,5 cm	108
Figure 153, Le matin, Boucher, 24 septembre 1962, encre, 10 x 13,5 cm	108
Figure 154, sans titre, 1952, huile sur toile, 55 x 46 cm.....	109
Figure 155, sans titre, 1952, huile sur carton bois, 18 x 22,8 cm.....	109
Figure 156, sans titre, 1952, huile sur carton bois, 25 x 35,5 cm.....	110
Figure 157, sans titre, 1953, huile sur carton bois, 55 x 44 cm	110
Figure 158, sans titre, non daté, technique mixte sur toile de lin, 100 x 100 cm.....	111
Figure 159, sans titre, non daté, technique mixte sur toile de lin (à l'envers), 91,5 x 60 cm.....	111
Figure 160, sans titre, non daté, technique mixte sur toile, 130 x 81 cm	111
Figure 161, Arcane combien ?, 1958, technique mixte sur toile, 61 x 50 cm	112
Figure 162, CUIXART Modest, sans titre, 1956, technique mixte sur toile, 38 x 55 cm, coll. part.....	112
Figure 163, Un alléluia de silence, 1959, huile sur toile, 81 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts (en cours de donation)	113
Figure 164, Washeit der Wahrheit, [En voie d'inachèvement], 1959, huile sur toile, 130 x 97 cm.....	113
Figure 165, C'est la mer allée avec le soleil, 1959, technique mixte sur toile, 73 x 60 cm	114

Figure 166 , Celui qui dans son ciel..., 1962, huile sur toile, 130 x 80 cm	115
Figure 167 , Celui qui dans son ciel..., étude préparatoire, non datée, pierre noire, 20,8 x 13,5 cm, fonds d'atelier	115
Figure 168 , <i>L'Enterrement à Vézelay</i> , 1962, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.....	116
Figure 169 , <i>L'Enterrement à Vézelay</i> , [1962], étude préparatoire, 14,5 x 13,3 cm, feutre sur rhodoïd, fonds d'atelier	116
Figure 170 , [<i>L'Enterrement à Vézelay</i>], 21 septembre 1962, étude préparatoire, feutre, 13,7 x 10 cm, fonds d'atelier	117
Figure 171 , Étude pour <i>L'Enterrement à Vézelay (Hommage à Georges Bataille)</i> , 1962, photocopie retravaillée à la pierre noire, 21 x 29,7 cm, fonds d'atelier	117
Figure 172 , <i>Agonie d'Actéon</i> , 1962, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part.	118
Figure 173 , <i>Agonie d'Actéon</i> , étude préparatoire, non datée, pierre noire, 22,7 x 14,5 cm, fonds d'atelier	118
Figure 174 , Anatomie des larmes 1963, huile sur toile, 67 x 54 cm (ellipse), coll. part.	119
Figure 175 , Anatomie des larmes, étude préparatoire, non datée, pierre noire, 27 x 21 cm, fonds d'atelier	119
Figure 176 , <i>L'Iris obscur</i> , 1963, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.....	120
Figure 177 , <i>L'Iris obscur</i> , étude préparatoire, non datée, pierre noire, 27 x 21 cm, fonds d'atelier	120
Figure 178 , Vers le nom, 1963, huile sur toile, 115,7 x 88 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset	121
Figure 179 , Prémonition du gouffre, 1963, huile sur toile, 100 x 80 cm, coll. part.....	121
Figure 180 , La Fille du commandeur, 1964, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part.....	122
Figure 181 , La Fille du commandeur, 4 études préparatoires, fonds d'atelier	122
Figure 182 , Écho de la déchirure, 1964, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.....	123
Figure 183 , <i>L'Ouvert</i> , 1965, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.	123
Figure 184 , L'Accouchement de Sémélé, 1965, huile sur toile, 116 x 81 cm, coll. part.	124
Figure 185 , Aveugle étoile morte, 1966, huile sur toile, 92 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset	124
Figure 185 , Aveugle étoile morte, 1966, huile sur toile, 92 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts	124
Figure 186 , Les Amis du crime, 1967, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.	125
Figure 187 , <i>L'Inclus</i> , 1967, huile sur toile, 73 x 60 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini	126

Figure 188 , Les Amies, 1967, huile sur toile, 146 x 114 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini.....	126
Figure 189 , Nabelschnur der Zeit, [Nombril du temps], 1967, huile sur toile, 41 x 33 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset.....	127
Figure 190 , Hélant, 1967, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.	127
Figure 191 , Hymne, 1967-1969, huile sur toile, 225 x 384 cm, coll. part.	128
Figure 192 , BASSET René, Madeleine Sarrazin et Max Schoendorff devant « Hymne », tirage argentique sur papier brillant, 10 x 15 cm, entre 1967 et 1969, fonds d'atelier	128
Figure 193 , Rubens, les Suites de la guerre, étude, 27 septembre 1962, encre sur papier, 22,5 x 17,5 cm, fonds d'atelier	129
Figure 194 , Castor et Pollux, Rubens, étude, 27 septembre 1962, mine de plomb, encre sur papier, 22,5 x 17,5 cm, fonds d'atelier.....	129
Figure 195 , La Clef de la parole, 1968, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.....	130
Figure 196 , DE NATTES ÉRIC, Hymne, étude 1, 1967-1969, tirage argentique sur papier bromure, 24,1 x 39 cm, fonds d'atelier	130
Figure 197 , Hymne, études 2 à 7, de gauche à droite et de haut en bas, 1967-1969, tirages argentiques sur papier bromure, 24,1 x 39 cm et 28 x 40 cm, fonds d'atelier	131
Figure 198 , Hymne, extraite de l'atelier par le treuil à poulie, 1980, tirage argentique © Rajak Ohanian, fonds d'atelier	132
Figure 199 , <i>L'Abîme</i> , 1968, huile sur toile, 130 x 97 cm, coll. part.....	133
Figure 200 , <i>Portrait d'une métaphore</i> , 1969, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part.	134
Figure 201 , La Fille de Loth, 1970, huile sur toile, 92 x 65 cm, coll. part.	134
Figure 202 , La Fuite, 1971, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.....	135
Figure 203 , Documents de travail pour les costumes de <i>L'École des femmes</i> , 1983, fonds d'atelier.....	135
Figure 204 , Le Voyeur sans langage, 1972, huile sur toile, 195 x 130 cm, coll. part.....	136
Figure 205 , La Fuite, 1973-1976, huile sur toile, 250 x 300 cm, coll. Fondation Léa et Napoléon Bullukian.....	137
Figure 206 , La Fuite, tracés directeurs, 1973-1976, huile sur toile, 250 x 300 cm, coll. Fondation Léa et Napoléon Bullukian.....	137
Figure 207 , Fétiche, 1973, huile sur toile, 100 x 73 cm, coll. part.	138
Figure 208 , Angle de Narcisse, 1973, huile sur toile, 61 x 50 cm, coll. part.....	139
Figure 209 , Coup, 1978, huile sur toile, 100 x 100 cm, coll. part.....	139
Figure 210 , Vertige enclume, 1980, huile sur toile, 65 x 54 cm, coll. part.....	140
Figure 211 , Daphné, 1980, huile sur toile, 73 x 60 cm, coll. part.....	140

Figure 212 , Hélant, 1980, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. part.	141
Figure 213 , Automutation, 1980, huile sur toile, 65 x 54 cm, coll. part.	142
Figure 214 , masque Lulua, Zaïre, 28 x 16 x 7 cm, coll. de l'artiste.....	142
Figure 215 , Caverne, 1980, huile sur toile, 65 x 54 cm, coll. part.....	143
Figure 216 , <i>L'Absence de Fingal</i> , 1981, huile sur toile, 162 x 130 cm, coll. part.....	144
Figure 217 , La Visite des ruines, 1981, huile sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.	145
Figure 218 , De natura Lucretiae, 1981, huile sur toile, 116 x 89 cm, coll. Frac Île-de-France	145
Figure 219 , Scène de la vie des douze Césars, polyptyque, 1983, acrylique sur aluminium, installation de 250 x 500 x 500 cm, coll. Fnac	146
Figure 220 , OHANIAN Rajak, Max Schoendorff dans le polyptyque « Scène de la vie des douze Césars », 1983, reproduction, cat. d'exp., Max Schoendorff, peinture – théâtre, Toulouse, musée des Augustins, 1988	147
Figure 221 , La Nuit des gladiatrices, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac.....	148
Figure 222 , Titus au Vésuve, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac.....	149
Figure 223 , Caprices à Capri, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 380 cm, coll. Fnac.....	150
Figure 224 , Crayonné de Scène de la vie des douze Césars, 5 mai 1982, crayon graphite sur calque, 21 x 29,7 cm, fonds d'atelier	150
Figure 225 , Messaline et Agrippine, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac.....	151
Figure 226 , Le Spectre de Vénus, Scène de la vie des douze Césars, 1983, acrylique sur aluminium, 200 x 190 cm, coll. Fnac.....	152
Figure 227 , Reconnaissance, 1984, acrylique sur aluminium, 83 x 62,5 cm, coll. part.....	153
Figure 228 , Harmoniac, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. part.....	154
Figure 229 , Hors champs, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset	154
Figure 230 , Enclin au déclin, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. part.....	155
Figure 231 , Roses, cimetière des rosées, 1985, huile sur toile, 200 x 300 cm, coll. part.....	155
Figure 232 , Haut le corps, 1988, acrylique sur toile, 92 x 73 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset	156
Figure 233 , <i>Les Perspectives de l'éclat</i> , 1990, acrylique sur toile, 130 x 97 cm, coll. Genève, Mamco	156
Figure 234 , Heimkehr, 1991, acrylique sur toile, 100 x 81 cm, coll. part.	157

Figure 235 , Tête Perdue, 1992, acrylique sur toile, 92 x 73 cm, coll. part.....	158
Figure 236 , La Roue, 1992, acrylique sur toile, 116 x 89 cm, coll. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA - Photo Alain Basset	158
Figure 237 , <i>D'Invenzione</i> , 1992, acrylique sur toile, 130 x 97,5 cm, coll. part.....	159
Figure 238 , matériaux d'empreintes (papiers bulle) et détails <i>D'Invenzione</i> , fonds d'atelier.....	160
Figure 239 , matériaux d'empreintes (grilles) et détails <i>D'Invenzione</i> , fonds d'atelier	161
Figure 240 , matériaux d'empreintes (grilles, bouillotte, tamis) et détails <i>D'Invenzione</i> , fonds d'atelier	162
Figure 241 , matériaux d'empreintes (éponges, résilles) et détails <i>D'Invenzione</i> , fonds d'atelier	163
Figure 242 , matériaux d'empreintes, fonds d'atelier.....	164
Figure 243 , macules, fonds d'atelier	165
Figure 244 , objets photocopiés, fonds d'atelier	166
Figure 245 , toiles d'étude de 1 à 14, fonds d'atelier	168
Figure 246 , En grappe, acrylique sur toile, 1991-1996, 260 x 325 cm, coll. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini	169
Figure 247 , SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff travaille à « En grappe », tirage argentique, 10 x 15 cm, [1991], fonds d'atelier	169
Figures : 248 et 249 , SCHOENDORFF Marie-Claude, Max Schoendorff travaille à « En grappe », tirages argentiques, 10 x 15 cm, fonds d'atelier.....	170
Figure 250 , de NOMÉ François (1593-1623), dit Monsù Desidério, Daniel dans la fosse aux lions, huile sur toile, 44 x 73 cm, Metz, musée de la Cour d'Or	171
Figure 251 , Dragonne, 1994, acrylique sur toile, 40 x 40 cm, coll. part.....	171
Figure 252 , Dépayage I. Mine, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.	172
Figure 253 , Dépayage II. Poltergeist, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.	172
Figure 254 , Dépayage II. Poltergeist, détail, carton gaufré servant de matériaux d'empreinte, fonds d'atelier	172
Figure 255 , Dépayage III. Heide, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.	173
Figures : 256 et 257 , Dépayage III. Heide, détails, gant et résille servant de matériaux d'empreinte, fonds d'atelier	173
Figure 258 , <i>Dépayage VII. L'Ombre</i> , 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.	174
Figure 259 , inv. 28, sans titre, non daté, 31,7 x 24 cm, fonds d'atelier.....	175
Figure 260 , Dépayage IX. Nacht und Traum, 1995, acrylique sur toile, 81 x 100 cm, coll. part.....	175
Figure 261 , Autoportrait de dos. Écorché vif, acrylique sur toile, 1998, 81 x 65 cm, coll. part.....	176
Figure 262 , Dérobée, acrylique sur toile, 2004, 61 x 50 cm, coll. de l'artiste.....	177

Décors.....	178
Figure 263 , Requiem, de Berlioz, mise en scène Louis Erlo, décors et costumes Max Schoendorff, 24 ^e Festival de Lyon, Théâtre romain de Fourvière, 1969, tirage argentique © Rajak Ohanian.....	179
Figure 264 , Carmen Jazz, mise en scène André Serré, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre antique, Vienne, 1993.....	179
Figure 265 , Une lune pour les déshérités, mise en scène Jacques Rosner, Comédie-Française, Odéon, Paris, 1975, tirage argentique © Rajak Ohanian.....	180
Figure 266 , La Langue au chat, de Roger Planchon, mise en scène Roger Planchon, décors et costumes Max Schoendorff, Théâtre de Villeurbanne, 1972, tirage argentique © Rajak Ohanian.....	180
Figure 267 , Die Unbeständigkeit der Liebe, [La Double Inconstance] de Marivaux, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Schiller Theater Berlin, 1976, tirage argentique © Rajak Ohanian.....	181
Figure 268 , Die Unbeständigkeit der Liebe, von Marivaux, [La Double Inconstance, de Marivaux], 1976, illustration de Max Schoendorff, mine de plomb et crayon de couleur, 60 x 42 cm, coll. part.	181
Figure 269 , La Cenerentola, de Rossini, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra Garnier, Paris, 1977, tirage argentique © Rajak Ohanian.....	182
Figure 270 , maquette, La Culotte, de Carl Sternheim, mise en scène Jacques Rosner, décors et costumes Max Schoendorff, Grenier de Toulouse, Théâtre Daniel-Sorano, 1985, fonds d'atelier.....	182
Figure 271 , maquette, Rigoletto, de Verdi, mise en scène Johannes Schaaf, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra de Hambourg, 1986, fonds d'atelier.....	183
Figure 272 , panneaux de la maquette, Rigoletto, de Verdi, mise en scène Johannes Schaaf, décors et costumes Max Schoendorff, Opéra de Hambourg, 1986, fonds d'atelier.....	184
L'atelier.....	185
Figure 273 , accumulation de batteurs à œufs, mur nord, atelier de Max Schoendorff.....	186
Figure 274 , Photographies érotiques.....	187
Figure 275 , porte-clefs et décapsuleur, fonds d'atelier.....	187
Figure 276 , seuil de l'atelier, lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 août 1952, épinglée sur la porte.....	188
Figure 277 , détail, lettre de Marcel Duchamp à Jean Crotti, 17 août 1952, épinglée sur la porte d'entrée de l'atelier.....	189
Figure 278 , Vestibule d'entrée.....	190
Figure 279 , PIQUENOT Euphrasie, <i>Vue de l'île de Staffa</i> , eau-forte, An XIII, 61 x 74,5 cm, Paris, Piquenot graveur, à partir d'une peinture d'après nature de J. A. Knip, coll. de l'artiste.....	190
Figure 280 , objets disséminés sur les rayons des bibliothèques.....	192
Figure 281 , manteau de la cheminée de la bibliothèque.....	193
Figure 282 , éphéméride, fonds d'atelier.....	193

Figure 283 , étiquettes de vins collées sur le mur de la cuisine	194
Figure 284 , courrier de la préfecture du Rhône, 22 janvier 1882, Archives départementales du Rhône et de la Métropole, 4 M 551	195
Figure 285 , description de la galerie, courrier de la préfecture du Rhône, 22 janvier 1882, Archives départementales du Rhône et de la Métropole, 4 M 551	195
Figure 286 , aménagement de l'atelier, mai 1965 © Yves Orecchioni	196
Figure 287 , l'atelier sous la verrière en 2015.....	197
Figure 288 , la bibliothèque	197
Figure 289 , mezzanine, fronton de la bibliothèque	198
Figure 290 , mezzanine, fronton de la bibliothèque, Thierry Leroy © Région Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel, 2016 - A.D.A.G.P.	198
Figure 291 , atelier côté nord, Thierry Leroy © Région Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel, 2016 - A.D.A.G.P.	199
Figure 292 , SCHOENDORFF Max, Série de 11 polaroids, 1983, coll. de l'artiste.....	201
Figure 293 , Ntshak, polyptyque, 1991, technique mixte, 2 x 21 mètres, Station de métro Gare-de-Vénissieux.....	202
Figure 294 , détails panneaux, Ntshak, polyptyque, 1991, technique mixte, 2 x 21 mètres, Station de métro Gare-de-Vénissieux	202
Figure 295 , couloir de l'appartement contigu à l'atelier d'origine	203
Figure 296 , bureau de Marie-Claude Schoendorff.....	203
Figure 297 , tableau noir, atelier	204
Figure 298 , coupons de tissus	204
Figure 299 , coupons de tissus	205
ANNEXES	206
Textes de Max Schoendorff	207
Le Cochon noir, notes. Le Cochon noir, texte et mise en scène de Roger Planchon, 1973, Villeurbanne, TNP.....	208
Dépliant Tourisme et Travail, Travail et Culture avec l'Union des arts plastiques, vers 1976	209
Lettre à Paul-Émile Deiber, le 23 septembre 1984	210
« Initiales », 1990.....	211
texte destiné au programme de Carmen Jazz, à l'attention de M. Alain Garland (producteur délégué), 18 septembre 1991	212
« Réponses au premier groupe de questions », 42 ^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986, p. 1/2.....	213

« Réponses au premier groupe de questions », 42 ^e Biennale, Arte e Alchimia, Venise, commissaire Arturo Schwarz, 25 juin-28 septembre 1986, p. 2/2.....	214
Texte sur Marcel Michaud, non daté, non publié (?), p. 1/2.....	215
Texte sur Marcel Michaud, non daté, non publié (?), p. 2/2.....	216
« Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992, p. 1/2.....	217
« Une présence », hommage à René Derouille, 30 novembre 1992, p. 2/2.....	218
« La merveilleuse famille des céphalophones », Musique nouvelle, n° 2, 1980, p. 8-12.....	219
« Après dix-sept ans d'existence... », 1995	226
« Pour Hermine Gilbert », 19 avril 1995	228
« Scarabocchio », Noirs dessins, 40 artistes, cat. d'exp., Lacoux, Centre d'art contemporain, 1996	229
Carnet de travail, liste des œuvres citées dans « Une vibration particulière », Passants, Lyon, Aedelsa Éditions, 2004, p. 94-101.....	230
« Max Schoendorff », dans CHARDÈRE Bernard, Cinéphilies / Cinéfolies, 2008 (à paraître).....	231
Élections municipales lyonnaises. Programme « Allions-nous pour Lyon » de la liste pour l'Union de la gauche conduite par Max Schoendorff, Lyon, deuxième arrondissement, 1995.....	233
Lettre à Stani Chaine, Lyon-Poche, 15 février 2000, en réponse à l'article paru dans Lyon-Poche, n° 1457, 9-15 février 2000	236
Textes sur Max Schoendorff.....	237
DROGUET Robert, <i>Théorème...</i> , tapuscrit, août 1959, non publié.....	238
BEURTON Jean, Max Schoendorff, quelques peintures et dessins de 1955 à 1965, Lyon, Fort Saint-Irénée, Résidence universitaire André-Allix, 1965	243
DROGUET Robert, Schoendorff (1 ^{re} de couverture du tapuscrit de <i>L'Opération Schoendorff</i>), Lyon, juillet-novembre 1966.....	245
DROGUET Robert, <i>L'Opération Schoendorff</i> , Lyon, Éd. Verrière, 1971	246
BIOULÉS Jacques, [<i>La peinture de Max...</i>], 29 octobre 1980	247
DROGUET Robert, <i>Painting Schoendorff</i> , 1983, non publié.....	250
SARTO Pietro, lettre à Marie-Claude Schoendorff, postée le 10 décembre 2012	252
SARTO Pietro, lettre lue au Conseil d'administration de l'URDLA, 2015	255
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 4, non publié	257
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 11, non publié	258
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 17, non publié	259
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 20, non publié	260

CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 35, non publié	261
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 39, non publié	262
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 42, non publié	263
CHIOCCA Marie-Hélène, Visites à Max Schoendorff, 3.8.2001 – 8.8.2002, p. 52, non publié	264
Entretiens	265
Cinq entretiens de Max Schoendorff avec Valérie Huss, Lyon, décembre 1990 à mars 1991	266
Entretien avec Jacques Rosner, Paris, 14 décembre 2014	330
Entretien avec Denis Milhau, à Sète, le samedi 19 avril 2014	334
Entretien avec Catherine Leuret, restauratrice, détails de quelques notes, le 4 février 2015	338
Scénographies : théâtre, opéra, festivals, musées	339
Catalogue des expositions	343
Expositions personnelles	343
Expositions collectives	346
Expositions de l'URDLA (commissariat).....	356
Plans	358
Plan atelier illustré.....	359
Objets - bibliothèques.....	360
Les tables de l'atelier.....	361
Inventaire matériel	362
Inventaire des peintures acryliques	363
Inventaire des peintures à l'huile	367
Inventaire des outils.....	369
Inventaire des produits.....	371
Inventaire des outils et matériaux d'empreinte	379
Table des matières et des figures	380