

Les Carnets du LARHRA

ISSN : 2648-1782

Éditeur : Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes

1 | 2019 | 2019

Dire les migrations, se dire migrant·es

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

Martine Tallet

🔗 <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=528>

Référence électronique

Martine Tallet, « Max Schoendorff (1934-2012), l'atelier, laboratoire de l'œuvre », *Les Carnets du LARHRA* [En ligne], 1 | 2019 | 2019, mis en ligne le 18 septembre 2019, consulté le 25 juillet 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=528>

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

Martine Tallet

TEXTE

- 1 1- Si la rencontre avec l'atelier de l'artiste creuse des territoires multiples, elle se concentre pour l'artiste Max Schoendorff d'abord dans un lieu à Lyon, à nul autre pareil. Elle revient à cette pensée de Novalis : « Nous rêvons de voyager à travers l'univers : l'univers n'est-il pas en nous ? Nous ne connaissons pas les profondeurs de notre esprit. Vers l'intérieur va le chemin mystérieux...¹ »
- 2 2- Faire l'archéologie de ce lieu, l'atelier, aux contours d'installation contemporaine constitua le point de départ à l'étude des idées, de la culture et de l'œuvre de l'artiste.
- 3 Il s'est très vite agi de savoir en quoi la confrontation matérielle avec les œuvres, les archives, les objets, les substances, les outils et les livres de l'immense bibliothèque de l'artiste (35 000 livres) était capable de relier le réel et l'imaginaire. Explorer comment la trace devenait signe.
- 4 Le contenu de l'atelier a peu à peu livré un processus créatif.
- 5 Max Schoendorff, cet homme de la transversalité, s'est exercé dans des domaines aussi divers que la scénographie, la peinture, l'estampe, le dessin mais aussi l'édition, l'organisation d'évènements culturels, des expositions, des colloques, des émissions médiatiques, des prises de parole politique autant que dans un rapport original au quotidien.
- 6 Il exprime aussi cette transversalité à l'URDLA, Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art, devenu Centre international de l'estampe et du livre, qu'il fonde en 1978 et dont il sera président jusqu'à sa mort.
- 7 Les témoignages d'un esprit critique, quelquefois révolté, qui refonde les concepts, qui transforme jusqu'à la subversion, sont restitués dans une matière réunie sous nos yeux, – je pense là par exemple aux murs de l'atelier que j'ai disséqués. Elle est curieuse, critique, poétique,

libre et souvent drôle aussi. Elle s'expose sous la forme d'une mythologie de cabinet de curiosités. Elle fait s'entrechoquer les traces d'Éros et de Thanatos dans des volutes de poussières, elle lutte avec le consumérisme par son contenu et surtout par les écarts et les rapprochements qu'elle propose.

- 8 3- Pour répondre à la problématique posée, quelle a été la méthode utilisée ?
- 9 Observations, méditations, exhumations, recensements mais aussi inventaires et classements ont irrigué le cheminement de l'étude. L'atelier n'est pas une problématique abstraite. Il est l'échiquier palpable, affectif et émotionnel du processus créatif qui procure des données irréfutables pour analyser et comprendre la constellation schoendorffienne, sa *Weltanschauung*, sa *carte du monde*.
- 10 Au fil de ce long processus de récolement, une investigation dans la complexe mise en œuvre des matériaux, des supports et de la couleur, a été menée. Bénéficiant à la source de l'analyse d'une restauratrice, nous avons procédé à une expérimentation technique. L'utilisation d'outils et de supports peu conventionnels, le travail de l'empreinte, la superposition de couches d'enduits, de glacis, de vernis, de cire déjà lisibles dans les premiers monotypes, ne cèdent souvent rien à une conduite experte de la trace. Les étapes essentielles de l'élaboration de certaines réalisations, documentées par des clichés photographiques ont pu être reconstituées.
- 11 La même attention s'est portée sur le travail du titre. Marie-Claude Schoendorff et Georges-Henri Morin, poète et artiste, ont bien voulu se prêter à l'exercice d'une lecture enchaînée de l'ensemble des titres. Confrontés aux entretiens sur le sujet, elle a servi de point d'ancrage à des recherches sémantiques, linguistiques, littéraires et philosophiques.
- 12 Les discussions avec Marie-Claude Schoendorff, la lecture filmée de son journal, depuis 1986, les entretiens avec ses proches, les amis collectionneurs, les collaborateurs et les praticiens ont été déterminants. Ils ont l'attrait de la matière vive, humaine et paradoxale qui accuse les traits de l'homme de passions et de désirs. Nous avons essayé de croiser les regards de ceux qui l'ont aimé comme de ceux qui

l'ont « mal aimé² » et qui tous reconnaissent qu'il ne laissait jamais indifférent.

- 13 Dans le lent processus de décentralisation de la culture amorcée à la fin des années cinquante, Max Schoendorff compte au milieu des hommes de théâtre, de cinéma, de littérature et de presse. Le recensement et l'analyse de centaines d'articles en témoignent. Dans de nombreuses actions de politique culturelle, son avis est requis, son discours, son analyse et sa clairvoyance sont appréciés, sa combativité sociale respectée. Son image se construit, s'impose comme une évidence, noire, congruente, intimidante. Il s'engage en politique, contribue à la naissance de la Mapra, Maison des artistes Rhône-Alpes, et fait exister et perdurer l'URDLA.
- 14 Je n'ai pas échappée aux préoccupations quant à la distance à mettre en place avec le sujet. C'est mon métier de documentariste qui m'a le plus aidée sur ce plan. Il est nécessaire de trouver les moyens de contourner les embûches de la complexité du milieu tout en tentant de restituer l'émotion première.
- 15 Après la réalisation du film « L'atelier de Max Schoendorff » en 2014³, qui a décidé de cette étude, d'autres documentaires sur les ateliers des artistes Jacques Truphémus, Philippe Favier et du sculpteur Jean-Patrice Rozand, ont nourri la diversité de la problématique de l'atelier. S'ils ont redoublé l'intérêt pour une compréhension, pour une implication de l'atelier dans la création, on constate que le centre d'intérêt se déplace dès lors que l'artiste est vivant, que son discours s'entend. Le questionnement oral quant au processus créatif trouve naturellement son éclairage.
- 16 Force est de constater que l'étendue des disciplines à mobiliser dans l'atelier recouvrent des champs intellectuels qui dépassent l'histoire matérielle. Elles sont d'ordre philosophique, littéraire, dramaturgique, sémiologique, psychologique... Elles concernent les territoires de l'ésotérisme alchimique ou mystique, du marquis de Sade, de l'expressionnisme des primitifs comme des romantiques allemands, des utopies du XIX^e siècle, du cercle élargi des surréalistes...
- 17 L'esprit de Max Schoendorff est propre à la contradiction. Il a une propension immodérée à la subversion. Avec Georges Bataille, Max Schoendorff pense sans doute, qu'« il est temps qu'en chaque chose

connue, ta folie sache apercevoir l'envers⁴ », « Ton affaire est la quête d'un inconnaissable destin⁵ », propose encore l'auteur du *Cathéchisme de Dianus*. Et, à cet endroit, la pensée de l'artiste-défricheur s'incarne dans son œuvre. Denis Milhau, ancien conservateur du musée des Augustins de Toulouse, l'avait dit tout au début de ces travaux : « Pour Max Schoendorff, peindre c'était penser, et penser c'était obligatoirement peindre⁶ ». Thierry Dufrêne reprend cette affirmation de Jean Paulhan à propos de Giacometti : « Les anciens peintres commençaient par le sens et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par les signes, auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens⁷ ». Là est la singularité de Max Schoendorff, il retourne le jeu et passe de la dénonciation polémique des mots, à l'intelligence de l'articulation entre les mots et les formes visuelles. Il conçoit ainsi son expérimentation et conclut dans le titre qu'il attribue une fois l'œuvre terminée.

- 18 Il s'est révélé d'autant plus nécessaire de s'interroger sur l'approche empirique qui agit par le matériel, que sous le concept qui pèse sous le titre de l'œuvre, et qui en fait partie intégrante, la prolonge comme une littérature qu'il n'a pas voulu faire... et qui intègre l'histoire de l'art.
- 19 4- Le temps a passé entre ces murs, – six années pour cette thèse – propices aux découvertes insolites ou mystérieuses. Il m'a introduit dans des zones de plus en plus difficilement accessibles, dissimulées sous des couches compactes et incertaines – et encore maintenant, leurs contenus m'ont autant interloquée que stimulée et éclairée. Néanmoins ces incursions raisonnées ont fait émerger des éléments déterminants pour la compréhension du parcours de Max Schoendorff. Je pense précisément au contenu des cartons à dessins datés de 1954 à 1962, découverts sur la loggia supérieure, ou aux monceaux d'objets et de matériaux d'empreinte disséminés un peu partout.
- 20 Entre les murs de l'atelier, une *palingénésie* (régénération) se fait jour. Les anges-anatomiques de Gauthier d'Agoty voisinent avec les fantasmagories lithographiques de Pietro Sarto ; les grandes affiches échelonnées de Günter Brus, de Pierre Klossowski, renvoient à des jeux de miroirs ; les innovations de Fautrier, les estampes de Bellmer dialoguent avec les totems amérindiens. Les têtes réduites contrastent avec les masques grillagés à l'aspect poupin du théâtre Tchiloli (São

- Tomé). La chaise démontable du maître catalan Aulestia attend son supplié. Les plombs de Seine évoqués dans *L'Art magique* d'André Breton fraternisent avec les glups, avec les squelettes lumineux ; le légumier de Cliousclat se substitue à l'athanor.
- 21 Et l'humour, comme le gaz est à tous les étages ! L'urinoir de Duchamp devient bourdaloue chez Schoendorff, tandis que l'emballage du savon promet : « Jésus lave plus blanc ». Les tire-bouchons s'associent à des figurines de films X, les tire-lait s'exposent pour la qualité de leurs étiquettes lithographiques, non loin des brosses de voyage escamotables destinées à enchanter le visiteur par leur ingéniosité !
- 22 À l'atelier, la délectation naît autant de l'originalité de la collecte des objets que de leur installation. Elle est de surcroît fréquemment répétée en séries. Séries qui intéressent aussi l'artiste, quand chaque élément se complète pour décliner le passage du temps, ainsi sur la toile, les neufs *Autoportraits de dos*, les douze *Dépaysages* ou, sur le papier, les 29 *dessins à voir plus tard d'À l'aveuglette* ou les 29 lavis intitulés *Ces lavis ...* De la même façon, l'accumulation des piles de boyard blanches ou des boîtes de havanes par centaines, égrènent les heures et structurent l'espace à la façon de la *Cathédrale de la misère érotique* de Kurt Schwitters. Pour le simple plaisir de le faire partager, je citerais enfin le mur de moulinettes qui nous renvoie au monde surréaliste.
- 23 L'atelier-installation est le miroir de l'œuvre : par collages, fragmentations, enchevêtrements multiples, la même liberté de procédé s'exprime sur la toile, le métal ou le papier.
- 24 5- Comment le rendu s'est-il articulé dans le travail de thèse ?
- 25 Je me suis confrontée à toutes les prises de parole de Max Schoendorff, dont celle qui suit : « Je cherche quelque chose au théâtre qui échappe au réalisme, il y a des rapports secrets... une manière de traiter le temps, l'espace, le volume... de se confronter avec d'autres œuvres... je relie les bienfaits de ce que je fais au théâtre⁸ ». Le processus créatif du scénographe se déplace du théâtre à la peinture. Comment procède-t-il ? Par une mise en scène de la matière...
- 26 En effet, la création de Max Schoendorff prend racine au Théâtre aux côtés de Roger Planchon à la fin des années cinquante. C'est à l'ombre d'Antonin Artaud, de certains auteurs comme Brecht, Adamov, Gom-

browicz, du cinéma de Bresson, des Straub, de Monteiro et de la musique plus spécifiquement baroque ou de Jazz qu'elle se poursuit. L'artiste en devenir s'invente alors son propre langage, éloigné des mots où on l'attendait. Une trentaine de scénographies verront le jour. Les décors et les costumes ne doivent pas forcément quelque chose à l'œuvre peinte, ils en sont même détachés sauf exception. Ils ont pourtant en commun la prise en compte de contraintes, celles qui conditionnent une scénographie théâtrale ou musicale, et qui s'exercent aussi dans l'expression plastique. Contraintes qu'il se mettra en situation de respecter – de créer devrais-je même dire – en grand nombre. Ainsi les réalisations telles que le grand dessin sur tôle à la mine de plomb, *Foolish Wives* (1982-1983), 2 m x 3 m, ou les polypytiques monumentaux *Scène de la vie des douze Césars* (1983), 2,50 m x 5 m, ou encore *Ntshak* (1991), 2 x 21 m, destiné à une station du métro de Lyon. Elles témoignent du désir d'aventures intellectuelles multiples doublé d'une implication physique téméraire.

- 27 L'atelier rend compte de ces parcours, il est « le journal intime » de Max Schoendorff, comme il se plaisait à le dire.
- 28 L'atelier est aussi le lieu de la fabrique : 347 peintures ont toutes fait l'objet d'un inventaire numérique illustré de visuels, renseigné de leur titre, de leurs caractéristiques techniques, des expositions ou publications dans lesquelles elles ont figuré. L'œuvre graphique et gravé, demeuré à l'atelier, fut inventorié. Il fut photographié et documenté suivant la même logique (780 dessins, 89 estampes et 136 monotypes). Les éditions, 50 affiches, 22 catalogues et programmes et 27 livres sont répertoriés dans un inventaire numérique qui permet de visualiser les œuvres et de les agrandir. Pour éclairer le processus créatif, nous avons également inventorié le matériel, les substances et les outils de l'atelier.
- 29 La découverte des dessins et des monotypes comme signes et indices, de la fin des années cinquante et du début des années soixante, a permis de comprendre ce qui allait conduire à l'homogénéité du principe de création : le collage comme principe constitutif.
- 30 L'analyse des œuvres a fait apparaître des paradoxes : le temps long dépensé à la matérialité se contracte en toile propice à une méditation. Les risques pris par le geste, par la trace, par la constitution de la pâte, forcent la puissance hallucinatoire du hasard. La maîtrise des

procédés ramène à un intérieur de la vue, proche d'une conception de l'inconscient exprimé par Max Ernst. L'espace fragmenté, dilaté, assemblé, mis en abyme, est rendu cohérent dans un processus d'immersion presque cinématographique ; les agissements du couple Éros et Thanatos, une lutte profondément humaine et désespérée contre l'indifférence ; et enfin l'inquiétante hybridation née de la confusion des règnes de la nature.

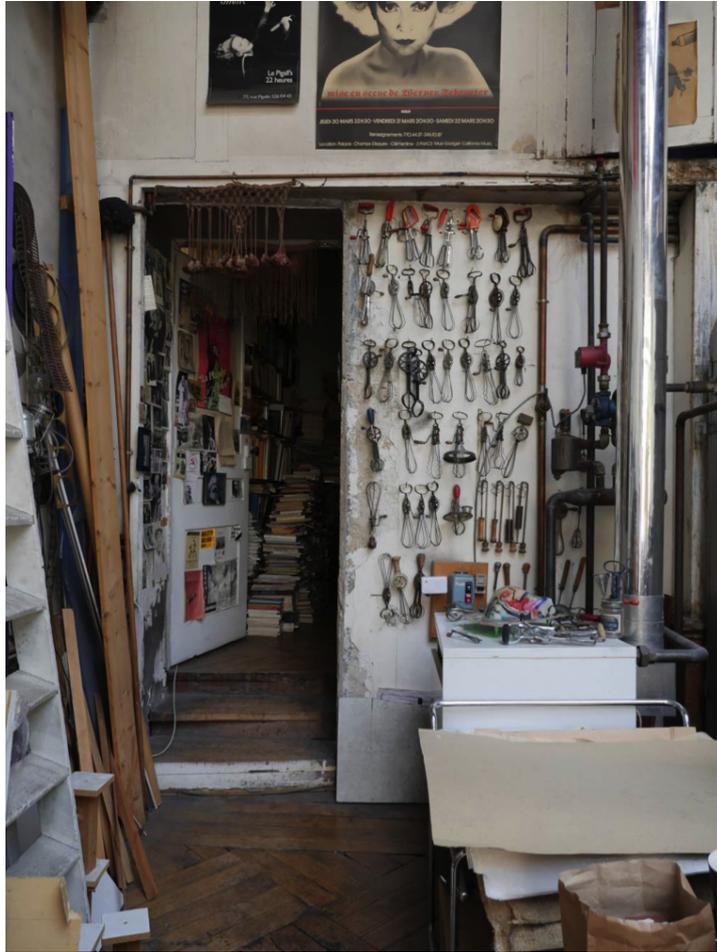
- 31 Bernadette Bost-Lerrant, critique au *Monde*, entamait son article sur l'exposition *Dépaysages* à l'Embarcadère en 1996 par la constatation suivante : « Le premier paradoxe de cette peinture est qu'elle suscite le discours alors qu'elle est tout le contraire, ou plutôt l'envers, du " dire " ». Elle montre silencieusement. Elle est le résultat, comme se plaisait à le penser l'artiste, proche de la conception d'Antonin Artaud, d'un « théâtre d'expériences ».
- 32 Marie-Claude Schoendorff reçoit, à la faveur de récentes publications, de féconds témoignages de ce que ces formes d'indétermination, ces tourments métamorphiques d'une matière essentiellement organique suscitent : « une terre d'accueil » à qui souhaite s'interroger, s'éprouver, et prolonger le dialogue.
- 33 6- L'atelier fonctionne comme une scène multiple qui témoigne de l'engagement d'une vie d'actions et de projets. L'atelier devient le cénacle actif qui donne lieu, souvent autour de l'URDLA, à des expositions, des débats, des articles, des programmes, des livres ou des catalogues. Au fur et à mesure, se constitue une géologie.
- 34 La rencontre avec l'atelier de la rue Victor Hugo, au cœur de la cité, favorise le dialogue avec les hommes de théâtre et de cinéma⁹. Les surréalistes¹⁰ y trouvèrent un ressort à leurs actions. Les critiques, journalistes et écrivains¹¹, y creusèrent une communauté de pensée. Des conservateurs de musées¹², des collectionneurs¹³ et des artistes¹⁴ y échangèrent.
- 35 Dans des ateliers parisiens d'abord, par cet ancrage lyonnais puis vil-leurbannais avec l'autre atelier – l'URDLA –, Max Schoendorff se confronte avec la création de l'estampe contemporaine internationale. Elle le conduit à renchérir une présence au-delà des frontières, mais aussi à imaginer des échanges internationaux, « 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 cité¹⁵ ». L'atelier devient le corps même de ses utopies, objet du décroisement des territoires de la pensée et de la création, une liberté modelée au corps de l'artiste, de sa représentation, – un pont entre les différents degrés d'une cosmogonie unifiée.

- 36 Ce travail de thèse met au jour une poïétique de l'atelier, il explore comment les potentialités inscrites dans ce lieu débouchent sur une création nouvelle.



L'atelier de Max Schoendorff en 2015



Clichés de l'auteur

Thèse en Histoire de l'Art contemporain, soutenue le 7 décembre 2018.

Jury : Laurent BARIDON (Université Lyon 2 Lumière, directeur), Guillaume Cassegrain (Université Grenoble Alpes), Thierry Dufrêne (Université Paris Nanterre) Marianne Jakobi (Université Clermont Auvergne), Sylvie Ramond (Musée des Beaux-Arts de Lyon).

Accéder en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02064143>

NOTES

1 Cette pensée est citée par Max SCHOENDORFF, « Pour Roger Kowalski », Lyon / *Forum*, n° 56, septembre-octobre 1975, p. 29.

2 « Je l'ai sans doute mal aimé », dans Entretien avec Paul GAUZIT, marchand d'art, galerie Le Lutrin, 9 mai 2018.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=AndMHFlvFSw&t=2s>

4 BATAILLE Georges, *L'Alleluiah : cathéchisme de Dianus*, Paris, K éditeur, 1947, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 83.

6 Entretien avec Denis MILHAU (1933-2016), ancien conservateur en chef du musée des Augustins de Toulouse, à Sète, 19 avril 2014.

7 PAULHAN Jean, *L'Art informel*, Paris, Gallimard, 1962, dans DUFRÊNE Thierry, *Le Journal de Giacometti*, Paris, Éditions Hazan, 2007, p. 157.

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

9 Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Vauthier, Roger Planchon, Jacques Rosner, Armand Gatti ou encore Johannes Schaaf et João Monteiro.

10 Jean-Louis Bédouin, Georges Goldfayn, José Pierre, Jean Schuster, Claude Courtot.

11 Bernard Chardère, Michel Butor, Stéphane Deligeorges, Pierre Klossowski, Dany Laferrière, Jean-Jacques Lerrant, Francis Marmande, Bernard Noël, Dominique Rabourdin, Louis Seguin, Jean-Noël Vuarnet, Fernand Rude, l'éditeur Éric Losfeld.

12 Christian Bernard, Christian Briend, Freddy Buache, Dario Gamboni, Pierre Gaudibert, Denis Milhau, Claude Ritschard, Florian Rodari, Sylvie Raymond, le neurologue François Michel, des complices Robert Droguet, Yves Orecchioni, Rajak Ohanian, Jean-Louis Valat.

13 Particulièrement Jean-Paul Jungo.

14 La performeuse Marina Abramovic, André Dubois, Jorge Camacho, Maurice Ferréol, Jean Janoir, Theo Gerber, Raymond Grandjean, Jim Leon, Christian d'Orgeix, Pierre Pinoncelli, Fabio De Sanctis, Jacqueline Salmon, Pietro Sarto, Henri Ughetto, Patrice Vermeil entre autres ; « L'atelier de Schoendorff n'est point une citadelle interdite, la tanière chaude et inaccessible d'un solitaire. Non seulement le peintre descend dans la rue – comme il fit en mai – mais, en dehors de ses heures de travail, il ouvre largement ses portes aux discussions des peintres, des écrivains, des cinéastes, des militants politiques qui aiment en lui l'homme d'action autant que de médita-

tion, sa culture tout autant que sa liberté créatrice », LERRANT Jean-Jacques, « Histoires », *Max Schoendorff*, Lyon, Éric Losfeld, 1969, non paginé.

¹⁵ SCHOENDORFF Max, président de l'URDLA, « Après dix-sept ans d'existence... », 1995.

AUTEUR

Martine Tallet

martine.tallet@9online.fr